

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

DIPLOMOVÁ PRÁCE

POETIKA DIVADELNÍCH TEXTŮ WERNERA SCHWABA

Karolína Macáková

Vedoucí práce: doc. Zuzana Augustová, Ph.D.

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

Datum obhajoby: 15. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Theory and Criticism

MASTER THESIS

POETICS IN THEATRE PLAYS OF WERNER SCHWAB

Karolína Macáková

Supervisor: doc. Zuzana Augustová, Ph.D.

Opponent: MgA. Martina Schlegelová, Ph.D.

Date of Presentation: 15. 6. 2016

Academic Degree to be obtained: MgA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Poetika divadelních textů Wernera Schwaba

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

Praha, dne 20. 5. 2016

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá tvorbou rakouského dramatika Wenera Schwaba, tvořícího v první polovině 90. let 20. století. Vymezuje jeho poetiku, přičemž si všímá především jeho psaní pro divadlo a u nás nejznámějšího cyklu textů nazvaného *Fekální hry*. Dílo Wenera Schwaba reprezentuje nový, postdramatický typ divadelního textu.

Tato práce s ohledem na autorovy inspirační zdroje i inscenační možnosti jednotlivých divadelních her analyzuje především jejich jazyk, a činí tak prostřednictvím dramaturgické analýzy jednotlivých motivů ve hrách *Die Präsidentinnen* (Prezidentky), *Volksvernichtung* (Lidumor), *Übergewicht, unwichtig, unform* (Nadměrečnost, nadbytečné: deforma), *Mein Hundemund* (Můj psímorda), ale i např. *Pornogeografie* (*Pornogeografie*) a zařazuje ho do historického kontextu vývoje rakouské dramatiky. Cílem práce je postihnout specifika Schwabova divadelního jazyka, např. to, jakým způsobem stupňuje dramatický konflikt, a pojmenovat jeho ojedinělou jevištní řeč.

Abstract

This master thesis deals with the work of the Austrian playwright Werner Schwab, who wrote most of his plays during the first half of the 1990s. Its aim is to provide an analysis of his theatre plays. The thesis pays a special attention to his in the Czech context well-known cycle *Fäkaliendramen* (Fecal plays). Schwab's writing represents a new way of writing, so called post-dramatic theatre plays.

The thesis looks at Schwab's theatre language by dramaturgically analysing his most renowned theatre plays *Die Präsidentinnen*, *Die Volksvernichtung* oder *Mein Leber ist sinnlos*, *Übergewicht, unwichtig: Unform*, *Mein Hundemund* and also *Pornogeographie* in a critical way, it reflects the author's innovative approach towards the category of dramatic conflict and dramatic language. The thesis also outlines an historical context which served as a platform for the birth of a specific artistic form of Austrian drama after the Second World War.

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí své práce, paní doc. Zuzaně Augustové, PhD., za cenné rady, připomínky a podněty, které mi byly bohatou inspirací po celou dobu tvorby mé diplomové práce, a za její trpělivost a čas.

Velký dík patří mé sestřenici Michaele Konopíkové, která práci z vlastní iniciativy připomínkovala, a jejíž odborný pohled zvenčí text v závěrečné fázi posunul, jak doufám, o kousek dál. Stejně tak děkuji i Janě Segi Lukavské za jazykovou korekturu a cenné připomínky k formálním záležitostem práce.

Velký dík patří i mé rodině a blízkým, kteří mě podporovali po celou dobu mého psaní, za což jsem jim velmi vděčná.

Obsah

1.	Úvod	8
2.	„Každý člověk v této zemi má svou mrtvolu ve sklepe.“ Vymezení Schwabovy pozice v rakouském kulturně- společenském kontextu... ..	13
2.1	Schwab, Bachtin a karnevalový chronotop	21
3.	Osobnost Wenera Schwaba	25
3.1	Dospívání, dospělost a mystifikace - fenomén Schwab.....	25
4.	Fekální hry – ústřední dramatický počín Wenera Schwaba.....	29
4.1	Formální znaky a postavy her	29
4.2	Témata obsažená ve Schwabových hrách na příkladu <i>Lidumoru</i> .	32
5.	Analýza jazyka užitého u Wenera Schwaba	37
5.1	Schwabova práce se subjektem	39
5.2	Rozbor dialogu u Schwaba na příkladu rozhovoru Červové a Hermana v <i>Lidumoru</i>	42
5.2.1	Vzájemná oslovení postav v dialogu.....	46
5.2.1.1	Herman, matka Červová a konflikty	47
6.	Inscenační tradice a možnosti Schwabových her v českém prostředí.....	49
7.	Schwabovo výtvarné vidění světa v odrazu jeho her.....	52
7.1	Fekálie, jídlo a hostiny	53
8.	Závěr	55
9.	Příloha č. 1.....	58

10.	Seznam citované literatury	70
11.	Bibliografie	72

Seznam příloh

Příloha č. 1: Zrození švábovštiny

Harald Miesbacher: *Zrození švábovštiny* (překlad části stati Haralda Miesbachera uveřejněné v jeho biografické publikaci *Werner Schwab*. [MIESBACHER, Harald. *Werner Schwab*. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2003, 272 s. ISBN 3-85420-629-1, s. 13-28, 41-44.]])

1. Úvod

Rakouský dramatik Werner Schwab se od samého počátku své kariéry dramatika prezentoval jako provokatér a podněcoval zájem médií nejen o texty, které psal, ale i o svou osobu. Vymyslel dokonce vlastní rovnici „projektu Schwab“, kterou předkládá jako „management + legenda + text = vítězství + zábava“¹. Jako by i jeho propagace sebe sama byla založena na plánovaném provokování médií a diváků.

Ústředním tématem mé diplomové práce je dílo Wenera Schwaba jako fascinujícího autora, jako „mimořádného apokalyptického dramatika.“² Pokusím se v ní o vystižení jeho poetiky a o popsání kontextu, ve kterém se jako dramatik na rakouské scéně v první polovině 90. let objevuje. Protože Schwab i přes svůj krátký život zanechal rozsáhlou tvorbu, soustředím se na některé motivy a témata, která se v jeho textech vyskytují opakovaně, a budu srovnávat formu, jakou je vyobrazuje v jednotlivých textech. Apokalyptický dramatik Schwab je výjimečný i tím, jak pracuje s estetikou hnusu i různými výrazovými prostředky vztahujícími se k „tělesným nížinám.“³ S inspiračními zdroji si spíše pohrával, než že by se k nim otevřeně hlásil – právě z toho důvodu jsem se rozhodla zjistit o nich více a jeho poetice se ve své práci věnovat zevrubně. Mým cílem je také popsat jeho nezařaditelnost k většině definovaných proudů a důvody, proč je jeho dramatická tvorba tak unikátní. Podrobně se pak zaměřím na *Fäkaliendramen* (Fekální hry), mezi které se řadí jeho celovečerní prvotina *Die Präsidentinnen* (Prezidentky), a dále pak hry *Übergewicht, unwichtig: Unform* (Nadměrečnost, nadbytečné: deforma), *Volksvernichtung oder Mein Leber ist*

¹ HOCHHOLDINGER-REITERER, Beate. *Werner Schwab – jepičí život hvězdy?* In: *Podoby soudobého evropského dramatu*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2001, 111 s. ISBN 80-210-2549-2, s. 48.

² Termínu „apokalyptický dramatik“ užívá Harald Miesbacher a lze jej ve Schwabově případě chápat několika způsoby – já s ním však operuji především vzhledem k tomu, že se Werner Schwab ustavičně zabývá rozkladem a ničením – ničí a rozkládá dramatickou formu, používá okleštěný jazyk, a dramatické zápletky jeho her mají vždy nějakou spojitost se zničením, zhroucením nebo rozkladem. (In: MIESBACHER, Harald. *Werner Schwab*. Vyd. 1. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2003, 272 s. ISBN 3-85420-629-1.

³ Terminologie Michaila Michajloviče Bachtina, jejíž vliv na Schwabovo divadelní psaní bude zkoumán v kapitolách 2, 4 a 5.

sinnlons (Lidumor aneb Má játra beze smyslu) a *Mein Hundemund* (Můj psímorda).⁴

Kromě samotných divadelních her a biografických knih zabývajících se Schwabovou osobností, popřípadě dobovou reflexí jeho textů, mi bylo užitečným zdrojem několik publikací. Reflektují obecněji kulturně-spoločenský kontext v Rakousku a dalších zemích střední Evropy po druhé světové válce a teoreticky definujících postupný rozklad dramatické formy, který u Schwaba vrcholí. Sem patří v první řadě publikace Gerdy Poschmann *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Již nikoli dramatický divadelní text) z roku 1997, která se dramatickým jazykem a dramatickou formou a jejím rozkladem především na sklonku 20. století zabývá jak teoreticky, tak na konkrétních příkladech. Wenera Schwaba například řadí do stejné podkategorie jako Elfriede Jelinek – do skupiny, která určitým způsobem „dramatickou formu obchází.“⁵ Jazyk podle ní není v hrách těchto autorů pouze prostředkem sdělování, ale v podstatě hlavní postavou her.

Teoretické a historické informace týkající se vývoje rakouské dramatiky po světových válkách jsem čerpala v první řadě z habilitace Zuzany Augustové *Poválečná rakouská experimentální dramatická tvorba*, a dále pak z diplomové práce Michaely Lorencové nazvané *Nová lidová hra – dramatika Petera Turriniho a Felixe Mitterera*. Pro užití jazyka u Schwaba je důležitá též linie kritiky jazyka, již odstartovalo hnutí zvané Wiener Gruppe a která má v rakouské kultuře mnoho desetiletí existující tradici. Všechny tyto poznatky uplatňuji v kapitole 2, která má za cíl především vřazení Wenera Schwaba do dobového i historického kontextu v rámci rakouské kultury.

Cenným výchozím materiálem mi byla i dobová kritická reflexe Schwabových děl, která přibližuje, jak jeho poetika souzněla s ranými 90. léty 20. století ve střední Evropě. Schwab se ve své době proslavil skutečně rychle – k dosažení popularity i titulu dramatika roku mu stačily pouhé tři roky – zajímalo mě proto i to, jak k tomu došlo, a proč byl rakouským enfant terrible právě on. Schwabovu biografii i autorské začátky zmiňuji v kapitole 3.

⁴ V českých překladech Josefa Balvína a Tomáše Kafky vyšly v nakladatelství Větrné mlýny v roce 1998, doplněné o Balvínův doslov nazvaný *Příběh jedné hry a jednoho osudu*. Z existujících překladů budu vycházet při užívání názvů jednotlivých titulů i vlastních jmen (Paní Vočistcová v *Lidumoru*, Józsa Psímorda ve hře *Můj psímorda* aj.)

⁵ POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997, 393 s. ISBN 3-484-66022-8, s. 177.

Řeč a jazyk Schwabových postav byly již zpracovány a reflektovány na mnoha místech. Vzhledem k oboru svého studia však nezamýšlím reflektovat jazyk Schwabových her z filologického hlediska. Užiji reflexe těchto jazykových zvláštností především jako podpůrných argumentů ve chvíli, kdy se budu snažit analyzovat dramatické situace ve Schwabových hrách, které tento jazyk pochopitelně z velké části formuje.

Poetika a dramatický potenciál Schwabova díla zpracované v kapitolách 4 a 5 by se měly stát stěžejními uzlovými body této práce. Výrazný vliv na ně má jazyk jeho postav, které „nejsou schopny ničeho než řeči“⁶ a které, přestože často jednájí extrémně a pro čtenáře či diváka na hranici snesitelnosti, zůstávají i tak „bezcharakterní“ a vyprázdněné. Na tomto základě budu schopná přesněji pojmenovat i poetiku díla Wenera Schwaba.

Schwabův přístup k jazyku je originální a vhodný ke zkoumání, rozhodně ale nebyl ve své době v německojazyčném prostoru jediný. Thomas Bernhard začal na konci 60. let psát vysoce stylizované dramatické texty plné dlouhých proudů řeči jednotlivých figur, většinou dominantních mužských postav uzurpujících rodinu a své nejbližší okolí. Elfriede Jelinek, dodnes literárně činná Rakušanka zabývající se feministickou problematikou a kritikou patriarchální společnosti, s jazykem pracuje podobně jako Schwab, deformuje jej stejně jako tělo, čímž dává vyniknout širěji společenskokritickým tématům, jako je válka, agrese, násilí. Zuzana Augustová ve své monografii *Thomas Bernhard v kapitole Tvorba Thomase Bernharda v kontextu doby a rakouské dramatiky* věnuje Schwabovi samostatnou podkapitolu nazvanou *Werner Schwab, za hranicí estetiky*. Mínil, že je v mnohém Jelinek podobný – oba propojují a deformují jazyk a tělo, přestože Schwab na tom ve větší míře staví celou svou dramatickostí. Jelinek ale důsledněji pracuje s citacemi z různých děl, které někdy přiznává, jindy volně parafrázuje. Schwab zatím spíše vytváří novotvary, kterými jejich mluvčí sami sebe zahlcují, protože je používají často proti jejich smyslu nebo významy vrší jeden na druhý.

„V celku díla mají [citace cizích děl] hlubší smysl: Jelinek jako by těmito citáty, klišé, poučkami, pokleslými kulturními nebo mediálními vzorci obkličovala prázdnotu. Její postavy nemají jedinou vlastnost, nemají ani obsah. Na místě

⁶ SCHWAB, Werner. *Fekální hry*. Vyd. 1. Brno: Větrné mlýny, 1998, 244 s. ISBN 80-86151-19-0, s. 172. (Informaci Schwab uvádí jako vodítko u hry *Můj psímorda* v kolonce Jazyk, hned pod soupisem postav.)

jejich nitra je vakuum, obklopené převzatými texty, které jsou tu proto, aby bylo možné zahlédnout kontury postav, aby mohly zakrýt ‚slepou skvrnu vlastního Já‘.⁷ Její postavy jsou tedy podobně jako u Schwaba svým jazykem spoutány, protože mimojazykové situace se, alespoň v pozdějších dramatech Jelinek neobjevují. Podle Barbory Schnelle, autorky monografie analyzující její divadelní estetiku, jsou tyto postavy „opatřeny pouze řečí.“⁸

Schwab čerpá jednoduše z toho, co kde najde – tedy znovu, užívá v největším počtu případů přesně to, co by jiným odpadlo a nepovažovali by to za hodné pozornosti. Užívá mnoho přídavných jmen v nesmyslných konotacích, kterým ale přesto čtenář rozumí. Nejčastěji je aplikuje v situacích, kde dramatický konflikt dostoupí vrcholu, jako je tomu u *Prezidentek* ve chvíli, kdy Marjánka ve své vizi budoucnosti zhanobí obě přítelkyně. Greta je pokořená až na hranici snesitelnosti, stojí uprostřed spouště s vypadlými umělými zuby, strhnutou parukou, před sebou má svého milovaného psa Lydii a Erna prohlašuje: „Život vydává některé velmi propastné květy v tomto slzavém údolí.“⁹

Jeho postavy mluví jako lidé, kteří se snaží blýsknout vysokou jazykovou vybaveností, ale neumí jednotlivá napůl známá slova správně spojit. Takováto „skládačka“ jednotlivých větných členů však naprosto není náhodná, ale naopak dokonale vykonstruovaná a promyšlená.

Také témata se u Schwaba v různých dramatických textech opakují. Projevují se četnými narážkami na křesťanskou symboliku, ať již zaznívají z úst typizovaných postav, které v Boha věří tak slepě, až jsou kvůli tomu směšné, nebo je naopak vyslovují postavy, které se katolické víře cynicky vysmívají. Těmito a podobnými motivy se Schwab pochopitelně nejcitelněji střefoval do stereotypů své rodné země. V rakouském, tradičně silně katolickém prostředí podobné narážky rezonují pochopitelně výrazně více než například v České republice.

Motivy oslav, hostin i všemožné odkazy na křesťanské rituály (přijímání těla a krve Kristovy) jsou u Schwaba častým motivem, ba pravidlem – ve většině textů se tento sváteční chronotop objeví. Rozhodla jsem se jej zkoumat optikou Michaila M. Bachtina a jeho významné publikace *Francoise Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, která mi byla bohatou inspirací v tom, co

⁷ AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Thomas Bernhard*. Vyd. 1. Brno: Větrné mlýny, 2003, 216 s. ISBN 80-86151-66-2, s. 147.

⁸ SCHNELLE, Barbora. *Elfriede Jelinek a její divadlo proti divadlu*. Vyd. 1. Brno: Větrné mlýny, 2006, 329 s. ISBN 80-86907-32-5, s. 251.

⁹ SCHWAB, Werner. Op. cit., s. 47.

všechno může znamenat pojem lidovosti, lidové zábavy nebo středověkého veselí.

Bachtin ve svém pojednání na mnoha místech operuje s pojmem *smíchová kultura*. Řadí sem kromě slovesných smíchových děl a familiární mluvy (nadávek či lidových kleteb) také obřadní a mimetické formy, mezi které patří celý karneval. Ten považuje za období obrození a obnovení. Werner Schwab ale se všemi obrodnými slavnostmi s jejich svátečním chronotopem ve svých dílech pracuje přesně obráceně.

Ve své diplomové práci bych se ráda zmínila také o české inscenační tradici hwabových her. Ta je kromě jiných zastoupena především Pražským komorním divadlem a osobností Dušana D. Pařízka. Protože je ale pro mě většina jeho inscenací divácky známá pouze z videozáznamu, nerada bych z tohoto podtématu učinila hlavní předmět zkoumání. Považuji za zajímavé, že několik schwabovských inscenací vzniklo také v poslední době – momentálně je například Schwabova *Pornogeografie* uváděna nezávislým souborem Lachende Bestien ve Venuši ve Švehlovce (premiéra 10. 12. 2015). Tato práce sice neobsahuje žádnou hlubší analýzu dané inscenace, ta ale výrazně napomohla mé vlastní představivosti a schopnosti si Schwabovu poetiku vizualizovat. Zajímavá je i tím, že její režisér Michal Hába drobnými odkazy (v rovinách hereckého obsazení či vizuálních aluzí) navazuje na slavné období Dušana D. Pařízka v Divadle Komédie a na jeho schwabovské inscenace, které v našem českém kontextu byly pro povědomí o Werneru Schwabovi zásadní.

Werner Schwab je pro mě ojedinělým autorem a domnívám se, že i originální osobností, kterou je třeba zkoumat. Protože – a to je možná jedna z nejpřitažlivějších věcí na tomto dramatikovi – své inspirační zdroje sice nepřiznal, ale přesto se z nich nedokázal zcela vymanit. Vytvořením vlastní autorské dramatické řeči potom své inspirační zdroje – mezi které patří i zmíněné tradiční historické žánry a práce s karnevalovou obrazností a křesťanskou symbolikou – výrazně autorsky proměňuje a včleňuje do zcela svébytného dramatického světa svých děl.

2. „Každý člověk v této zemi má svou mrtvolu ve sklepe.“¹⁰

Vymezení Schwabovy pozice v rakouském kulturně-společenském kontextu

Ústředním žánrem, který Schwaba ovlivnil, je vídeňská lidová hra. Tu ovšem nelze vnímat jako homogenní jev, protože ji tvoří několik podkategorií a historických fází. Dle Goethovy definice se pojmu Volkstheater používá pro „označení divadla, které je sociálně protikladné divadlu šlechtickému, dvornímu /Hoftheater‘/.“¹¹ Již ze své podstaty je divadlem určeným pro širší publikum, pro všechny, kteří se neřadí mezi šlechtu, a zaujímá tak protikladný vztah k tématům i uměleckým stylům divadla dvorního. Z toho důvodu je jeho tematika rozmanitější, vedle žánru kouzelné pohádky sem patří i realističtější žánry lokální hry a frašky. Postavy se vyznačují nižším sociálním statusem, a žánr slouží především zábavě. Historické zdroje se shodují, že postava Hanswursta vychází původně z harlekýnovského typu. Ostatní komické figury mají pak svůj základ nejen v commedii dell'arte, ale i v různých středověkých slavnostech bláznů.

V dostupných historických pramenech jsou počátky vídeňské lidové hry vymezeny jménem Hanswursta Josefa Antona Stranitzkého a datovány rokem 1712. Na něj asi o století později satiricky navazuje Johann Nepomuk Nestroy, který jako historická osobnost nabízí několik překvapivých paralel ke Schwabovi. Po první světové válce je to pak nová lidová hra, která se inspiruje především tématy, prostředím a společenskou vrstvou, je ale vážnější a její společenská kritika o poznání tvrdší. Stranitzký byl samozřejmě od pozdějších Nestroyových textů ještě poměrně dost vzdálen – jeho hry byly spíše než cokoli jiného scénáře pro představení částečně improvizovaná, která se nazývala Haupt- und Staatsaktionen, a vycházela velkou měrou ještě z charakterů commedie dell'arte.¹² V čem je ale jeho přínos ještě významnější, to je právě vytvoření

¹⁰ KAMPITS, Peter. *Malé dějiny rakouské filozofie*. Přeložil Rudolf Steindl. Praha: CONCORDIA, 1995, 101 s. ISBN 80-901389-5-0, s. 15.

¹¹ BALVÍN, Josef a kol. *Videňské lidové divadlo od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1990, 441 s. ISBN 80-207-0552-X. 16.

¹² BALVÍN, Josef a kol. Op. cit., s. 24.

charakteru komické figury v typicky vídeňské podobě¹³ – tedy takové, která byla v rakouském kontextu důležitá pro celý další vývoj, a nesla konkrétní specifika místa svého vzniku, přitom byla přenosná i do jiné doby.¹⁴ Rakouská dramatika od dob Stranitzkého měla vždy alternativu k oficiálnímu, měšťanskému proudu, která bavila publikum a zároveň jej zesměšňovala. Tuto tendenci o několik desetiletí později prohloubil a ještě více zpopularizoval Johann Nepomuk Nestroy, který je považován za ústřední osobnost vídeňské lidové hry 19. století.

Druhým obdobím vídeňského lidového divadla datovaným přelomem 18. a 19. století je perioda charakterizovaná vznikem a rozsáhlou aktivitou vídeňských předměstských divadel.¹⁵ Dochází k žánrové diferenciaci odlišující „fantastickou, pohádkovou hru, rytířsko-historickou hru, travestii a parodii, která postupně přechází v grotesku.“¹⁶ Podstatný na tomto období je především fakt, že jakkoli jsou typizované postavy ještě stále vytvořeny dle vzorů *commedie dell'arte*, získávají již konkrétní rysy charakterů inspirovaných figurkami tehdejší Vídně. V této tendenci pokračuje také Nestroy, který je pro mou rešerši nejdůležitější.

Johann Nepomuk Nestroy žil mezi lety 1801 a 1862. Od svých předchůdců se odlišuje tím, že již k vysvětlení a napravení různých jevů v životě nevyužívá nadpřirozených bytostí, ale naopak „hledá odpovědi v životě konkrétních lidí a aparát duchů potřebuje nanejvýš jako terč pro svou ironii. [...] U Nestroye se ideál a skutečnost podrobují vzájemné kritice, protože Nestroy vidí jak ve skutečnosti, tak v ideálu jen lidské výtvořiny. Obrací se proti lidským slabostem projevujícím se jak ve vytváření ideálů, tak v tom, jak nedokonalí lidé vytvářejí skutečnost.“¹⁷ Nestroy se, podobně jako mnozí jeho předchůdci, v divadle angažoval nejprve jako herec, a teprve z nedostatku dobrých divadelních her se posléze stal i jejich autorem. Ve vídeňských salónech se povídalo, že to byl on, kdo zničil kariéru svého předchůdce Ferdinanda Raimunda¹⁸ tím, že jej svým

¹³ Typicky vídeňskou podobu zmiňujeme proto, že původem byl Hanswurst solnohradským stříhačem sviní a plevele – tato jeho charakteristika však ve vídeňském provedení mizí.

¹⁴ BALVÍN, Josef a kol. Op. cit., s. 24.

¹⁶ RAK, Jan. *Vídeňská lidová komedie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, s. 5.

¹⁷ BALVÍN, Josef a kol. Op. cit., s. 282.

¹⁸ Ferdinand Raimund (1790-1836), který byl spíše než lidovým autorem dovršitelem barokní tradice, psal především kouzelné hry a hry o polepšení. Dle dobových svědectví dokonce ani on sám nechtěl být lidovým autorem – považoval se za vážného básníka i tragického herce. Protože je jeho význam pro naši charakteristiku vídeňské lidové hry i s ní spojených proudů spíše okrajový, rozhodla jsem se jeho osobnosti nevěnovat bližší

inovativním přístupem zcela zastínil. Tam, kde byl Raimund smířlivý a harmonizující, uplatnil Nestroy svou šíravou komiku a sarkasmus a realističtější vhléd do problematiky. Tuto proměnu paradigmatu zachycuje ve svém dobovém svědectví rakouský dramatik Eduard von Bauernfeld:¹⁹

„[...] tento Aristofanes z Divadla na Vídeňce sklízel brzo vítězství za vítězstvím. Před jeho satirickými a ironickými postavami duchů, páchnoucímu pálenkou a špiritusem [...] bledl neškodný, poněkud omezený Raimundův Král duchů, i Mládí uprchlo a Fantazie zůstala spoutaná [...]. Místo toho všeho nastoupily jako jednající osoby skepse, pohrdání světem a drsný egoismus ve spolku s nejhrubší smyslností, a obecenstvo bylo – stejně jako jeho oblíbený autor – vždy ochotné vysmát se každému lepšímu citu, ušlechtilé myšlence...“²⁰

Kvůli Metternichově politice, která se snažila potlačovat buržoazii, ve společnosti vzrůstal a čím dále hojněji se objevoval typ tzv. maloměšťáka.²¹ Tento prostřední, průměrný a nikterak výrazně charakterní nový typ hrdiny se stal terčem ironie v Nestroyových hrách a zároveň zrcadlem společnosti a divácké obce, která se tím zrcadlem bezostyšně bavila. Dobová svědectví dokládají, že byl Nestroy oblíbený mezi mládeží, i tou aristokratickou i přesto nebo právě proto, že líčil svět tak ubohý, nepevný a pokroucený, jaký skutečně byl.

Vzhledem k nutnosti vymezit Schwabovu pozici v kontextu všech jeho inspirátorů se zamýšlím i nad paralelami, které jej právě s Nestroyem pojí nebo by pojit mohly – pokud tedy narážíme na Nestroyovu schopnost ukazovat soudobý svět takový, jaký byl, pak je tato tendence u Schwaba ještě silnější – nešetřil hyperbolou a výrazně nadsazoval nejen jednání postav vůči sobě navzájem, ale i jejich slovník. Nestroy byl proti tomu srozumitelný a tudíž zřejmě i masověji přijímaný autor. V souvislosti se Schwabovou tvorbou je proto důležité klást si tuto otázku: je či byl Schwab lidovým autorem? V jakém smyslu lze jeho lidovost vnímat? Mé dosavadní bádání nasvědčuje tomu, že byl sice autorem lidových témat, netvořil ale pro „lid“ ve smyslu naplňování jeho potřeb. Nestroy na rozdíl od Schwaba psal za účelem vyhovění požadavkům lidí své doby. Lid se chtěl

pozornost. Pro naše téma a kontext je zásadní právě Johann Nepomuk Nestroy, který se vůči svému předchůdci vymezil. V publikaci Vídeňské lidové divadlo od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi je mu věnována vlastní rozsáhlá kapitola.

¹⁹ BALVÍN, Josef a kol. Op. cit., 287.

²⁰ Tamtéž, s. 287.

²¹ Werner Schwab tento typ ve své dramatice také ukazuje, přestože ne až tak explicitně – jeho „hrdiny“ bývají příslušníci spodiny a vrstvy nižší až nejnižší. Typem maloměšťáka se ale po válce inspiroval například Ödön von Horváth, který na něm celou svou dramaturgii prakticky staví.

bavit, a dostal proto frašku, parodii, sarkasmus. Divácké požadavky rakouského, potažmo evropského diváka první poloviny 90. let však není možné pojmenovat podobně jednostranně. Tam, kde Nestroy „nahlíží [...] svět a lidi s jakousi vyrovnaností myslí a přes jejich nedokonalost a ‚ošklivost‘ je přijímá a ‚schvaluje,“²² tam Schwab svými figurami pohrdá. Společné mají to, že ani jeden z nich nevěří v napravitelnost člověka. Nestroy stejně jako Schwab velmi dobře ví, že zisk a bohatství charakter člověka nemění, a když, tak k horšímu. Nestroy sice píše pro lid, ale ve skutečnosti se nepohybuje mezi lidem – není tedy zástupcem neoficiální, smíchové kultury v bachtinovském smyslu. Píše o lidské slabosti i malosti, ale mezi lid nižších vrstev sám nenáleží. To nelze říct ani o Schwabovi – až na několik výjimek na začátku jeho kariéry ho totiž uváděly především velké, oficiální rakouské a německé scény.

Nestroyův postoj ke společnosti i monarchii se neobešel bez problémů s cenzurou. Až absurdním způsobem bylo na divadle v monarchii zakazováno zobrazovat zástupce státního zřízení, kněží či osoby v uniformách. Žádný z nich nesměl být či zesměšňován či satiricky komentován. Za zajímavý a hodný citace lze považovat i jeden Nestroyův výrok doložený v písemné formě. Nestroy v něm praví: „Když chceme najít nemravnost, pak jí může být každá věta; slova otec, matka, syn, dcera, to jsou samé nemravnosti, protože – chceme-li – můžeme při nich myslet na pohlavní akt, jenž je s nimi nerozlučně spojen.“²³ Zásadním způsobem předjímá konotace, se kterými je dnes chápána tvorba Wenera Schwaba – v podstatě jakýkoli motiv, jednání a pojem je u něj nechutné, zvrácené a obscénní, a proto se o něm v této souvislosti již rovnou přemýšlí. A zatímco Nestroy takový přístup kritizoval, jeho nástupce na sklonku 20. století jej přijal za svůj.

V dalším vývoji frašky a kritické lidové hry zeje v historii dlouhá mezera, na kterou navazují až mezi válkami tvořící Ödön von Horváth a Marieluise Fleisser, autoři nové lidové hry 20. a 30. let. U nové lidové hry Horváthovy bývají hlavními postavami maloměšťáci, kteří kontrastně většinou svůj pravý názor skrývají za ten většinový. Postava maloměšťáka²⁴ představuje obvykle někoho, kdo by rád kázal o morálce, avšak nemá o ní sám ani ponětí. Někdo takový si tedy v žádném případě nemůže dovolit říkat pravdu, protože toho není schopen.

²² BALVÍN, Josef a kol. Op. cit., s. 309.

²³ Tamtéž, s. 415.

²⁴ Jako synonyma termínu *maloměšťáctví* uvádí Lorencová *filistrovství* a *šosáctví*.

Vycházejí z tohoto faktu, vytvořil si Ödön von Horváth vlastní jazyk těchto figur, pro který se v němčině zažil pojem *Bildungsjargon* (do češtiny by se dal přeložit jako vzdělanecký žargon nebo vzdělanecký slang).

S Ödönem von Horváthem má Werner Schwab společného snad ještě víc než s Hanswurstem či Nestroyovou lidovou hrou. Například sváteční chronotop - všechny Horváthovy hry se odehrávají v průběhu nějaké slavnosti (Oktoberfest ve hře *Kazimír a Karolína*, piknik v přírodě v *Povídkách z Vídeňského lesa*), jejíž zdánlivé bezstarostné veselí je následně radikálně narušeno. Totéž se děje u Schwaba. V *Prezidentkách* se situace dramaticky vyhroť také na slavnosti, která je - epicky zpřítomněna vyprávěním postav - obsahem třetího dějství. Není zde důležité, že se tato slavnost odehrává pouze v myslích jednotlivých postav. Ödön von Horváth vkládá do *Povídek z Vídeňského lesa* i podobnou pokřivenost rodinných vztahů. Pod falešnou a pečlivě vybudovanou vnější fasádou, se kterou Horváth pracuje jako se základním atributem psychologie postav i jako s vnější charakteristikou jejich prostředí, se nachází jejich bezcharakternost a zkaženost. Příbuzní se vzájemně nenávidí a nepřejí si nic dobrého, zdrojem zla je zde babička postavy Alfréda, která vlastním přičiněním zahubí jeho a Mariannino dítě. Jednají ale jinak než postavy u Schwaba. Zatímco schwabovské postavy si spílají a vyjadřují si vzájemně nenávisť přímo, velmi často zůstane jen u snů a vizí. Smrt se sice ve Schwabových dramatech objevuje často, ale méně již u příslušníků jedné rodiny. Ve většině případů se jejich zloba zhmotňuje do hrozivých činů ve fiktivní rovině, která bývá v další scéně či epilogu alespoň zčásti zpochybněna - jako je tomu u *Prezidentek*. Kouzelník u Horvátha se ale například zřekne své dcery, čehož rodiče u Schwaba nebývají schopni.

Rakouská poválečná dramatická tvorba se vyvíjela ovlivněna neblahými dějinnými událostmi. Kromě toho, že se v rakouské poválečné společnosti rozšířila tzv. „Opfertheorie“ (teorie oběti), která rakouské občany udržovala v klidu tím, že prohlásila Rakousko samotné za první Hitlerovu oběť, je rakouská novodobá existence spjata i s pokusy definovat sama sebe a prokázat své „právo na existenci“.²⁵ I z toho důvodu byla poválečná rakouská kultura vedena až snahami o jakousi renesanci tradičního, klasického umění a jeho obrodu, aby se na válečné hrůzy rychle zapomnělo a překryla je jiná, dle oficiální kulturní politiky aktuálnější a důležitější témata. Rakousko jako „tisíciletá říše“ mělo

²⁵ AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Poválečná rakouská experimentální dramatická tvorba* [online]. Praha, 2016 [cit. 2016-05-19]. Habilitační práce. Akademie múzických umění, s. 8.

prokázat své právo na existenci a vymezit se vůči Německu, jehož pověst (i ta kulturní) byla po válce pošramocena. Zuzana Augustová v první kapitole habilitační práce, která osvětluje kontext poválečné rakouské kulturní politiky, píše: „Oficiální umění a státní ideologie tedy hlásaly vítězství kultury nad barbarstvím, křesťanských hodnot nad Anti-Kristem, rakouské lidovosti a zakořeněnosti v rodné půdě nad katastrofou anšlusu.“²⁶ Nešlo však v první řadě o to, hledět vpřed a dát poválečné rakouské kultuře nový směr, zásadní bylo vrátit se v čase tam, kde Rakousko skončilo, než jej „přerušily sny jednoho šílence“, a proměnit vlastní minulost v budoucnost.²⁷

Všechny válečné frustrace, které byly oficiální kulturou přehlíženy, však pod povrchem o to více nabobtnávaly a získávaly na síle. Nemůžeme jednoznačně tvrdit, že právě z tohoto důvodu jsou témata jako austrofašismus, nacismus a katolická víra s rakouskou kulturou tak těsně spjata, existují ale desítky a stovky případů potvrzujících, že se v různých obměnách nejen na divadle objevuje kritika těchto fenoménů znovu a znovu až do současnosti. Schwab je jedním z takových příkladů, ale jmenujme kromě dramatických autorů Elfiréde Jelinek a Thomase Bernharda například i současného filmového režiséra Ulricha Seidla. Ten ve svém dokumentárním opusu *Im Keller* (Ve sklepě, 2014) vyobrazuje utajené záliby a obsese několika Rakušanů, které skrývají ve sklepě svých navenek krásných udržovaných příbytků. A o co více se „přihlášení k tradici“ pokoušelo udělat za minulostí tlustou čáru, o to silnější byl i vliv alternativní a experimentální tvorby, nejen v dramatu.

Konfrontace s nacistickou minulostí se začala v rakouské umělecké tvorbě výrazně projevat v polovině 80. let.²⁸ Charakteristická tedy není pro autory, kteří válku osobně zažili a mají k ní i k rakouské participaci na hrůzách nacismu co říci, spíše jsou jí charakterističtí autoři, kteří se za války či těsně po válce narodili.²⁹ V dramatické tvorbě se v 70. a 80. letech objevuje nová kritická lidová hra – ta sice formálně navazuje na tradiční lidovou hru a hansvurstiády, především se ale kriticky vymezuje vůči generaci svých otců a tomu, jak jednali dnes spořádaní Rakušané ve válce. Peter Turrini a Felix Mitterer se ve svých

²⁶ AUGUSTOVÁ, ZUZANA. Op. cit., s. 3.

²⁷ Tamtéž, s. 7.

²⁸ Tamtéž, s. 34.

²⁹ Zda k této generaci zařadit již i Schwaba, je otázkou – umělecky činný začal být na sklonku 80. let, proslavil se v letech devadesátých a za těsně poválečnou generaci jej považovat také nelze – narodil se v roce 1958.

raných hrách například často zabývají rakouskými národními nešvary (to není cizí ani Schwabovi) a postavami outsiderů. V tomto ohledu jde asi nejdál Turrini ve své hře *Sauschlachten* (Zabijačka), ve které předkládá postavu postiženého chlapce, který není schopen mluvit, a pouze chrochtá. To je symbolem devalvace jazyka, který ostatní považují za něco vznešeného, ačkoliv sami spisovně mluvit neumí – oba zmínění autoři často používají dialekt. V *Zabijačce* neustálý tlak vyvíjený na chlapce končí především fyzickým terorem, ke kterému odkazuje již samotný titul. Mitterer ve své hře *Kein Platz für Idioten* (Zde není místo pro idioty) předkládá podobně postavu mentálně postiženého chlapce, kterého jeho rodina psychicky týrá, protože je pro ně jako jedinec bezcenný a nepoužitelný. Objevuje se zde i motiv toho, že je vina připisována matce, jež nepohodlného jedince přivedla na svět. Nakonec je ze zdánlivě idylického vesnického prostředí ke spokojenosti všech také odstraněn, jen způsobem o něco méně naturalistickým a brutálním, než je tomu u Mitterera.³⁰ Zpracování motivu společností odvrhnutého jedince ale můžeme objevit u Schwaba jako výrazný odkaz na hry těchto jeho předchůdců.

Významným průkopníkem na poli experimentální dramatické a celkově literární tvorby byla tzv. Wiener Gruppe neboli Vídeňská skupina, jejímž duchovním otcem byl básník H. C. Artmann. Ten členy Vídeňské skupiny seznámil mimo jiné s absurdní dramatikou, ale i s vídeňskou lidovou hrou. Sám pak psal poetické texty lidovou hrou inspirované, podobně jako G. Rühm a K. Bayer. „Zevnějškem se Bayer“, ostatně podobně jako Artmann, „stylizoval do dandyovské podoby. Obleky ve stylu anglického a francouzského romantismu, to byly v podstatě životní kostýmy a masky. Životní maskou bylo též arogantní a nadřazené chování vůči okolí. Obojí však neplnilo jen vnější dekorativní roli. Sebestylizace byla způsobem Bayerova sebeinscenování, a jako taková výrazem jednoty umění a života.“³¹ Sebeinscenování je zásadním termínem i ve chvíli, kdy hovoříme o osobnosti Wernera Schwaba. Také pro něj byla nedostižnou, celoživotní, částečně naplněnou touhou až do konce.

Wiener Gruppe v čele s Oswaldem Wienerem se tak začala zabývat kritikou jazyka, jeho funkce a způsoby, jakými se přibližuje realitě a vystihuje ji. Podobně jako v 60. letech např. Peter Handke, inspirovala se mimo jiné Wittgensteinem,

³⁰ LORENCOVÁ, Michaela. *Nová lidová hra: drama Petera Turriniho a Felixe Mitterera* [online]. 2009 [cit. 2016-05-18]. Diplomová práce. Univerzita Karlova, s. 42-43.

³¹ AUGUSTOVÁ, Zuzana. Op. cit., s. 57.

jeho *Traktátem* a filozofií jazyka. Nahlížela na jazyk jako na samostatné téma, předmět zkoumání i materiál, nikoli pouze výrazový prostředek, zabývala se jeho pokřiveností i rozkladem. V praktickém užití s jazykem členové Wiener Gruppe především experimentovali – a některé jejich pokusy připomínají až dadaistické hraní se slovy. Jen pro příklad:

„V 60. a 70. letech dospěl Rühm s řadou zčásti zrealizovaných, zčásti neuskutečněných projektů, na hranici objektového a konceptuálního umění: byl schopen psát texty na krajíce chleba, na kameny, na zeď, ‚zavařit‘ text (tj. vzduchotěsně napěchovat noviny do zavařovací sklenice).“³²

Podrobovali zkoumání zvukovou stránku jazyka i jeho grafickou podobu – důsledně například užívali malých tiskacích písmen ve všech názvech, čímž se snažili zproblematizovat německý pravopis.³³ U jejich divadelních akcí a happeningů šlo především o „odmítnutí jakékoli formy jevištní fikce ve prospěch jazykové konkrétnosti, jazykového experimentu a kritiky jazyka.“³⁴

Poschmann označuje linii, ve které Schwab tvoří, jako linii, kde je jazyk „(ne)utajeným hlavním hrdinou hry.“³⁵ Recipient zde již není pasivním konzumentem, naopak je vnímaným pozorovatelem až partnerem uvnitř systému divadelní komunikace. Není neobvyklé ani to, že je jazyk oddělen od své zobrazovací funkce, a tuto již neplní – jako je tomu například u Bernharda. Poschmann podotýká, že v souvislosti s těmito a příbuznými tendencemi přibylo autorů, kteří se jazykem zabývají více než scénickými danostmi divadelních konvencí.

Dále konstatuje, že Schwabovy hry formálně dramatické jsou. Vycházejí z z hrubě načrtnutých každodenních situací odehrávajících se na běžných místech a „u figur se jedná v první řadě o typizované a klišovité karikatury, které se ale přece jen odlišují jedna od druhé a bývají také zástupci nějaké sociální vrstvy.“³⁶ Jeho jazyk je v definici Gerdy Poschmann „(ne)utajeným hlavním hrdinou. Není pouze uměleckým prostředkem k ozdobnému zabalení banálních obsahů, ale i důvodem samotného psaní pro divadlo.“³⁷

³² Tamtéž, s. 65.

³³ V němčině na rozdíl od češtiny začíná velkým písmenem každé podstatné jméno, výsledný dojem byl při jejich nepoužití tedy pochopitelně ještě důraznější.

³⁴ AUGUSTOVÁ, Zuzana. Op. cit., s. 67.

³⁵ POSCHMANN, Gerda. Op. cit., s. 177.

³⁶ POSCHMANN, Gerda. Op. cit., s. 184.

³⁷ Tamtéž, s. 185.

2.1 Schwab, Bachtin a karnevalový chronotop

Když v roce 1965 v Moskvě vyšla Bachtinova publikace zabývající se vztahy Rabelaisova díla k lidové kultuře, stala se rázem středem odborného zájmu.³⁸ Za přelomovou byla považována především proto, že se její autor Michail Michajlovič Bachtin ve svém rozboru daného tématu dotýká i mnohem širších a obecnějších rovin, než je pouze Rabelaisův román. Jako jeden z hlavních přínosů se uvádí, že jej Bachtin vymanil z intencí vysoké francouzské literatury, mezi kterou byl do té doby řazen. Zavádí pojem smíchová kultura³⁹ a dokládá na množství příkladů, že je tato ve své podstatě vedlejší a vždy opomínaná lidová kultura v přímé opozici k oficiální, náboženské i světské kultuře. To, co bylo ještě v první polovině 20. století dílům lidové kultury vyčítáno (doslov uvádí příklad poznámek F. X. Šaldy, který považoval některé zástupce lidové kultury za obludné, zvířecké, odporné a vilné⁴⁰), obrací Bachtin v nespornou výhodu a především výsadu smíchové kultury a systémovou analýzou dokazuje, že všechny domnělé přestupky proti logice literární kompozice tvoří právě dokonalý obraz lidového názoru na svět.⁴¹ Co z mého pohledu vystihuje Schwabovu dramatikou v souladu s Bachtinovým podáním nejlépe, je jeho chápání karnevalového pojetí světa. Karneval je pro Bachtina ambivalentní především v tom, že je na jedné straně obrodný a obnovující, na druhé straně ponižující a odkazující do nížin, do útrob lidského těla i vnímání. Bachtin, přestože se soustřeďuje na Rabelaisův cyklus *Gargantua a Pantagruel*, se v úvodu zevrubně zabývá smíchovou kulturou celého středověku, a zvláštní důraz klade na pojem groteskního realismu. Ten je také termínem, který bych ráda konfrontovala se Schwabovou dramatikou – domnívám se, že pro vystižení jeho poetiky není nejvhodnějším pojmenováním, a přece si z něj Schwab bere mnohé.

„Snižování a ‚shazování‘ vysokého není v groteskním realismu vůbec formální a relativní. ‚Nahoře‘ a ‚dole‘ tu má absolutní a přísně topografický význam. ‚Nahoře‘, to je nebe; ‚dole‘ to je země; a země, to je princip pohlcující (hrob, útroba) i princip rodící, obrozující (mateřské lůno). Takový topografický význam

³⁸ BACHTIN, Michail Michajlovič. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007, 489 s. ISBN 978-80-7203-776-6, s. 473.

³⁹ Překladatel nejnovějšího vydání Jaroslav Kolár uvádí, že je tento termín v českém překladu podobně nezvyklým, jako v originální ruštině.

⁴⁰ BACHTIN, Michail Michajlovič. Op. cit., s. 475.

⁴¹ Tamtéž, s. 475.

má ‚nahore‘ a ‚dole‘ v kosmickém aspektu. Ve vlastním tělesném aspektu (který není od kosmického nikde striktně odlišen) znamená ‚nahore‘ tvář (hlavu), ‚dole‘ značí pohlavní orgány, útroby, zadnici. [...] Snížení tu znamená zpřizemnění, sepětí se zemí jako s principem pohlcujícím a zároveň rodícím; snižováním se zároveň pohřbívá i seje, hubí se, aby se znovu rodilo víc a líp. Snižování znamená také sepětí s funkcemi dolní části těla, s životem útrob a rodidel, a tedy také s takovými akty, jako je souložení, početí, těhotenství, rození, pohlcování a vyprazdňování. Snižování kope tělu hrob pro nové zrození. Proto nemá jen ponižující, záporný smysl, ale i kladný, obřadný; je ambivalentní, zároveň neguje i utvrzuje. Snižováním se prostě nesvrhuje do nebytí, k absolutnímu zničení, ale přivádí se do nízké (tělesné a zemské) plodné sféry, do té sféry, v níž probíhá početí a nové zrození, odkud vše vyrůstá v nové bohatosti.“

(Bachtin, 2007, s. 26-27)

Schwab pracuje s příbuznými tendencemi a toto „nízké“ užívá jako hlavní stavební kámen svých dialogů, potažmo dramatických situací. V *Lidumoru* dokonce zmiňované dvouvrstevnaté vidění světa vybuduje prostorově na scéně – popisuje se zde totiž dům, jehož jednotliví obyvatelé jsou zástupci těchto několika rovin. V *Prezidentkách* není významová symbolika prostoru tak konkrétní, ale i tady autor v podstatě buduje vnitřní duševní či duchovní svět postav, imaginární i reálný chronotop, který postavy obývají, analogicky – Greta se snaží být falešně mladá, žít nóbl pozemský život, Erna je duchem neustále u Pána Boha a Marjánka se s hlavou skloněnou k zemi hrabe v lidských exkrementech. Přičemž – a to je nejironičtější pasáž hry – nakonec je oslavena jakýmsi groteskním nanebevzetím, kdy se na ní fekálie, jimiž je ušpiněná, mění ve zlato. (Pro Schwaba je Marjánka, jak se záhy ukáže, jedním z nejdůležitějších charakterů vůbec.) Ženy – matky ve Schwabových hrách považují své mateřství zpravidla za přítěž a vztahy rodičů a dětí bývají ve všech Schwabových textech velmi napjaté.

Co je u Schwaba vůči Bachtinovu pojetí lidové kultury nejvíce kontrastní, je právě smích samotný. Bachtin se zeširoka věnuje faktu, že smích byl jako jediný dán člověku a žádnému jinému živému tvorovi nepřísluší. Jak totiž prohlásil již Aristotelés, „smích je vlastní ze všech živých tvorů jen člověku.“⁴² Jde ale v případě Wenera Schwaba a jeho dramát vůbec o smích? Jeho postavy se smějí zřídka kdy. A pokud se od nich smíchu dočkáme, pak spíše ve formě výsměchu,

⁴² BACHTIN, Michail Michajlovič. Op. cit., s. 79

dábelského až pekelného zlého smíchu. V tom se liší od Bachtinovy interpretace, které se zaměřuje především na funkci smíchu právě v období středověku a renesance.

„ [...] Pro renesanční teorii smíchu (stejně jako pro její antická východiska, která jsme uvedli) je příznačné zejména to, že smíchu připisuje pozitivní, obrozující, tvořivý význam. To ji ostře odlišuje od pozdějších teorií a filozofií smíchu až do bergsonovské, protože ty zdůrazňovaly hlavně jeho negativní funkci.“

(Bachtin, 2007, s. 81)

Období raného křesťanství naopak smích na oficiální rovině odsuzovalo, neboť pro něj byl něčím nízkým. Přitom se nedá říci, že by tyto velmi často pod povrchem skryté zárodky veselí nebyly opodstatněné. Naopak zdůrazňovány byly, jak Bachtin dále píše, „ve zvykových projevech doprovázejících církevní slavnosti a svátky.“⁴³ Tam byl smích tolerován a co je důležité, ne v malé míře. Různé svátky a lidové slavnosti tvořily nezanedbatelnou část roku středověkého člověka. I zde měl smích obrodnou funkci, díky které se potom křesťané o to horlivěji vraceli k práci a běžným povinnostem.

Schwabovy postavy, kromě toho, že jsou deformované psychicky, trpívají i tělesnými poruchami. Obraz groteskního těla k Bachtinovu obrazu světa patří také. A nejen to: na tělesné handicapy druhých Schwabovy postavy škodolibě upozorňují. Eco ve svých *Dějínách ošklivosti* obdobně jako Bachtin píše: „O masopustu triumfovala groteskní zobrazení těla (odtud kostýmy maškar), parodie na posvátné věci a naprostá nevázanost mluvy, rouhání nevyjímaje. [...] Při těchto příležitostech připadala fraškovitá úloha dokonce i výkalům, které se v kostele během žertovné volby nepravého biskupa používaly místo kadidla, při šarivari se zase házely do davu.“⁴⁴ Není pochyb, že měl podobně groteskní pojetí tělesnosti na mysli i Schwab, když svůj cyklus pojmenoval *Fekální hry*. Křesťanskou i karnevalovou obrazností a symbolikou se v něm hojně inspiruje. „Ošklivost tak byla jaksi vykupována, snad i proto, že hrdina masopustu, vyhladovělý a sužovaný nemocemi, nebyl krásnější než maškara, již ztělesňoval – a přece byl šereda vzdor všemu přijat a prohlášen za vzor.“⁴⁵ Znovu jsme zde svědky ambivalentního a obráceného vnímání subjektu, jeho těla i světa jako takového.

⁴³ BACHTIN, Michail Michajlovič. Op. cit., s. 83.

⁴⁴ ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-893-0, s. 140

⁴⁵ Tamtéž, s. 140.

U Schwaba se na různé handicapy a tělesné anomálie poukazuje velmi často, ať již ve scénické poznámce, nebo přímo v replikách. Nejčastěji se jimi figury vzájemně zesměšňují. U Hermana Červa v *Lidumoru* je fyzická deformace viditelná navenek tím, že kulhá, důležité ale je, že je znetvořený především psychicky, což nám také v dialogu s matkou postupně odkrývá. Pro ostatní je to „ten mrzák Herman“.

Neméně prostoru je věnováno i různým typům nemohoucnosti u postav, ne zcela patrných na první pohled. Patří k nim jednak impotence a neschopnost založit rodinu (Čuňyk a Zajda v *Nadměrečnosti*, ale zřejmě i jiné manželské a partnerské dvojice) a pak také rozličné projevy stárnutí či ztráty kontroly nad vlastním tělem, jako je Kovačičovo pomočení se v *Lidumoru* a zlé posmívání, kterým ho za to častují jeho dcery.

Schwab je charakteristický tím, že je obraz těla v jeho hrách propojen s jazykem a je do něj doslova vrostlý. Jazyk je pro něj fyzikální veličinou a tělesnou dimenzí, a „mezi jazykem a tělem existuje neustále napětí. Každé slovo je kusem masa a jako takové je i formovatelné – podobně jako tělo, s různými typy deformací, a chyb, je jazyk především nástrojem. Všechny dramatické atributy ve Schwabových hrách jsou do jisté míry lhostejné, protože slouží pouze jako „lešení, na které připevňujeme jazykovou výpověď.“⁴⁶ Podobným způsobem slouží těla jednajících postav k tomu, aby na ně byl zavěšen smysl sdělení, provokace, naturalisticky vyobrazený svět Schwabových her.

⁴⁶ POSCHMANN, Gerda. Op. cit., s. 187.

3. Osobnost Wenera Schwaba

3.1 Dospívání, dospělost a mystifikace - fenomén Schwab

Umělecký vzestup Wenera Schwaba byl z dnešního pohledu skutečně rychlý, a to především pokud přihlídneme k jeho prvotnímu neúspěchu a k nepochopení ze strany odborné veřejnosti. Jeho debut se nesetkal s nadšenými reakcemi. Schwab totiž bez znalosti poměrů odeslal svou prvotinu *Prezidentky* poštou přímo do Burgtheatru. Dramaturg Burgtheatru, který si soukromě poznamenal svůj názor na *Prezidentky*, mínil tehdy toto:

„Primitivní realistické dialogy s náznakem bavorského přízvuku, narušované pozoruhodně obscénními fantaziemi. Vzhledem k autorovu jazykovému neumětelství působí často nechtěně komicky. Surrealistická fraška, která (i dramaturgicky) končí chaosem. Neinscenovatelné.“⁴⁷

Uměleckému vedení Burgtheatru lze však v každém případě přičíst k dobru, že když byl o něco později Schwab na půdě vídeňského divadelního svatostánku přece jen uveden – nejprve na scéně pobočného Akademietheateru – bylo toto heslovité hodnocení sebeironicky uveřejněno v programu vydanému k inscenaci.

Werner Schwab se narodil v Grazu 4. února 1958. Jeho matka, která prý byla krásná, ale prostá a nepříliš inteligentní venkovská dívka, jej měla s plavovlasým, modrookým mužem. I jeho původ je opředen legendou, na jejímž šíření se Schwab velmi pravděpodobně podílel, když kolem svého narození a dospívání konstruoval promyšlené mystifikace. Jeho otci údajně stačil „jediný pokus, aby ji oplodnil. Tento muž, Schwabův zploditel, měl zvláštní minulost: za doby nacismu se dal k dispozici akci ‚Lebensborn‘ jako tak říkající lidský plemenný býk, aby v nacistických ‚stájích‘ přispěl k reprodukci a kultivaci čisté árijské rasy.“⁴⁸ Podobná tvrzení je ovšem nutné brát s rezervou jako pomocné prvky autorova „projektu Schwab.“

Manželství trvalo velmi krátce a o otci od Schwabova narození nevěděli nic ani on, ani jeho matka. Mladému Wernerovi jeho existenci neustále připomínal pouze vlastní pohled do zrcadla. Aloisie Schwab, řečená Luise, která si vydělávala jako

⁴⁷ MIESBACHER, Harald. Op. cit., s. 17.

⁴⁸ BALVÍN, Josef. *Příběh jedné hry a jednoho osudu*. Doslov, in: Schwab, Werner. *Fekální hry*. Brno: Větrné mlýny, 1998, 244 s. ISBN 80-86151-19-0, s. 236.

uklízečka a služka, musela hodně pracovat, aby sobě a synovi zajistila alespoň základní životní standard, a dospívající Schwab trávil v této době hodiny a hodiny sám ve sklepním pokoji, který nazývali domovem. Příbytek získala Aloisie Schwab navíc pouze díky tomu, že měla její sestra Resi v životě více štěstí, a dostala místo hospodyně v bytě starého profesora Simchena, jež bydlel v bytě umístěném nad tímto sklepením.

Profesor Simchen, který se pyšnil rozsáhlou knihovnou, byl jedním z těch, kteří měli na Schwabův duševní vývoj značný vliv. Schwab pod jeho vedením brzy četl Thomase Bernharda a *Kritiku jazyka* Fritze Mauthnera, objevoval Heideggera a výrazně jej ovlivnila biografická publikace *Antonin Artaud. Život a tvorba herce, autora a režiséra* z roku 1977. Později, když byl již známou osobností, se jeho přátelé i novináři shodovali, že „Schwab měl vždy, když ho člověk potkal, na rtech citát z Heideggera, Nietzscheho nebo Baudrillarda. Neměli tušení, že k tomu ještě na sobě nosil roztrhané košile profesora Simchena. Už od školních let byl drzý intelektuál jeho oblíbenou maskou, s jejíž pomocí si držel neoblíbené lidi dál od těla.“⁴⁹ Když si Schwabova matka konečně po letech mohla dovolit ze sklepního obydlí odejít a pořídila si dvoupokojový byt v panelovém domě, nevyřešilo ani to Schwabovu frustraci. Tvrdila totiž, že není domova bez obývacího pokoje, a se svým synem nadále spala v jediné společné ložnici.

Ze strany matky se Schwab pravidelně setkával s nepochopením. Aloisie Schwab byla prostá žena, která zcela postrádala umělecké cítění. Proti tomu se Schwab s více než osmdesátiletým profesorem velmi sblížil a měl strach z jeho smrti. Údajně se často ptával své matky: „Jaké to bude, až umřeme? Jak se tam najdeme?“ nad čímž Aloisie Schwab jen mávla rukou s tím, že „takhle holt děti plácají.“⁵⁰ Již v pubertě se Werner Schwab zatvrdil proti tradičnímu pojetí rodiny a tato jeho nenávist se odráží i v jednotlivých hrách.⁵¹ Thomas Trenkler dále uvádí, že se roku 1974 Schwab „sám stanovil umělcem.“ Oblékal se do černé, kolem něj vlály jeho rudé vlasy a nikdy se nikde pořádně nezačlenil.

⁴⁹ SCHÖDEL, Helmut. *Seele brennt. Der Dichter Werner Schwab*. Wien: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m.b.H., 1995. ISBN 3-216-30142-7, s. 23.

⁵⁰ Tamtéž, s. 12.

⁵¹ Nutno ale podotknout, že i Werner Schwab v určitém období svého života žil velmi jednoduchým a spořádaným rodinným životem (měl ženu a syna) na venkově daleko od civilizace, kde vytvářeli vlastní kulturu. To potvrzuje, že všechny jeho rodinné frustrace pocházely zřejmě skutečně ze soužití s matkou.

Werner Schwab snad nenapsal drama, ve kterém by spolu rodiče a děti vycházeli bez problémů nebo jejich vztah nebyl všemi možnými způsoby patologický. Rodiče spílají všemu a všem za to, že jim Bůh nadělil potomky, ženy hovoří s opovržením o svém těhotném břichu i o čemkoli, co se týká plazení. Děti naopak své zploditele nechovají v úctě, ale spíše je všemi možnými i nemožnými způsoby vystavují nenávisti. „Jestliže se v dramatickém díle Wenera Schwaba nachází něco jako průběžně formulované téma, pak se jedná o radikální rozkrytí instituce rodiny. Právě ty skupiny,⁵² které se odvolávají na tradovaný obraz svaté rodiny jako na ideální případ normality, jsou prostřednictvím svého jednání, tedy díky vzájemným vztahům, konsekvntně ironicky pervertovány. [...] O to fatálněji je proto postiženými pociťována nechtěná bezdětnost.“⁵³

Během studií výtvarné akademie ve Vídni se ukazuje, že Schwaba ve skutečnosti nezajímá vytvářet sochy, jako spíše objevovat sám sebe. Spolu se svým spolužákem, umělcem Erdödym, který byl v jistém období i jeho spolubydlícím, experimentoval s materiálem a tyto své zkušenosti později upotřebil právě během pobytu na venkově. V přístupu k výtvarnému umění, a v podstatě již v jeho raných instalacích je patrný způsob, jakým později zpracovává i jazykový materiál. Postupy, kterých užíval ve své výtvarné tvorbě, totiž později zčásti přejal i v práci s jazykem, se kterým nakládal jako se surovinou: „Už během svého vídeňského studia projevoval Schwab mimořádný zájem a cit pro neobvyklé materiály. Ve svém venkovském období získával takové materiály například v místním řeznictví – ze zbytků masa, kostí, ze zvířecích hlav (doplňovaných moukou, cukrem, hlínou apod.) aranžoval výtvarné objekty, fotografoval je, pozoroval, jak mravenci vedli svoje trasy jedním okem zvířecí hlavy tam a druhým ven.“⁵⁴ V zimním období zase pozoroval, jak voda v dutinách kostí zmrzla a kosti navenek vypadaly jako dřevo. Ve volném čase se on i jeho žena Ingeborg učili vytrhávat plevel, sekat trávu, vyrábět mošt. Schwab si schovával materiály jako zvířecí drápy, králíčí kožešiny a pozoroval, jak se působením různých vlivů materiál mění.

S ironií sobě vlastní v *Lidumoru* Schwab konstatuje, že rodina je základ všeho a „kde je rodina, tam nikdy nejsou nepolíbení lidé. Kde je rodina, tam je i hospodaření, a kam hospodaření jednou napochoduje, tak tam pak šplhá i stát

⁵² schwabovských postav

⁵³ HOCHHOLDINGER-REITERER, Beate. Op. cit., s. 53-54.

⁵⁴ BALVÍN, Josef. Op. cit., s. 237.

vzhůru, a kde je pak stát doma, tam se i život navrátí do svého řádu.”⁵⁵ Ty postavy, které jsou u Schwaba navenek nejvěrnějšími zastánci tradičního rodinného modelu, tento řád v jeho fikčním světě nejdůsledněji porušují – jako je tomu třeba právě u Kovačiče, který sice na první pohled nejedná nijak nonkonformně, pod maskou normálnosti však skrývá zneužívání svých dcer.

Během venkovského života mimo Vídeň i Graz, který spolu se svou ženou Ingeborg Orthofer vedl, se Schwab dokonce společensky angažoval. Jinak má Orthofer za to, že na něj na konci 80. let dolehla krize – psal totiž prakticky neustále a nové texty produkoval s nepochopitelnou horlivostí, zpětné vazby se mu však dostalo minimum. V té době se také rozhodl skončit se psaním, což jeho tehdejší manželka považuje za absurdní vzhledem k tomu, že to podle ní „byl jeho život.“ V roce 1991 se nechali rozvést. Informace o jeho osobním životě od tohoto bodu až do Schwabovy smrti jsou spíše kusé, ale lze jej popsat jednoduchým schématem – tvorba dalších a dalších textů a následné rezignace a snaha přestat psát – a znovu totéž. Cílené provokace, večírky a mizerná životospráva.

Život Wenera Schwaba skončil poněkud náhle, avšak v souladu s celým jeho životním stylem – zemřel o silvestrovské noci z 31. prosince 1993 na 1. ledna 1994 ve svém bytě. Obecně se má za to, že jeho organismus již neunesl kombinaci alkoholu, léků a nezdravého životního stylu. Vypráví se také – a může a nemusí to být další z mnoha mystifikací, kterými je Schwabova osobnost opředená – že když ho jeho tehdejší přítelkyně našla, ležel mu na klíně v křesle, ve kterém zemřel, i rukopis své poslední nedokončené hry *Antiklimax*. Jestli to ale s jeho smrtí nebylo nakonec úplně jinak, než se všeobecně uvádí, o tom dostupné prameny mlčí.

⁵⁵ SCHWAB, Werner. Op. cit., s. 143.

4. **Fekální hry – ústřední dramatický počin Wenera Schwaba**

Cyklus *Fekálních her* jsem si vybrala jako ústřední předmět své analýzy, ve které ukážu hlavní znaky Schwabovy práce s divadelností, dramatickostí a tématy, která si vybírá a která se u něj, stejně jako některé motivy téměř cyklicky opakují. Objektem mého zájmu zde bude i jazyk, jehož stylizace v jednotlivých textech tohoto cyklu nabývá různých podob, ale ústřední tendence jsou si podobné. Cyklus obsahuje celkem čtyři divadelní hry, setříděné v tomto pořadí: *Die Präsidentinnen* (*Prezidentky*, překlad Josef Balvín), *Übergewicht, unwichtig: Uniform* (*Nadměrečnost, nadbytečné: deforma*, překlad Tomáš Kafka, variantně také *Nadváha, nedůležitost: Neforemnost*), *Volksvernichtung oder Mein Leber ist sinnlos* (*Lidumor* aneb *Má játra jsou beze smyslu*, překlad Tomáš Kafka) a *Mein Hundemund* (*Můj psímorda*, překlad Josef Balvín).

Název *Fekální hry* není pouze prvoplánovou provokací, ale jednoznačně odkazuje ke karnevalové symbolice. U Schwaba se totiž o vyměšování, sexu, nízkých lidských pudech a exkrementech hovoří se stejnou intenzitou jako o chlebu, masu a vodě. Ve všech čtyřech textech je hojně zastoupeno to, co Bachtin nazývá tělesnými nížinami (viz výše).

4.1 **Formální znaky a postavy her**

Formálně všechny čtyři hry využívají podobný model. Prostorově jsou si podobné – *Prezidentky* jsou situovány do kuchyně postavy Erny (kterou všechny tři postavy opustí pouze ve svých fantaziích), *Nadměrečnost* do interiéru putyky, kde se celý děj odehraje. V *Lidumoru* je dějištěm jediný dům o několika bytech, které obývají různé figury, a ve hře *Můj psímorda* obydlí protagonisty. Werner Schwab zpravidla nemá potřebu posouvat dramatický děj tím, že by měnil dějiště scén. Jeho drama tkví především ve slovech a základní dramatické atributy také s jejich pomocí rozkládá. Prostorové určení hry bývá autorským subjektem na počátku hry patřičně předestřeno, přičemž v úvodní scénické poznámce nechybí autorský komentář – se kterým se také nikde jinde v hlavním ani vedlejším textu

hry nesetkáváme. Důležitá je pro nás proto například vstupní informace, že příbytek Červové v *Lidumoru* je „chudinké, ale dokonale uklizené hadrářství.“⁵⁶ Dramatický čas u Schwaba nebývá autorským subjektem konkretizován. Není totožný s reálným časem vnímaným divákem, ale nedá se od něj ani zcela oddělit. Čas fabule se nerovná času syžetu, ale zároveň se často ani jednoznačně neodchyluje – to, co se jako čtenáři dozvídáme o prehistorii postav, je většinou pouhá jednotlivost, která nám toho o předchozích dějích mnoho neprozradí.⁵⁷ O jednotlivých figurách tak máme pouze kusé informace, které můžeme tvrdit s jistotou. Například: Greta z *Prezidentek* má dceru Hanelore. Čuňyk a Zajda z *Nadměrečnosti* se snaží o dítě, ale jeden z nich je pravděpodobně neplodný, proto je jejich snaha neúspěšná. U většiny problémů ale jejich skutečnou závažnost pouze tušíme bez toho, abychom nahlédli jejich pravou podstatu a následky pro jednotlivé postavy. Například není z žádné pasáže děje v *Lidumoru* patrné, jestli je Herman Červ mrzákem odjakživa, nebo zda je to následkem jeho zřejmě temné minulosti – má s tím co dělat strýc, který ho v dětství zneužíval? Nebo si Herman nějaké zranění způsobil sám? Nevíme, a má to důvod – je tomu tak především proto, že realistické nahlížení na postavy nemá ve schwabovském světě místo.

Jak již ale bylo mnohokrát předestřeno, exaktně definovaný dramatický čas ani prostor ve Schwabových hrách prakticky nepotřebujeme. Jeho jevištní řeč všechny atributy dramatického díla rozkládá a obrací naruby právě tím, co a jakým způsobem říkají jednotlivé postavy her.

Schwabovy postavy jsou manipulativní figurky bez názoru, které není možné psychologizovat. Zastupují různé principy, a i ty se ve Schwabových hrách cyklicky opakují. Přesto, že vstupují do vzájemných vztahů a jejich konflikty mnohdy končí tragikomicky až groteskně a extrémně vyhroceně, nejsou to charaktery, u kterých by jednání mělo jasné motivace. Nelze ani jednoznačně rozdělit postavy na hlavní a vedlejší – v určitém smyslu jsou všechny na podobné úrovni a autorský subjekt k nim také podobným způsobem přistupuje –

⁵⁶ SCHWAB, Werner. Op. cit., s. 114.

⁵⁷ Pojem *fabule* v této práci chápeme jako souhrn veškerého děje v divadelní hře obsaženého, který se udál bez ohledu na to, co přesně probíhá v čase dramatu. Zjednodušeně a s Lukešem řečeno: „Jsme-li v běžné společenské konverzaci požádání, abychom sdělili ‚obsah‘ či ‚děj‘ některého dramatického (či epického) díla, pak to, co obvykle tlumočíme, je fabule. (dle Lukeše: LUKESŠ, Milan. *Umění dramatu*. Vyd. 1. Praha: Melantrich, 1987, s. 107.)

v seznamu dramatických osob⁵⁸ je brskně zhodnotí, a z tohoto hodnocení žádná nevyjde vyloženě dobře. Cituji opět z úvodní scénické poznámky hry *Lidumor*:

„OSOBY

Paní Červová – vychrtlá penzistka.

Herman – syn paní Červové, asi třicetiletý, mrzák se znetvořenou nohou, působí groteskně a ztraceně, víc není k němu co dodat.

Rodina Kovačičů – pan a paní Kovačičovi jsou tzv. v nejlepším věku, dcery, Desirée a Bianca, jsou o něco mladší než Herman. Obě přisprostle vyšňořené, krev a mlíko atp.

Paní Vočistcová – velmi nóbl vystupující stará dáma, udržovaná a anachronická. Působí na jednu stranu dojemně svou přecitlivělostí, na druhou extrémně arogantně pro svou výraznou potřebu distancovat se.“⁵⁹

Není tedy přesné to, co píše Hochholdinger-Reiterer v *Podobách soudobého evropského dramatu*, že totiž Schwab ke svým postavám zachovává chladný odstup, že k nim necítí pohrdání, soucit, ani účast⁶⁰. Dle mého k nim naopak stanovisko zaujímá – a téměř vždy právě pohrdavé, nenávislné a ponižující.

Na rozdíl třeba od textů Elfriede Jelinek jsou Schwabovy hry ale jevištně přístupnější – autor i přes jisté výstřelky dodržuje klasickou dramatickou formu. Nastolí problém, nechá jej vyvrcholit do konfliktu a následně vzniklou dramatickou situaci vrátí nazpět či zcizí – tak, jako to činí například v *Prezidentkách*, kde se ve třetí scéně náhle objevuje motiv divadla na divadle a hraje se znovu od začátku s tím rozdílem, že se na ni původní aktérky hry musí dívat.

Poschmann podotýká, že ve většině Schwabových her by mohla „právě tak dobře jediná postava odříkat celý text, natolik je zde řeč rozdělena mezi repliky jednotlivých figur.“⁶¹ S tímto tvrzením však nelze jednoznačně souhlasit – a to i přesto, že se pod něj podepsal Schwab sám. Mohlo by snad v případě jediného mluvčího docházet k natolik vystupňovaným konfliktům, jako se to v jeho textech děje?

⁵⁸ Termínu *dramatická osoba* zde užívám vzhledem k analýze dramatu, tedy textu divadelní hry, a vycházím v tomto případě z terminologie Milana Lukeše užití v publikaci *Umění dramatu*. Lukeš se zde mimo jiné inspiruje teorií Manfreda Pfistera. (dle Lukeše: LUKES, Milan. *Umění dramatu*. Vyd. 1. Praha: Melantrich, 1987, 232 s.)

⁵⁹ SCHWAB, Werner. Op. cit., s. 114.

⁶⁰ BALVÍN, Josef. Op. cit., s. 241.

⁶¹ POSCHMANN, Gerda. Op. cit., s. 186.

Nezřídka se původci konfliktů stávají postavy, které se v dramatu přímo neobjeví, pouze se o nich referuje. Často jsou epicky zpřítomňovány vyprávěním v rámci rozsáhlých monologů postav přítomných na scéně. Ve většině případů se u Schwaba jedná o konflikty rodinné. Otcové, kteří jinak v některých případech zmizeli již v prehistorii her, podobně jako reálný Schwabův otec, bývají vinni zneužíváním svých dětí, kterému matky přihlížely a nedokázaly zabránit (Erna v *Prezidentkách*, Červová v *Lidumoru*). Schwab je však nevybavuje lítostí, ale naopak ještě silnější nenávisťí jedné ke druhé. Pokud je někdo u Schwaba vzdělanec, jako například Jürgen v *Nadměrečnosti*, je z pohledu ostatních spíše směšný a snaží-li se filozofovat, zbývá z jeho řeči jen jakýsi prázdný obal, který se nakonec příliš neliší od výpovědí ostatních, společensky níže postavených postav.

Zobecníme-li ale všechny tyto tendence a vrátíme-li se opět zpět ke Schwabovu vnímání jazyka (které je pro naši práci stěžejní), je důležitá skutečnost, na kterou poukazuje Gerda Poschmann, že sice pro Schwaba je „divadlo hrou, a ta hra se hraje právě s jazykem: „ústřední je, rozšířovat něco nového. Obsah je druhotný. Prostředek je důvodem. Na prvním místě je jazyk, pak až člověk.“⁶²

4.2 Témata obsažená ve Schwabových hrách na příkladu *Lidumoru*

Lidumor je hrou, která by se dala nazvat schwabovským exemplem. Čtenáři i divákovi se skoro může zdát, že Schwab z *Lidumoru* vytvořil jakési své modelové drama, na kterém své oblíbené motivy předkládá.

Nacházíme se zde pomyslně ve třech rovinách⁶³ – nejedná se ale o nebe, peklo a ráj, protože „vysoký“, obrodný pól u Schwaba tradičně chybí. Kovačičovi, kteří představují „běžnou“ rodinu polského původu žijící v Rakousku, zastupují v tomto případě pseudoracionální rovinu, tedy zemi, a jejich postavy jsou vybudovány nejrealističtěji. Jejich konformita je pochopitelně vylíčena ironicky. „Normální“ jsou jen uvnitř hnusného, zvráceného dramatického světa. Světa, ve kterém otec

⁶² POSCHMANN, Gerda. Op. cit., s. 188.

⁶³ Některé schwabovské inscenace s tímto schématem důmyslně pracovaly ve svém scénickém zpracování – v českém kontextu to byl např. Dušan D. Pařízek, který ve své inscenaci danou triádu scénograficky naznačil. V Rakousku vznikla i inscenace vídeňského Volkstheatru, kde bylo jeviště členěno do tří pater doslova jako dům.

osahává a zřejmě i jinak zneužívá dospívající dcery, a ty se mu přitom vysmívají za zády. V rovině společensko-kritické jsme právě zde u bodu, ve kterém se schwabovská dramatika nejvíce protíná se společenskou kritikou Ödöna von Horvátha – Kovačičovi jsou podobní (pouze prostřednictvím Schwabovy ironické zkratky ještě odpudivější) maloměšťáci jako většina pokryteckých postav her Ödöna von Horvátha.

Vdova Vočistcová, kterou všichni stejně svorně nenávidí, zastupuje v tomto případě paradoxně nejvyšší pól. Její mluvící jméno stvrzuje, že to ona má být očistcem, který ovšem v případě fikčního světa této hry je nad vším ostatním – nebe, které obvykle tuto vysokou funkci zastává, se totiž nekoná.⁶⁴

Paní Červová (která má také mluvící jméno) se synem Hermanem zastupují nejnižší pól, toho co přijde po smrti ne v království nebeském, ale v tmavé zemi, ze které jsme dle starozákonní symboliky všichni vzešli a kde se naše tělesné schránky opět rozloží. V bachtinovském duchu tedy reprezentují sféru země jako sféry plodnosti i jakožto hrob. To u Schwaba znamená jedno a totéž, nikoli však v obrodném smyslu. Rozkladné jsou ale – jako ostatně vždy u Schwaba – charaktery obyvatel všech tří bytů v tomto domě hrůzy. Již víme, že smrt je ve Schwabových textech všudypřítomná. Naráží se na ni v úplně běžné komunikaci, také akty násilí či usmrcení postav navzájem vznikají z náhlých pohnutek.⁶⁵ Červová a Herman Červ jsou exemplárními zástupci schwabovských postav i motivů: ona je silně, až zaslepeně věřící, uctívá papeže bez toho, aby si o katolické církvi i jejích postupech cokoli myslela – činí tak zkrátka proto, že se jí to zdá správné. To, že jejího syna Hermana zneužíval v dětství jeho strýc, jí nezůstalo utajeno, a ona proti tomu nic nepodnikla, přestože to rozhodně nebylo v souladu s její vírou. Podobně pokrytecké postavy se nacházejí ve všech Schwabových hrách. Herman je mrzák (což je vyobrazeno jak v rovině jeho fyzis,

⁶⁴ Její jméno je v originále uváděno jako *Grollfeuer*, složenina dvou německých výrazů *Groll* – tedy hrůza a *děs* a *Fegefeuer*, které znamená očištec. V němčině jsou tedy negativní konotace jejího jména na rozdíl od češtiny ještě zesíleny.

⁶⁵ Postačí snad vyjmenovat smrti končící konflikty, a zúžit na *Fekální hry*: zamordování/podříznutí Marjánky v *Prezidentkách*, kanibalistická seance v putyce ve hře *Nadměrečnost*, *nadbytečné: deforma*, vyvraždění obyvatel domu vdovou Vočistcovou v *Lidumoru*. Obvykle je téma smrti u Schwaba exponováno ne jako kontrast k životu a produktivní existenci, ale jako jeho běžná součást – taková, kterou si všichni navzájem vyhrožují, ale ve skutečnosti je zase tak moc neděsí. Herman a Červová si smrti vyhrožují neustále a autor tím buduje ve čtenáři a diváku dojem, že jiný způsob komunikace mezi nimi ani není možný.

tak především i co se jeho chatrné psychologie týká), zubožená figurka, která svou vlastní trýzeň ventiluje zlostí na jiných.

Herman je jakýmsi opakovaně se vyskytujícím Schwabovým alteregem, ve kterém autorský subjekt ironicky zesměšňuje i sám sebe. Všude, kde se postava Hermana vyskytuje, je totiž prezentován jako výtvarník, pseudoumělec, který se sice o svých výtvorech snaží nadneseně hovořit (opět tak nešikovně, jak si jen lze v případě Schwabových textů představit), ale recipientovi je poměrně jasné, že jsou zřejmě nepovedené, nehodnotné a umělecky nemají žádnou cenu. Schwab tak své vlastní umělecké snažení tímto způsobem marginalizuje.

V případě Kovačičových naopak Schwab konstruuje parodický, satirický obraz navenek spořádané rodiny. Kovačič o sobě vytrvale prohlašuje, že je slušný státní zaměstnanec, snaží se navodit dojem, že vede život, jaký vést má, ke svým polským kořenům se příliš nehlásí a snaží se je zastírat. Jeho dcery Bianka a Desirée, obdařené mluvícími jmény (ta ironicky pojmenovávají obě obscénní mladé ženy jako Bílou či Čistou a Toužebnou, Touhu) jsou v Rakousku plně asimilované, Schwab je ale v úvodní scénické poznámce popisuje způsobem, vzhledem ke kterému je na nich zajímavý pouze jejich vzhled a ženskost, již s oblibou vystavují na odiv. Navenek se sice jejich rodinný model jeví běžným a ničím nevyčnávajícím, ale opak je pravdou.⁶⁶

Jak jsem již naznačila, *Lidumor* není jedinou hrou, která zmíněné motivy předestírá, ale nijak nerozpracovává. Recipient je tak vnímá jako společenskou kritiku, u které se však autorský subjekt zříká nároku na vymezení vlastního postoje. Hochholdinger-Reiterer poznamenává: „Formování zmíněných obsahů se však vyznačuje především svou libovolností. Žádný z těchto tematických celků není blíže problematizován nebo utvářen.“⁶⁷ Toto tvrzení je skutečně přesné – Schwab jako by palčivé společenské problémy pouze předkládal či spíše brutálním způsobem recipientům předhazoval, ale nenabízel již žádné řešení nebo snad svůj vlastní názor, pohled na problém.

Vdova Vočistcová, která zastupuje prostřední vrstvu, je paradoxně tím prvkem, který nenávidí úplně všichni – Kovačičovi z „prostředního“ patra i Červová z podzemí či úplného dna. Vočistcová je jakousi šedou eminencí, a tím pádem ovládá všechny bez jejich vědomí. Je až ďábelsky racionální, čehož ostatní ubohé

⁶⁶ Viz zmíněná horváthovská fasáda, která je u Kovačičových zcela typicky uplatněným principem. (Viz kapitolu 2 „Každý člověk v této zemi má svou mrtvolu ve sklepě.“)

⁶⁷ HOCHHOLDINGER-REITERER, Beate. Op. cit., s. 53.

figurky ve hře schopny nejsou, a nejsou ani schopny vymanit se z její manipulace. V pokřiveném schwabovském světě je to ona, kdo je čímsi „vyšším“, a i z tohoto důvodu je všem kromě Hermana na obtíž.

Werner Schwab v *Lidumoru* pojímá svět karnevalově, alespoň tedy ve smyslu, v jakém karneval chápe Bachtin. Ambivalence vysokého a nízkého, obrodného a obrozujícího je však u něj opačná. „Karneval se slavil [...] jako dočasné osvobození od panující pravdy a stávajícího řádu, dočasné zrušení všech hierarchických vztahů, privilegií, norem a zákazů. Byl to pravý svátek času, svátek stálého vznikaní, proměny a obnovování. Byl zaměřen proti všemu zvěčnění, dovršení a ukončenosti. Hleděl do nekonečné budoucnosti.“⁶⁸

U Schwaba se (a v *Lidumoru* exemplárně) setkáváme se všemi prvky póly karnevalového chronotopu, které známe, vždy však kromě toho obrodného, který záměrně schází. Ďábelský prvek ztělesněný Vočistcovou je zde naopak oním vyšším principem, který vládne ostatním, i když si to nepřejí. Schwab i pojetím tohoto prostředí v jediném domě, ve kterém vytváří dramatické konflikty, dává jasně najevo, že tělo, osoby a vše, co staví na scénu, vnímá groteskně. Podstatný rozdíl je však v tom, že skutečný karneval se svou obrodností a obnovujícím principem, který stvrzuje vše to, co funguje, právě převrácením téhož naruby, je u Schwaba v podstatě všudypřítomný. Není nijak ohraničen, a proto ve své tendenci popřít cokoliv fungujícího daný stav vlastně rozkládá. Bachtin o karnevalu dále píše:

„Dočasné ‚ideálně reálné‘ zrušení hierarchických vztahů mezi lidmi umožňovalo na půdě karnevalu zvláštní druh styku, který nebyl možný v běžném životě. Zde se vytvářely i specifické formy pouliční řeči a pouličních gest, uvolněné a otevřené, které nerespektovaly žádné distance mezi partnery a oprostily se od běžných (mimokarnevalových) norem společenských zvyklostí a slušnosti.“⁶⁹

Schwabovské figury ale mezi sebou samozřejmě nic takového jako slušnost nebo dodržování společenských zvyklostí nemají.

Karneval v pojetí schwabovských postav není veselkou či rozvernou oslavou, jde spíše o hemžení, hýření, narušení dosavadního řádu, který ovšem jakoby v životech těchto postav nebyl přítomen. A zde se dostáváme k zajímavému paradoxu – postavy totiž domněle a vnějškově podle pokryteckého a „měšťáckého“ řádu fungují, přestože jej porušují kdykoli se jim to právě zdá

⁶⁸ BACHTIN, Michail Michajlovič. Op. cit., s. 16.

⁶⁹ BACHTIN, Michail Michajlovič. Op. cit., s. 17.

výhodné. Schwabovský karneval je obrazem nízkého, rozkladného a rozkládajícího se. Ty postavy, které měly dosud být jen špetku dobrého smýšlení, jsou postupně přetahovány na stranu zla, a i ony se zaplétají do kolotoče nenávisti svých sousedů i rodinných příslušníků – jako třeba Herman Červ, který hledá útěchu u Vočistcové, a ta tím získává privilegium volně s ním manipulovat. Bachtin se ve svých „stručných dějinách smíchové kultury“ věnuje kromě karnevalových specifik především smíchu samotnému – bádá po tom, z čeho smích a veselí vzniká a jaký mělo pro středověký lid význam. Uvádí dokonce četné příklady toho, jak středověký lid žil dvojitý život – na jedné straně oficiální a vážný, na druhé straně rozverný, nízký, karnevalový. Zásadní je pro něj ale smích a jeho role – klade před nás tezi, že „smích je druhá pravda o životě.“⁷⁰ Karnevalové žerty, o kterých dále píše, nemají však u Schwaba své místo. „Vždyť dovolení smát se bylo spjato zároveň s povolením masitých jídel a pohlavního života, což obojí bylo za postu zakazováno.“⁷¹ Ve Schwabově případě není zakázáno nic – jeho postavy mohou vše a také si vše dovolí, popřípadě si vytvářejí konvence vlastní. Naplno vnímají a využívají všeho, co jim poskytuje jejich fikční svět. Přestože se snaží mluvit jako knihy, neexistuje v jejich světě nic jako základní společenské konvence – nic z toho, co bychom asi běžně nazvali morálkou nebo dobrými mravy.

Radost a až orgiastické opojení a požitek z jídla zažívají schwabovské postavy většinou zvráceně. Ve scéně požití Hezkého parku v *Nadměrečnosti* je například až tato požívačnost jakými božským, nadpřirozeným prvkem, který všechny postavy spojí. A není důležité, že nejde o maso v pravém slova smyslu, že jsou to většinou jen zbytky, odřezky, tuk. Jejich opojení je z pohledu čtenáře strašidelné, zvrhlé a vyvolává až běs, ale je něčím, co dokonale vystupňuje dramatické napětí.

⁷⁰ Tamtéž, s. 91.

⁷¹ BACHTIN, Michail Michajlovič. Op. cit., s. 87

5. Analýza jazyka užitého u Wenera Schwaba

Jak jsme již naznačili, není Werner Schwab jediným dramatickým autorem 90. let, který vědomě narušoval dramatickou formu. Gerda Poschmann, která ve své publikaci *Der nicht mehr dramatische Theatertext* z roku 1997⁷² v jedné z podkapitol analyzuje i dramatiku Schwabovu. Užívá v tomto případě pojmu *Unterwanderung der dramatischen Form* (v překladu „obcházení dramatické formy“ či „rozklad dramatické formy zevnitř“), jakési její vědomé zneužívání pro účel jejího úplného rozkladu. Autoři aplikující tento model pracují s dramatickým jazykem a jeho přirozenou divadelností jako s objektem kritiky, takže ho kromě jiného vědomě narušují a zacházejí s ním spíše jako s něčím, proti čemu se je potřeba vymezovat. Divadelnost, „teatralitu textu“ pak přesouvají do jazykové stylizace.

„Autoři a autorky píší texty často ve vědomém odstupu od divadelní praxe a divadelních konvencí, v některých případech dokonce vyloženě proti stávající formě dramatického divadla.“⁷³ Zároveň se ale nedá říci, že by s potenciálním divákem či čtenářem nepočítali. Recipient jako vnímaný a především akceptovaný pozorovatel tvoří spoluhrající prvek uvnitř divadelní komunikace.

U Schwaba tato postdramatická forma přitom není zcela jednoznačná – Poschmann konstatuje, že z formálního hlediska Schwabovy hry dramatické přece jsou. Dochází zde k velice vyhroceným konfliktům, které nezřídka končí smrtí jedné nebo několika postav. Dle Schwabových slov se totiž přímo nabízí tzv. slovní násilí, které existuje samo o sobě, stačí jej jen objevit, jakmile otevřeme slovník a dáme jedno či dvě slova dohromady.⁷⁴ Nadto autor vědomě neporušuje strukturu klasického dramatického díla – sice již své hry nedělí na dějství, přesto je ale formálně člení, většinou do tří scén. Dramatický tvar nadále zachovává v tom, že je text i graficky dělen do dialogů a replik a užívá běžných scénických poznámek.

Schwabovské figury se sice snaží o nalezení vlastní identity ve světě, ale většinou zůstane skutečně jen u snahy a především u slov. Jazyk zde není

⁷² Vyšla tedy ještě před vydáním průlomové Lehmannovy publikace *Postdramatické divadlo*.

⁷³ POSCHMANN, Gerda. Op. cit., s. 177.

⁷⁴ Tamtéž, s. 178.

sebevyjádřením figur, ale samostatnou skutečností, která staví dramatický konflikt.⁷⁵

Když se v *Nadměrečnosti* jednotlivé figurky sedící v hospodě představují příchozímu hezkému páru, dočkají se jakékoli odezvy spíše minimálně. Čím jsou, co dělají, jaká je jejich role v životě a jakým směrem se ubírají, to není smyslem sdělení. Smyslem sdělení je totiž i v tomto případě snaha ukázat způsob, jakým jimi jazyk smýká, ovládá je a má nad nimi „navrch.“

Čuňyk [...] Dovolte, abych vám představil naše maličkosti: Königshoferovi... Kurt a Sieglinde, ale mezi přáteli pan Čuňyk a paní Zajda. Víte, nějak to zdomácnělo... aniž by se nechal vysledovat nějaký rekonstruovatelný důvod, ale nomen est omen, jak říkají latiníci, že, pane Jürgene... To je náš pan Jürgen, naše inteligentní bestie, chcete-li...

Jürgen (uklání se nejistě) Zapotitski, když dovolíte, sociolog... a pedagog, problematika okrajových skupin, menšiny... Rozumíte...

[...]

Čuňyk Dovolte, abych můj životní svazek s mojí chotí vystavil patřičné charakteristice: brzy se staneme rodiči a tak říkajíc se rozmnožíme.

[...]

Kája: Cha, cha, Čuňyk ji nikdy neošoustá, tuhle... (*zarazí se*) Nó, já jsem pan Kája... Karl Mondschein... státní zaměstnanec.⁷⁶

Podobným způsobem jakékoli snahy figur o to charakterizovat samy sebe a udělat ze sebe individuality jednoznačně selhávají. Nemají co nabídnout. Jsou ploché, jednoduché. Zdůrazňují s oblibou to, že jsou státní zaměstnanci, zřejmě aby daly najevo, že na rakouské společnosti nijak neparazitují, ale naopak jsou s ní v souladu a pomáhají státu fungovat. Systému, ve kterém žijí, se nevzpírají, naopak se snaží všemi možnými prostředky dosáhnout toho, aby z něj nijak nevyčnívaly. Pokud se rozhodneme je psychologizovat, velmi rychle se dostaneme na scestí – zjistíme totiž, že o žádné z postav nebudeme schopni říci více než jednu dvě kusé informace. Čuňyk a Zajda chtějí dítě. Ernu trápí její syn Herman. Marjánka je prostoduchá, ale ráda pomáhá lidem. Vdova Vočistcová nenávidí lidi a ji zas na oplátku nenávidí všichni její sousedé s výjimkou Hermana. Pokud si ale tato vodítka položíme jednu vedle druhé, začnou se nám jednotlivé kusé informace skládat ve velice propracované schéma, které funguje

⁷⁵ Tamtéž, s. 193.

⁷⁶ SCHWAB, Werner. Op. cit., s. 102-103.

napříč celou Schwabovou tvorbou. Každá z postav má v této struktuře svou, byť třeba epizodní – roli. Některé archetypy – jako Schwabovo alterego Herman nebo archetyp matky vychovávající téměř čtyřicetiletého syna, jiné se objevují pouze jednou a mizí.

5.1 Schwabova práce se subjektem

Helmut Schödel se jako jeden z mnoha recenzentů pokusil Schwabovu práci s němčinou definovat a popisuje ji jako „jako směs dětské mluvy, úředničiny a monstrózního proudu slov.“⁷⁷ V kritice mnichovské premiéry Lidumoru dokonce tvrdí, že „Schwabovi lidé jsou obchodníci s jazykem a před srdečnými záležitostmi utíkají k úřednické němčině nebo dětskému žvatlání.“⁷⁸ V podstatě souhlasím s tím, že Schwabovy postavy utíkají před srdečnými záležitostmi. Pro něco takového v jeho estetice není a nemůže být místo. Ani úřední němčina ale není tím správným výrazem, protože i ona je v případě schwabovských figur pouhým zárodkem sebe sama.

Protože se Schwabovské postavy potřebují samy o sobě nějak profilovat, snaží se o to jazykově. Je to ale podobně marná snaha jako jejich silná potřeba někam patřit. V *Prezidentkách* mluví tři hlavní aktérky samy o sobě ve třetí osobě, čímž také připomínají dětské vnímání světa, v Lidumoru se Herman i Červová také uchylují k tomuto způsobu mluvy, a matka navíc často užívá trpný rod, který v českém překladu působí méně přirozeně než v originální němčině, jenž jej užívá jako poměrně standardní jazykové formy. I v originále je ale nadužívání pasivních tvarů v běžné, podomácku vedené konverzaci pochopitelně výrazem zvěcnění subjektu – to, že s Hermanem matka hovoří jako s věcí či strojem, je pouhým důkazem toho, jak je jejich vzájemný vztah pokřivený a zvěcněný.

Jak již bylo zmíněno výše, Schwab se svými postavami skutečně příliš nesoucí. Přestože se zabývá, vezmeme-li v potaz *Fekální hry*, nízkými vrstvami společnosti a v podstatě by jej tedy bylo možné považovat za „lidového“ či sociálně angažovaného autora, on jakýkoli sociální rozměr svých her razantně popírá. Na otázku, co dělá se vším tím šrotem, který dle svých vlastních slov

⁷⁷ MIESBACHER, Harald. Op. cit., s. 27.

⁷⁸ Tamtéž, s. 27.

zpracovává, odpovídá stručně, že se jedná o všechny ten odpad a zbytky v hlavách a že ho žádné příběhy ani osobní osudy nezajímají.⁷⁹

Během průřezu dílem Wenera Schwaba nalézáme jedinou výjimku – a tou je Marjánka z jeho celovečerní prvotiny *Prezidentky*. Tato postava se jako bumerang vrací ještě i ve Schwabově poslední, nedokončené hře, jejíž rukopis byl nalezen po Schwabově smrti. Marjánka je jako postava nejprve nenápadná, ve společnosti svých přítelkyň se drží spíše stranou, mnoho toho nenamluví a trpělivě snáší jejich prázdné řeči. Nevyjadřují se o ní zcela lichotivě, to ale koneckonců nečiní ani autor. Jeho prvotní charakteristika Marjánky v úvodí scénické poznámce hry zní:

„Je oblečena nejchudobněji, vlasy sčesané dozadu, její nohy vězí v příliš velkých pohorkách, zpočátku působí poněkud idiotsky. Marjánka je o něco mladší než Erna a Greta, což by se mělo projevat jejími často hektickými pohyby.“⁸⁰

V závěru je ale morální vítězkou ona. V porovnání s Ernou i Gretou, které se obě nechaly unést svými fantaziemi je to ona, ta přízemní a jednoduchá Marjánka, která vítězí. Nemůžeme jednoznačně tvrdit, že zmasakrování a zdiskreditování svých kamarádek prostřednictvím jejich dětí bylo jejím cílem, natolik hluboce o schwabovských postavách uvažovat nelze, zároveň to vše ale ve hře vede k jejímu nanebevzetí. Je v tomto případě druhotné, že jde o nanebevzetí ironizované, směšné a dovedené humornou (a jak jinak než fekální) zkratkou do důsledku – Marjánka se vznese k nebi a všechny fekálie, které na jejím těle ulpěly během čištění záchodů bez rukavic, se proměňují ve zlato. Pokud si však všímám správně, je ve *Fekálních dramatech* jedinou postavou, které se takového zacházení, byť hyperbolizovaného, dostane. Vzhledem k tomu, co doteď o Schwabovi víme, se to zdá být dostatečným důkazem jeho shovívavosti či snad sympatie vůči ní.

Nutí nás to pokládat si otázku, zda je tomu tak i u ostatních Schwabových dramát – totiž jestli jsou vždy vítězi ty postavy, které mají nejnižší ambice a jsou ve své podstatě nejskromnější. V *Nadváze* tomu je jinak. Postavy jsou si tam rovny, jsou na podobné úrovni, a aby to tak i zůstalo, pozřou Hezký pár, který z jejich průměru vybočoval.

Další výrazný motiv, který ve schwabovských dialozích můžeme vysledovat, je to, že osoby jednají podobným způsobem jako věci. Věci na sebe berou

⁷⁹ SCHÖDEL, Helmut. Op. cit., s. 7.

⁸⁰ SCHWAB, Werner. Op. cit., s. 6.

schopnosti lidí a lidské postavy jsou naopak tak neschopné jednat, že jsou spíše vláčeny okolnostmi nebo se sebou nechávají pohybovat jako figurky po šachovnici. Každé slovo, ať už vychází z úst postavy, nebo je ve scénické poznámce přiznává sám autor, je kusem masa. Masa, které může být přetvořeno, natrháno, nebo rovnou zkonsumováno. Každé slovo je materiálem, stejně jako je materiálem kterékoli živoucí či umírající tělo postavy, jež Werner Schwab postaví na scénu svého dramatu.

Bachtin často operuje s pojmem groteskního těla. U Schwaba není jednoznačně groteskní, spíše se s ním pracuje jako s hmotou. Není samo o sobě vnímáno jako něco živého nebo dokonce živoucí součást osobnosti, která kromě tělesnosti disponuje i myšlením. Nahoře je tvář a hlava, dole pohlavní orgány, útroby, zadnice. Přitom Erna v *Prezidentkách* poznamenává, že: „Najednou jsem se už sama sebe ptala, proč člověk musí mít zadek. Vůbec není hezký, takový zadek, ale lidi pořád zadek vystavují a dělají si jeho obrázky.“⁸¹ Schwab si zde skrze Ernu trefně všímá toho, jak se v moderním světě a v moderním kultu těla dávají na odiv a do popředí právě tělesné nížiny.

V tomto ohledu mi tedy připadá nejzajímavější, jakým způsobem Schwab staví do kontrastu lidské tělo a duši. On vnitřní život těla nepopírá, ale cynicky se mu vysmívá, dává postavám ve svých textech drsným způsobem najevo, že jsou výkalem a ve výkal se obrátí. Markantní je to právě u jeho „oblíbené“ Marjánky – když se totiž tři důchodkyně v *Prezidentkách* ponoří do svých fantazií a střídají se v nadšeném líčení štěstí, které je všechny potkalo, je pro Marjánku ústředním úkolem zachraňování tamních toalet od ucpání a čištění záchodových mís. Když se jí to podaří, je ale přece jenom posmutnělá, přestože by se mohlo zdát, že svůj úkol splnila a tím je její existence na tomto světě posvěcená a smysluplná.

„Marjánka: Nezůstal tam nikdo, jenom Marjánka. A Marjánka tu teď stojí se svou lahvičkou od parfému, který vypila, a voní teď vnitřně jako všechny jemné dámy celého světa dohromady. Ale na povrchu je ještě plná lidských výkalů, a to ji trochu rozesmutňuje. Má duše je moje krása, pomyslí si, ale má duše je bohužel tak strašně uvnitř. Duše vysedí život věčný, ale tělo musíme ukazovat po celý život.“⁸²

Tělo musíme ukazovat po celý život. A tak jsou všechny Schwabovy postavy s výjimkou Marjánky prázdnými lidskými schránkami, které žijí jen vnějškově – a

⁸¹ SCHWAB, Werner. Op. cit., s. 15

⁸² SCHWAB, Werner. Op. cit., s. 45.

to i přesto, že si ve svých dialozích vzájemně svěřují starosti o své děti i život. Marjánka jediná se zajímá i o veselí ostatních, protože její souputnice se během zmíněného fantazírování nestarají skutečně o nic jiného, než samy o sebe a své štěstí. V jeho líčení se předhánějí, nenechají si skákat do řeči ani si svou chvíli slávy vzít. Proti tomu Marjánka „chce k lidem, kteří na slavnosti zažívají svoje štěstí.“⁸³ A následně celou veselici svým zásahem do fantazírování obou zničí – právě proto, že se o ni celou dobu ani trochu nestaraly. Marjánka se tak z mého pohledu stává jedinou ambivalentní postavou, která kromě těla a tělesnosti disponuje také náznakem psychologie – autor její jednání vede jako oblouk. Oblouk, kterého se u jiných postav nedočkáme.

5.2 Rozbor dialogu u Schwaba na příkladu rozhovoru Červové a Hermana v *Lidumoru*

Jako pomocné vodítko ve snaze definovat vzorce Schwabova jazyka poslouží rozbor jednoho z dialogů. Vybrala jsem běžnou situaci, úvodní dialog matky Červové se synem Hermanem – rozhovor je zpočátku nedramatický, ale autor dramatický konflikt vystupňuje rychle. Užitý princip nebude zobecňovat, domnívám se však, že je pro Schwaba charakteristický. Důležité je také předestřít, že veškeré psychologizování figur, kterého se dopouštím, by mělo pouze napomoci uchopení struktury Schwabovy dramatické řeči. Nesnažím se analyzovat postavy, ale jazyk, a jejich repliky mi k tomu jsou pomocným vodítkem.

Na začátku scény dle scénické poznámky „Herman sedí za stolem a horlivě maluje obraz. Do své činnosti je hluboce pohroužen a lehce se kouše do jazyku. Na stole malířský kufřík, nádoba na štětce a láhev kořalky se skleničkou. Pojednou všechno splete, ponoří štětec do kořalky a napije se vody na štětce. (...)“⁸⁴ Matka na to reaguje podrážděně. Tak, jak jsme u Schwaba zvyklí, nevyjadřuje se nikdy holou větou. Naopak má tendenci dvojí – buď svou repliku výrazně zkomplikovat a komunikovat věci složitěji, než jsou, nebo naopak význam souvětí na nejvyšší míru zkoncentrovat novátorsky užitým adjektivem. Vystupuje také nezanedbatelná skutečnost, že je autor předobrazem postavy

⁸³ SCHWAB, Werner. Op. cit., s. 45.

⁸⁴ Tamtéž, s. 115.

Hermana. Autor tuto skutečnost nijak nezastírá, ale zároveň ponechává na recipientovi, jak moc se jí nechá ovlivnit. Herman je stejně jako Schwab umělec, který pravděpodobně nevytváří žádné hodnotné umění, přestože se o něm snaží vznešeně hovořit. Stejně jako v jisté době autor žije Herman Červ v jednopokojovém bytě společně se svou matkou. A paralel se postupně objevuje víc, přestože nelze říci s určitostí, které všechny k autorovi směřují a které ne. Vrátime-li se k situaci samotné, do dialogu jako první vstupuje Červová.

„Paní Červová Zas už si proléváš tělo tím malířským neuměním?“⁸⁵

V sémantické rovině je smysl sdělení zhruba tento: „Zase už tvoříš to své hrozné umění?“ Kromě toho ale, což nemusí být zas až tak patrné na první přečtení, rovnou Hermanovo „hrozné umění“ přirovnává k alkoholu, kterým si její syn patrně také prolévá tělo – oboje považuje za stejně škodlivé. Hned v úvodu tak uvádí vlastně dvě pro nás důležité informace – že je Herman posedlý uměleckou tvorbou a že je zároveň závislý na alkoholu. Informaci o tom, že Herman v průběhu tvorby pije kořalku, bychom sice jako čtenáři již měli ze scénické poznámky, ale Schwab dovádí informační strukturu do důsledku tím, že ji vkládá i do repliky. Červová pak pokračuje následovně:

„I na to napití je té nešikovnosti až příliš. A zase chceš provokovat barvy malířského vkusu. Už zase sis postavil ten utajovaný chlast vedle té beznadějně vody na malování, i když jsem tvému tělu jakýkoli alkohol výslovně zakázala.“⁸⁶

Autor tím předkládá odpovědi na další čtenářské otázky. Za prvé nám sděluje, že se Červová snaží synovi zakazovat pití alkoholu, a za druhé informaci, že Herman její zákaz nerespektuje. Užitím adjektiva „utajovaný“ autor naznačuje, že Herman zákaz porušuje za jejími zády, a umně se tím zbavuje potřeby užití vedlejší věty. Kdyby chtěl totiž Schwab čtenáře jejími ústy jen informovat, že Herman pije alkohol tajně, musel by k tomu pravděpodobně užit vedlejší věty. Díky adjektivu „utajovaný“ je ale informace i z takto komplikovaného jazyka čitelná na první přečtení či poslech. Podobné je to s její předchozí větou: co chce matka sdělit tím, že Herman provokuje barvy malířského vkusu? Autorův postup je symptomatický: vybere si klíčová slova, pomocí kterých lze informovat o tom, že je Herman výtvarník. Těmi jsou barvy, malíř a vkus. Dále převrací naruby vše, co by mohlo jakýmkoli způsobem vypovídat o vkusném malířském umění. Ze *vkusu* tudíž učiní *malířský vkus*, přičemž k němu jako předmět připojí ještě výraz

⁸⁵ SCHWAB, Werner. Op. cit., s. 115.

⁸⁶ Tamtéž, s. 115.

barvy. Ten je nadbytečný v případě, že by věta měla být pouhou informací o Hermanově umělecké činnosti, význam i stavbu věty pouze činí krkolomnějším – srozumitelná je ale stále. Smysl celé věty následně Červová popře tím, že udělá z Hermana provokatéra malířského vkusu.

Následuje věta: „Tvé tělo však nikdy neposlechne a tvá bytost nechce poslechnout mne. To jen já musím vždycky poslouchat vyšší morálku, jinak tvůj duch bude uvržen jakýmkoli smyslem na hromadu hnoje.“⁸⁷ Tato replika připojuje další informaci o jejich vzájemném vztahu. Přesto, že je její syn Herman již dospělý a svéprávný muž, přiznává ona, že za něj neustále pociťuje velký podíl zodpovědnosti. Je samozřejmě diskutabilní, co onou „morálkou“ vlastně míní, ale z její repliky vyplývá, že je Hermanovo životní směřování jejím údělem. Zároveň, a to je pro nás výzkum důležité, se zde opětovně objevuje motiv zvnějšnění lidského těla vůči subjektu samotnému, a tím i rozdělení jeho osobnosti na duši, bytost a tělo jako tři stupně na sobě nezávislého a jemu nevlastního.

Nalezneme zde i vyjádření základního postoje Hermana k umění, to když tvrdí, že by jeho obraz přece zcela utonul v temných barvách, kdyby v jeho nitru nezaplál oheň radosti.⁸⁸ Dává nám tím znát, že rozpoložení autora obrazu má vliv na výsledný produkt. To je samozřejmě obecné a teovité tvrzení – napoví nám sice něco o postavě Hermana, ale zároveň nemá význam pro její další směřování. Vůbec je fakt, že se Herman angažuje v umění, pro celkovou výpověď hry málo významný. Významná a významotvorná se zdá být spíše Hermanova zapouzdřenost v soužití s matkou, na kterém se ale nesnaží sám nic změnit. Všemi nenáviděná vdova Vočistcová mu tak je překvapivě útěchou a útočištěm, přestože jej sama také spíše shazuje a jeho neschopnost přijímá s ironickou blahosklonností.

Dalším charakteristickým znakem jazyka Paní Červové je častá personifikace předmětů – jakožto důležitý protipól zvěčňování subjektu a užití v češtině nepříliš obvyklého trpného rodu, jako je tomu v replice ze strany 116:

Paní Červová [...] A teď už tě chci vidět na cestě do kuchyňského kouta a utřené nádoby ve vnitřku kredence. A potom čeká na tvou pozornost ještě naplněný kýbl na odpadky, poněvadž musí být doprovoben na dvorek.⁸⁹

⁸⁷ SCHWAB, Werner. Op. cit., s. 115

⁸⁸ Tamtéž, s. 115

⁸⁹ Tamtéž, s. 116.

V recipientovi tím pochopitelně umocňuje dojem, že je Herman Červ z jejího pohledu méněcenným, výkonným činitelem, a zatímco kýbl na odpadky a džez plný nádobí by jí ještě mohly být k něčemu dobré, on je tu jen k tomu, aby se postaral o domácnost.

V tomto dialogu Schwab – jakoby s Bachtinem – také striktně odděluje tělo a ducha, Hermanovu osobnost od jeho tělesnosti. Není to ale jen bachtinovské pojetí, které zde Schwab nechává promluvit – dichotomie duše a těla je tradiční součástí evropské kultury a křesťanství, Schwab ji však ještě „povyšuje“ o oddělení bytosti a navíc tradici rozporuje tím, že duše v případě jeho figur rozhodně nebývá tím „vyšším“. Vše, co Hermanovi matka oznamuje, se týká v první řadě jedné části jeho osobnosti – těla či ducha, a až potom Hermana samotného. Postavy jsou tak odosobňovány a děleny na dvě samostatně nefunkční složky – tělo a ducha, které jsou dle Červové u Hermana špatné obě, ale hovoří o nich o každé zvlášť. Navíc je přítomna i *esence bytosti*, která je tělu i duchu nadřazená – názorně si ji lze představit jako množinu, která obsahuje podmnožiny duchovna a tělesnosti – vysvětlit celou triádu dříve. Když Červová prohlásí, že „kdyby se tvému duchu mělo pomoci, bylo by třeba všechny tvé špatné stránky oddělat. To bys ovšem pozbyl celé své bytosti, protože v těle máš skrz naskrz špatného ducha,“⁹⁰ myslí slovem „duch“ především Hermanovu osobnost. Není v užití těchto výrazů zcela přesná – v podstatě totiž klade špatné stránky na roveň špatnému duchu, a kritizuje přitom Hermanovy vlastnosti spíše než jeho vnitřní život.

K výrazu bytost se pak Červová vrací ještě jednou, když dává Hermanovi příkazy ohledně jeho domácích prací a konstatuje, že pro něj bude určitě nejlepší, když své úkoly jako poslušná bytost rychle a ochotně splní.⁹¹ Pro Červovou je Herman vždy pouze *svěženou krví a masem* či *zlým duchem*, nikdy ho nenazve svým dítětem nebo krví své krve. Český překlad je také v tomto případě zavádějící, neboť německý výraz „Fleisch“ označuje zároveň tělo i maso – ve smyslu těla se v německojazyčných zemích užívá při mši i při eucharistii, kde zastupuje tělo Kristovo. Existenci svých rodinných vazeb nezapomínají pravidelně opakovat – činí tak prakticky v každé větě. Díky tomu je více než zřejmé, jak moc je existence dané rodinné vazby zásadní, a jak určuje vše, k čemu ve hře dochází.

⁹⁰ SCHWAB, Werner. Op. cit., s. 115.

⁹¹ Tamtéž, s. 116.

To, že se u Schwaba od rodinných vazeb odvíjí většina ostatních vztahů a pout, jsme již artikulovali dostatečně – a že je toto ovlivnění negativní, potvrzují všechny výše vyjmenované příklady.

5.2.1 Vzájemná oslovení postav v dialogu

Pro doplnění jsem se rozhodla detailně a popořadě vypsát, jakým způsobem se Herman a Červová vzájemně oslovují, a zda lze v této tendenci vysledovat nějaký vývoj vzhledem k dialogu.

Červová Hermana neoslovuje prakticky vůbec – je pro ni schránkou, věcí, prostředkem, zkratka něčím odosobněným. I při detailním čtení jednotlivých replik, ve kterých proudem své řeči bez ustání Hermanovi spílá a obviňuje jej ze všeho od nedobrého ducha až po rozbití talíře, ze kterého její otec pojedl poslední krupicovou kaši.⁹² Až ve chvíli, kdy se Herman přímo na místě prohřeší, jej oslovovat začne.

„Ty mrzáku jeden zavržená. [...] Ty čuňáku hnusná. [...] Ty škůdče bezbožná. [...] Jsi nedochůdče. Jsi vyvrženec.“⁹³

Najednou je pro ni důležitější Hermana zvěcnit a zmalichernit, jedná s ním proto ještě důrazněji jako s věcí. V tu chvíli ale získá navrch Herman, který ji až do této chvíle oslovoval tradičním „mami.“

Jiným hojně užívaným principem je metonymie a synekdocha, jejichž užití můžeme speciálně v řeči Červové vysledovat hned několikrát. Její řeč to konkretizuje, aniž by to pro sémantické porozumění bylo potřeba, a dodává jí to pro čtenáře jakési naléhavosti. Jako již několikrát v tomto dialogu, Červová poukazuje svou smrtelnost a to, že se bez ní Herman neobejde, a znovu tak činí prostřednictvím velice přizemního motivu polévky – tedy jídla a stravy.

„Paní Červová Však ty jednou zatoužíš po mých slípkách v nedělní polévce. Jednou ještě budeš každou slepičku ve výkladech s drůbeží hltat vášnivými pohledy, až už já, tvoje matka, zemřu. Neděli co neděli ti budou mé vývarové

⁹² V tomto kontextu je nadmíru zajímavý i způsob, jakým Červová přikládá této zdánlivě banalitě fatální význam. Krupicová kaše je zde tělem Kristovým, poslední večeří, vším, co Červová ze svého otce kdy měla.

⁹³ SCHWAB, Werner. Op. cit., s. 123-124.

slípky odepřeny a všechny slípky příští budou ti po celý život odepřeny, protože tvůj špatný duch mě přivede do hrobu.“⁹⁴

Místo aby mluvila prostě jen o polévce nebo snad o sobě samotné, staví smysl celé věty na konkrétní maličkosti – slepicích ve své polévce, která téměř fyzicky stvrzuje její existenci.⁹⁵

Výhodou Schwaba oproti dalším autorům zabývajícím se kritikou jazyka (na mysli mám například Elfriede Jelinek, obzvláště její novější texty, jež bývají často vyhodnoceny jako velmi komplikované a jevištně neproveditelné) je nesporně to, že Schwab, přestože většinou nesděluje informace přímo, umí je sdělit srozumitelně. Přívlastky, které používá, nejsou nikdy přesné, zároveň ale nejsou od realistického významu příliš daleko na to, aby nám okamžitě nenavodily sugestivní představu. Když Červová říká Hermanovi, že jeho „tělesný otec“ zdaleka tak nepáchl, jako Herman, máme o fysis Hermanova otce ihned poměrně konkrétní představu. Snad není ani popsateľný slovy, ale tělesně jako bychom postavu bezprostředně cítili. A tímto způsobem pracuje Schwab s figurami celou dobu. Nejsou nijak výjimečné, a už vůbec ne charakterově propracované. Ale svou řečí, svým jazykem, vyvolávají intenzivní sugesci toho, jak je jako čtenáři a diváci budeme vnímat.

5.2.1.1 Herman, matka Červová a konflikty

Werner Schwab nechává své postavy vyvolávat konflikt z ničeho. Protože se v jejich životech na první pohled neděje nic nestandardního, vznikají všechny slovní i mimoslovní spory z běžné komunikace, která samotná je zdánlivě bezdůvodně vyostřená na ostří nože. Takováto normální komunikace mezi jeho postavami (nejčastěji mezi těmi, které definuje nějaký vzájemný příbuzenský vztah) se skládá ze spílání, nenávistných komentářů a z opakování téhož – v četných obměnách. Schwab tímto způsobem dává o svých postavách prostou informaci: slovo je jedinou jejich zbraní. Nemají většinou možnost bojovat proti sobě jinak než slovně, a to až do té chvíle, než spor vyvrcholí a skončí třeba smrtí některé z nich.

⁹⁴ SCHWAB, Werner. Op. cit., s. 118.

⁹⁵ Znovu se zde objevuje u Schwaba tolik oblíbený motiv masa a masožravectví – v tomto případě v podobě slípek, což je ve srovnání s jinými Schwabovými díly velmi zeslabený význam masa jako hmoty. O tématu dále viz Kapitola 7.

To ale není zatím případ popisovaného dialogu. V něm Schwab překvapuje čtenáře jinak: protože spolu jeho figury vzájemně jednají tak, jak spolu jednají, mohli bychom očekávat, že budou vůči veškerým slovním projevům nenávisti naprosto imunní. Zde nás ale autor opět vyvádí z omylu, protože ve skutečnosti předkládá situaci, ve které se dominance obou přítomných postav postupně vyměňuje, a konflikt se tím stává dramatickým. Jejich rovný boj naruší v dané situaci to, že Červová usne a Herman ji probudí svým nejnepříjemnějším vtípkem, že „černoši v Africe zastřelili papeže“.⁹⁶ Nijak nepomůže následující ujištění, že si to celé vymyslel. Následuje monologický proud řeči jeho matky, která ho zatracuje a Herman najednou, bez jakékoli předchozí návaznosti „jde vystrašeně do kuchyňského kouta a začne utírat spěšně nádobí. Paní Červová se postaví vedle a dohlíží na něj.“⁹⁷ Následně ho ještě obviní, že jí jeho otec vykopal v břiše hrob, a Herman na to nadále reaguje vyděšeně a otřeseně, jak se dozvídáme především ze scénické poznámky.

Zřejmě i proto je Schwabův vztah k inscenátorovi specifický – dává mu mnohohybné a velmi volně interpretovatelné informace o jazyku i prostředí hry, tajemství tohoto jazyka mu dlouho podkrývá veskrze jen prostřednictvím dialogů, načež ho zničehonic vyvede z míry zcela nevyvratitelně popisnou scénickou poznámkou typu: „*Hermanem to otřese a upustí na zem talíř, který se tak rozbije. Oba ustrnou.*“⁹⁸ Jako pro čtenářku pro mě bylo v několika případech nepřesvědčivé, že jsou i natolik duševně okleštěné postavy, jako ty Schwabovy, schopny takto relativně silných emocí. Považuji to za způsob, jakým Schwab nechává recipienta v nejistotě o tom, jak má figury vlastně vnímat. Pochopitelně je veden k tomu, aby je akceptoval jako neschopné figurky ovládané něčím vyšším, co je nad nimi. Co to však v případě Schwabových textů je? Instance boha či čehokoli autoritativního z duchovní sféry u Schwaba mizí pod nánosem ironie, výsměchu a pochyb. Může to být samotný autorský subjekt, který nad nimi vždy zůstává a „drží stráž,“ ale může to být i jazykový rámeček celého díla, který nás k autorskému subjektu vždy znovu odkáže. V situacích ústících v konflikt, jako je právě tato, se ukazuje, že opak bývá pravdou a že mají schwabovské postavy momenty, ve kterých jsou schopny překvapivě silné sebereflexe.

⁹⁶ SCHWAB, Werner. Op. cit., s. 120.

⁹⁷ SCHWAB, Werner. Op. cit., s. 121.

⁹⁸ Tamtéž, s. 122.

6. Inscenační tradice a možnosti Schwabových her v českém prostředí

Jazyk je hlavním stavebním kamenem Schwabových textů, se kterým se musí vyrovnávat nejen překladatel, ale především inscenátor hry. Zřejmě nejvýznamnější éra schwabovské dramatiky na českých jevištích proběhla v Divadle Komedie během působení Pražského komorního divadla a uměleckého vedení Dušana D. Pařízka. V prvním desetiletí nového tisíciletí byly na jeviště převedeny nejen *Prezidentky* (2000), *Nadměrečnost* (2008), *Můj psímorda* (2002) a *Lidumor* (2000), ale také třeba poslední Schwabova nedokončená hra *Antiklimax* (2003, s podtitulem *Dechovka is NOT dead*).

Pařízkova inscenace *Prezidentek* byla významná již z toho důvodu, že na sebe její režii Pařízek poprvé upozornil. Uvedl ji nejprve ještě jako šestadvacetiletý student režie na DAMU pod patronátem Divadla Na prahu – premiéru měla 20. listopadu v Divadle Na zábradlí. O dva a půl roku později, 11. června 2000 ji poté obnovenou uvedl již pod hlavičkou Pražského komorního divadla.⁹⁹ Zajímavé je i to, že Werner Schwab byl pro Pařízka nejčastěji inscenovaným autorem – dramaturgie celého Pražského komorního divadla byla na adaptacích německojazyčné prózy i německojazyčné dramatiky postavená, ničí texty se ale neopakovaly tolikrát, jako právě Schwabovy. Jeho linie byla důležitá také tematicky – Klára Fleyberková staví některé jeho schwabovské režie do kontrastu s inscenacemi Davida Jařaba, který byl v Pražském komorním divadle druhým kmenovým režisérem.

„Tak, jak Jařab zkoumá jednotlivce vyřazeného ze společnosti, zaobírá se Pařízek také často reflexí společenství outsiderů. To se ukazuje například ve všech hrách Wenera Schwaba, které Pařízek inscenuje nejčastěji. V *Prezidentkách* se jedná o trojici postarších dam, které se snaží povznést od svých žalostných životů, v *Antiklimaxu* jde pak o rodinné společenství poněkud pochroumaných vztahů a v inscenaci *Nadváha, nedůležité: Neforemnost* podobně poklesle tráví silvestrovský večer skupina problémových jedinců.“¹⁰⁰

⁹⁹ FLEYBERKOVÁ, Klára. *Tvorba Davida Jařaba a Dušana D. Pařízka v Divadle Komedie*. Praha, 2012. Diplomová práce. Akademie múzických umění. Vedoucí práce MgA. Martina Schlegelová, Ph.D., s. 15.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 30.

Tato sumarizace témat dobře doplňuje schwabovskou tematickou linii, kterou jsme výše popsali, a potvrzuje, že Schwabovy hry se jeho smrtí rozhodně nestaly neaktuální. S rozpadem Pražského komorního divadla jejich zařazování do dramaturgických plánů divadel ale opadlo, protože byl Dušan D. Pařízek v Praze i celé České republice jeho vlajkovou lodí.

Schwabovské inscenace pronikly i na oblast – především vznikly různé inscenace *Prezidentek*. Činohra Jihočeského divadla v Českých Budějovicích je uvedla v roce 2001, Komorní scéna Aréna v Ostravě o rok později. Archiv inscenací na webu Divadelního ústavu uvádí informaci i o nerealizované inscenaci *Prezidentek* na scéně Kolowratu v pražském Národním divadle – premiéra měla proběhnout 12. června 2011 v režii Jiřího Pokorného, ale byla zrušena. Vzniklou mezeru zaplnila na sklonku roku 2015 inscenace *Pornogeografie* nezávislé skupiny Lachende Bestien v režii Michala Háby. Pornografie je z poslední fáze Schwabovy tvorby, vznikla roku 1993, a český překlad vznikl pro účely inscenace spoluprací režiséra a překladatelky a teatroložky Barbory Schnelle až nyní. Režisér v něm využívá jevištní poetiku, která s autorovým světem z mého pohledu velmi souzní: jeho jevištní jazyk je obrazivý a vizuálně pestrý, zároveň je ale umírněný natolik, aby originalita dramatikova jazyka nezůstávala upozaděna.

Představitelé hlavní role režiséra porno filmů hraje v Hábově inscenaci Roman Zach, kterého režisér doplňuje ještě Martinem Pechlátem a Hynkem Chmelařem, všichni jako odkaz na schwabovskou éru Komedie. Jinak je obsazení sestaveno ze členů souboru Lachende Bestien – Lukáše Bouzka, Adriany Kubištové Máčikové, Johany Schmidtmajerové a Marie Švestkové. Scéna je ve Venuši ve Švehlovce zastoupena velkým plátnem s výtvarně zpracovanou ilustrací jednotlivých scén, které v průběhu inscenace vždy jeden z aktérů obrátí, když se přechází na další obraz. Tento výtvarný komentář doplňuje slovní komentář Johany Schmidtmajerové, která hraje pornoherečku a plní zároveň funkci jakéhosi pozorovatele, ať už jde o ztělesnění scénických poznámek či o zaujímání postoje k situacím. Divák po celou dobu sledování představení váhá, jestli je jednou z hlavních postav, nebo k nim vlastně nepatří – skleněná nádoba tvaru krychle, ve které je po většinu času zavřená, jí totiž umožňuje poměrně velkou míru izolace od ostatního dění. Ve scénách nevytváří dramatický potenciál, ale přeci jen je v nich přítomná – a její konec je podobný, jako konec všech schwabovských postav, které nesouzní s většinou – je usmrcena.

Jazykově jde o „schwabovské exemplum“, jak se domnívá Martin Švejda ve své bezprostřední reakci na představení, již publikoval online na blogu Nadivadlo. „Co se děje za zdmi jednoho obyčejného (vídeňského - ale vztahuje se to pochopitelně i na české prostředí) domu, jak v tom zdánlivě měšťansky idylickém prostoru bují všelijaká nesnášenlivost a agrese. Hába není režijně tak úporně střídmy jako kdysi Pařízek, přichází s nápady, které se občas zdají být zbytečně (technicky) překomplikované (manipulace s audio a video technikou) či studentsky jednoduchoučce zábavné (postava stařenky s podpůrným pohybovým aparátem), to hlavní – jak zvolna roste nejprve latentně přítomná agrese, až nakonec rázně, v pomstě na té, co si zmíněnému prostředí dovolí "nastavovat zrcadlo", vyhřezne – se mu ale vyjádřit daří.“¹⁰¹

Exemplum je symptomatický termín – Schwab totiž v Pornogeografii přichází opakovaně s modelem, který jsme popsali již výše. Vše se odehrává v jednom domě, dané prostředí je všem společné, všemi svorně podobně nenáviděné a všichni stejně si z něj neumí najít cestu ven. Protože má ale inscenace pomalejší tempo – jak zmiňuje ve své krátké reflexi i Švejda – má jazyk možnost naplno vyniknout.

¹⁰¹ <http://nadivadlo.blogspot.cz/2016/01/svejda-pornogeografie-lachende-bestien.html>
[citováno 8. 5. 2016] Recenze je v rozšířeném vydání přístupná také v časopise *Svět a divadlo* 2/2016.

7. Schwabovo výtvarné vidění světa v odrazu jeho her

Jutta Landa Schwaba ve své stati Schwabrede = Redekörper¹⁰² trefně pojmenovává „strojem na texty“ a doplňuje, že jich během pouhých tří let napsal patnáct. Především však v textu vyjadřuje zajímavou myšlenku, že řeč je u Schwaba biologickým organismem. Organismem, ve kterém vše souvisí se vším, každá složka má své místo a funguje sama o sobě, a to až s matematickou přesností.

Schwab studoval ve Vídni umění, ale svá studia nikdy nedokončil. Přesto jej poměrně zásadním způsobem ovlivnili jeho spolužáci Erdödy a Strohmaier. Společně s nimi tvořil malé sošky z chlebové střídy, které postupně pokrývaly celý byt a jen „zubem času“ se vysoušely a zmenšovaly. Vše nasvědčuje tomu, že Schwabovi a jeho souputníkům nešlo primárně o sochařství. To bylo jen oblastí, kterou se jali prozkoumat na cestě sami k sobě a svým osobnostem.

Když se Werner Schwab se svou partnerkou Ingeborg přestěhoval na venkov, učili se nejen sžívat s přírodou a sekat trávu, ale především přes tyto znalosti nacházeli nové cesty k umění. Schwab schraňoval materiál, jako byly zvířecí drápy a zuby a pozoroval, jak se ať již vlivem času, nebo dobře naplánovaného působení ostatních vlivů mění. „Mravenci se stěhují z místa na místo a požírají přitom kdejaké harampádí. V létě jsou kosti bílé a křehké, zato v zimě jejich dutinami proudí voda, která když zmrzne, tak se díky ledu kost úplně roztříští. To v ní pak žijí různé tvorové a přetvářejí materiál ještě dále.“¹⁰³

Autor textu tvrdí, že Schwab i jeho žena chtěli být umělci bez toho, aby se museli držet pravidel, která panovala na trhu s uměním. Problémem izolace byl ale samozřejmě nedostatek zpětné vazby, která se projevila i na Schwabově psaní. Jeho žena tvrdí, že psal a psal neustále a bylo to to hlavní a jediné, co opravdu uměl a v čem byl dobrý. Ve výtvarném umění stejně jako ve psaní se Schwab prezentoval jako samorost a samouk, přitom ale citoval Nietzscheho *Zrození tragédie z ducha hudby*, kudy chodil, a za zásadní dílo považoval Dostojevského *Bratry Karamazovy*, u kterých se obecně má za to, že jsou

¹⁰² LANDA, Jutta. *Schwabrede = Redekörper*. In: *Werner Schwab*. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2000. ISBN 3-85420-552-X, s. 39.

¹⁰³ TRENKLER, Thomas. *Ich bin der Dreck und das Gute. Chronologie eines österreichischen Schicksals*. In: *Werner Schwab*. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2000. ISBN 3-85420-552-X, s. 272.

jedním z nejdramatičtějších prozaických děl v historii literatury. Jeho tvůrčí období zasazené do vesnického prostředí je ale charakteristické také tím, že se Schwab (zřejmě jedinkrát tak otevřeně za svou tvůrčí kariéru) angažoval i v komunitním životě vesnice.

7.1 Fekálie, jídlo a hostiny

Fekálie, potrava a společné stravování – to jsou motivy, které nalezneme v každé Schwabově hře. Výrazná je fascinace masem v různých jeho podobách, která se v nich opakuje. Podíl má na tom zřejmě i fakt, že slovo „Fleisch“ znamená v německém jazyce nejen maso, ale právě i tělo – především ve zmíněných náboženských konotacích.

Uvedu několik příkladů, které podporují mé tvrzení, že dichotomie masa a těla hraje důležitou roli. Jedním z nich je postava řezníka Wottily, který hraje významnou roli v dramatu *Prezidentky*, ale jako vedlejší postava, o které se hovoří, se objevuje i v *Lidumoru*. Postavy se shodují, že řezník Wottila prodává ten nejlepší játrový salám. Co ale značí játrový salám? Játrový salám není ve skutečnosti masem. Je to salám vytvořený z rozmanitých zbytkových odřezků masa, které jsou tak propojeny do soudržného celku, rozhodně to ale není nic, co bychom mohli nazvat plnohodnotným či snad kvalitním masem. Schwab jako materiál (jazykový, výtvarný, ale právě ani fyzický ve hrách) nikdy nepoužívá nic původního. Jeho specifikem je práce se zbytkovým, méněcenným a v mnoha případech již použitým materiálem. „Nejlepší játrový salám“ je samozřejmě pleonasmus, protože nic odpudivějšího než játrový salám si nelze představit. Podobně je v restauraci, ve které se odehrává hra *Nadměrečnost*, na výběr hodně pokrmů, ale jedná se vesměs o typicky hospodská jídla – párek, tlačěnka s cibulí, vše, co je při troše fantazie vytvořeno z masa, ale při bližším pohledu jeho pouhou náhražkou.

Všude kolem Schwaba je odpad – ať už slovní, tělesný nebo přímo lidský. Začíná se u požívačnosti, žraní, spásání jídla, které nelze nazvat kultivovaným stravováním se. Podobným způsobem, jakým se jídlo do těl schwabovských figur dostává, z něj potom také vychází. Odporné, v mase a v obrovském množství. Jako by se Schwab řídil okřídlenou větou: „Prach jsi a v prach se obrátíš“, stává

se z masa, které spase, postava ve Schwabově hře taktéž masem, které je jednou hmotou a které je požíváno bez větší potřeby chuti právě jako hmota.

Ještě naposledy se vrátím k výroku Gerdy Poschmann, se kterým bez větších výhrad souhlasím, a sice že je jazyk u Schwaba hlavní postavou her. Pokud bych jej měla interpretovat či snad trochu rozšířit, asi bych doplnila, že další, zdaleka ne vedlejší postavou, je pro Schwaba hmota a je možnost ji přetvářet, hníst, tvořit ze známého nové.

A právě proto, že se v postavě autora Wenera Schwaba a v jeho divadelním psaní setkává tendence povýšit jazyk z pouhého prostředku a stavebního kamene na samotný výsledek práce, je Schwabův jazyk takovou hmotou. Je tvárný, proměnlivý, a přece svázaný jasnými pravidly, která zná jen autor sám. Jeho fyzické kvality jsou na první pohled spíše antikvalitami, ale tímto způsobem Schwabův dramatický svět funguje – z jiného než již použitého materiálem totiž Schwab své originální skulptury (i ty jazykové) tvořit ani neumí.

8. Závěr

V průběhu zkoumání Schwabovy tvorby jsem byla nucena poměrně velkou část svých původních stanovisek přehodnotit. Dlouhodobější přemýšlení nad tématem i jeho rešerše totiž ukázaly, že můj původní zápal pro téma byl ovlivněn spíše onou výše zmiňovanou „mediální bublinou“, která se kolem Schwaba po jeho smrti a také za jeho života vytvořila. Přesto, že jsem jí vzhledem k ročníku svého narození nemohla být účastna, byla zřejmě nejsilnější tendencí, která po něm jako po autorovi zbývá, a já jsem tak Schwabovi celkem lacině „sedla na lep“. Je téměř jisté, že se i autor samotný na vytváření těchto informací na hranici pravdy, lži a mystifikace podílel.

Pro podobné čtenáře, jako jsem na začátku svých úvah nad diplomovou prací byla já sama, jsem se v první kapitole své práce rozhodla věnovat prostor vymezení Schwabovy pozice v rámci rakouského divadla i širšího kontextu evropského. Vycházela jsem v první řadě z paralel, které Schwabovi „přířkly“ dobové kritické reflexe, a snažila jsem se doložit, v čem měly pravdu a kde se spletly. V této fázi docházím k závěru, že nosným inspiračním zdrojem Schwabovy poetiky je celá linie tradiční i nové lidové hry, zahrnující Hanswursta, Nestroye i Ödöna von Horvátha. Jejich propojení ale není jednoznačné – s Horváthem má Schwab společná témata, ale formou se odlišuje, s Hanswurstem je na druhé straně pojí podobná, lidová a „nízká“ poetika. V této kapitole jsem tedy popsala společné znaky s jeho inspirátory a pokusila se pojmenovat Schwabova specifika, která byla přidanou hodnotou k tomu, v čem se jeho způsob psaní s těmi ostatními prolíná.

Následuje kapitola třetí, věnující se samotné Schwabově osobnosti, dotýkající se jeho biografie, avšak ve snaze nenechat se jí přespříliš ovlivnit. (Původně jsem tuto pasáž považovala za návodnou a chtěla se jí inspirovat jen volně, nakonec jsme se ji, po dohodě s mou školitelkou, rozhodly v práci ponechat.) Slouží dle mého poměrně dobře celkovému obrazu autora, který se skládá, ať se nám to líbí nebo ne, i z jeho pečlivě vybudovaného managementu.

Za ústřední pro celou diplomovou práci považuji kapitoly 4 a 5, které zpracovávají téma Schwabových dramatických textů s důrazem na cyklus *Fekálních her*. Původně pomocná metoda – tedy analýza exemplární scény ze hry *Lidumor*, se ukázala jako podstatná součást první z nich – díky ní jsem mohla

přímo demonstrovat způsob, jakým Werner Schwab své dramatické situace buduje. Poučila jsem se, že schwabovské postavy nelze vnímat psychologicky, ale spíše je třeba jejich jednání analyzovat jako jakési schéma, funkci, důležitou pro budování dramatického konfliktu jiným než tradičním způsobem. K tomu je potřeba dodat, že – překvapivě – existují ve Schwabových dramatech i situace, kdy jeho figury podivuhodně psychologickou hloubku vykazují. Téměř ve všech případech se ale ukáže, že autor v danou chvíli aplikoval některý ze svých jazykových modelů. Tím svým postavám zablokuje možnost vymanit se z osidel své řeči, která je svazuje. Vnitřní komunikační systém hry, tedy komunikace mezi postavami navzájem, je velmi často založena na spílání, nadávkách a vzájemném ponižování, což poté poměrně úzce souvisí s tematikou her – například rodinných vztahů, o kterých jsem se během psaní mnohokrát přesvědčila jako o pokřivených spíše než napjatých.

V těchto kapitolách také aplikuji na Schwabovu dramaturgiu bachtinovský karnevalový chronotop a princip, který sice Schwab sám explicitně takto nepojmenovává (ačkoli měl zřejmě bohatou teoretickou základnu, nikdy žádný teoretický spis nenapsal), který ale jeho dílo prostupuje. Prostupuje jej i na místech, o kterých jsem si to původně nemyslela – karnevalová symbolika je přítomna v podstatě u všech typů Schwabových postav, ať už jsou to ty bigotní, slepě věřící v Boha, nebo naopak ďábelské, takové, které zastupují nejnižší pól a fikční svět prakticky bez ustání rozkládají zevnitř.

Kapitoly 6 a 7 považuji sama spíše za doplňující – dotýkají se inscenační tradice Schwabových her u nás a jeho výtvarných prací, které ale velmi zajímavým způsobem souvisí s jazykem, který užívá. Překlad úryvku ze stati Haralda Miesbachera, který jsem připojila do přílohy, byl výsledkem překladového semináře a je spíše popularizující statí o postupném vývoji kritické reflexe Schwabova díla. K diplomové práci ji ale přikládám právě z toho důvodu, že je ve zpracování daného tématu důsledná a systematická a zajímavě tak doplňuje celkový obraz Schwabova díla i toho, jak byl jako autor vnímán odbornou i širokou veřejností.

Co je na celé práci nejdůležitější je právě zjištění, že dramatickou strukturu bez ustání podrývá právě Schwabovo vlastní užití jazyka. I přes jistou frustraci z dobové reflexe Schwabových her, která se jeho jazykovými postupy zabývala neustále a opakovaně a nikdy je nebyla schopná pojmenovat explicitně, jsem našla modelové příklady postupů, kterých Schwab užívá téměř pravidelně. Je

jimi odosobnění, zvěcnění postav v hrách, nadužívání novotvarů a tím mnohdy překvapivě zkrácení, zkoncentrování větného celku, zhuštění informace vzhledem k recipientovi. Za poměrně překvapivý, nicméně pro potřeby divadelního provozu užitečný závěr považuji zjištění, že Schwabovy hry jsou i přes svůj postdramatický formát velmi srozumitelné. Ve srovnání s Elfriede Jelinek a dalšími Schwabovými současníky je dobré vědět, že se Schwabovy hry dají na jevišti dnešního divadla bez problémů inscenovat.

Čemu jsem se ve své práci záměrně věnovala jen okrajově, byla samotná inscenační tradice a s tím spojená otázka, zda a v jakých interpretacích lze Schwaba v současnosti inscenovat. Stále se tak děje, ale minimálně u nás ne až tak hojně, jako tomu bylo na přelomu 90. let a nového tisíciletí. Zdá se, že v německojazyčném prostředí zájem o Schwabovy texty během několika let po jeho smrti výrazně opadl. To potvrzuje moji počáteční hypotézu, že odmyslet Schwabovu tvorbu od jeho šokující osobnosti lze zřejmě jen stěží. V kontextu České republiky bylo však inscenování Schwaba spojeno především s Pražským komorním divadlem a osobností Dušana D. Pařízka, a schwabovských inscenací ubylo spíše vzhledem k nucenému ukončení této významné éry.

To, že je Werner Schwab autorem divadelních her nepopíratelných kvalit, zůstává mým stanoviskem i po dopsání diplomové práce. Co je na nich díky použitému jazyku pro mě jako pro čtenářku nejzajímavější, je právě fikční svět vznikající za vším tím slovním odpadem, kterého Schwab využívá, se svou rozmanitostí, obrazivostí a variantami, které schwabovské spojení jazyka a těla nabízí. I přes svou záměrnou nesprávnost je totiž jazyk užívaný Schwabovými postavami především živý. Je neustále se proměňujícím organismem, který rychle reaguje na změny, a to i když jsou Schwabovy hry plné smrti a rozkladu. Jejich živost je jednou z podstat divadelnosti a myšlení o divadle vůbec – a to je závěr, který je na Schwabově osobním managementu zcela nezávislý.

9. Příloha č. 1

MIESBACHER, Harald. *Werner Schwab*. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl, 2003. ISBN 3-85420-629-1, s. 13 – 28, 41 - 44.

Přeložila Karolína Macáková

Zrození švábovštiny

Švábovština v novinové kritice

Pozoruhodný vzestup Wenera Schwaba i jeho hvězdná kariéra jakožto dramatika na začátku 90. let jsou bezpochyby spojeny s enormním zájmem o jeho zvláště spektakulární a provokativní divadelní výraz. Kritika se na jazyk jeho her výrazně soustředila od počátku.

Zaměříme se proto nejprve na to, jak Schwabovu tvorbu reflektují kulturní a literární přílohy nejrůznějších periodik. Chceme tak zdokumentovat snahy divadelních kritiků o definování Schwabovy výjimečnosti, totiž jeho nápadné divadelní řeči, pro kterou se záhy vžil pojem *švábovština*.

K podstatě novinové a časopisecké žurnalistiky patří v současné době maximálně úderný a stručný styl, respektive demonstrativně a efektně vypointovaný žargon. Tímto způsobem ovšem stěží vznikne analýza, která by dostala autorovi. Při bližším zkoumání se totiž mnohá hodnocení ukazují jako nepřilíživě opodstatněná, nepodložená, či jednoduše chybná. Přesto se často právě novinové kritice daří pomocí trefných formulací nejpádněji pojmenovat zvláštnosti autora.

V rozpětí mezi zdařilou a trefnou charakterizací a nepochopením se novinová kritika pohybuje i v souvislosti se zvláštní formou Schwabových textů. Při posuzování divadelních kritik nás zajímá především pojem švábovštiny a kontext, ve kterém se v kritikách objevuje. O jeho prozkoumání, respektive objasnění, se pokusíme v první kapitole.

Nadto lze jako veskrze vítaný vedlejší produkt vylíčit průběh Schwabovy kariéry od jejích počátků.

Úplně poprvé byla Schwabova hra uvedena v jeho rodném Štýrském Hradci. 22. dubna 1989 se v podniku zvaném Bronx – do té doby v podstatě opuštěné diskotéce – v rámci několikadenního festivalu hrála „rozhlasová hra pro jeden proměnlivý hlas“ nazvaná *Žijící je neživé a hudba*. Schwab si ji režíroval sám. Ve

dvou různých rakouských denících se o tomto prvním Schwabově pokusu objevuje pouze letmá zmínka.

Schwabovu první celovečerní hru uvedla o necelý rok později, 13. února 1990, nezávislá divadelní skupina Künstlerhaustheater ve vídeňském Künstlerhausu. Jednalo se o *Prezidentky*.

K této premiéře vydalo divadlo programový leták. V něm je vedle životopisných údajů autora a informací o obsahu hry otištěna stať, která interpretuje autorský záměr a dokonce čtenáři naznačuje, jak má hru chápat. Stylistika textu dává tušit, že se na jeho tvorbě Schwab alespoň zčásti podílel. Hned na začátku se zde zdůrazňuje, že jsou *Prezidentky* hrou o jazyce, následně také, že představují koncentrovanou „odbočku z jazyka“. A dále se dočteme:

„Všeobecné přání vyobrazit pomocí přirozené řeči něco VYŠŠÍHO, OBECNĚ PLATNÉHO představuje problém, který na metajazykové úrovni zůstává na první pohled skryt, na druhý pohled se nám ale vyjeví v komickém světle. Ovšem pouze při pohledu z větší hromady hnoje.“

Citát má zřejmě upozorňovat na hluboký Schwabův zájem o jazyk a kritiku jazyka. Vcelku ale tyto pseudomódní a kryptické formulace autorovy záměry spíše zatemňují, než aby je objasňovaly.

Krátké recenze zmíněné vídeňské premiéry *Prezidentek* však jeho koncentraci na jazyk sotva reflektují. Kritička „Wiener Zeitung“ hra nebyla ani trochu po chuti - v totálním nepochopení si stěžuje na nenávisť vůči ženám a celkově pohrdavý vztah k lidem. V celku pro ni hra představuje „nepovedený, děsivý a nevkusný karnevalový žert, který ani nestojí za to, aby se jím člověk nechal rozrušit.“

Podobně málo si se Schwabovou prvotinou věděla rady kritička *Presse*. Podle ní je „nežádané neštěstí“ tří ženských postav překryto „tlustým nánosem naivní a plytké podívané vybudované na efekt.“ Už vůbec se recenzentce nelíbilo „odporné fekální filozofování“, a odmítá i „drastičnost“ inscenace, která se podle ní rychle vyčerpá a jejíž závěr je zcela předvídatelný. „Nakonec v nás přetrvá jen dojem křiklavé, ale nijak originální alpské tragédie, která sama pohřbívá to, co chtěla osvícensky odhalit.“

Trochu přívětivěji hru zhodnotil „Standard“ – a to přesto, že i zde byla u pera kritička, tedy osoba ženského pohlaví. Kritika se soustředí především na jazyk. „Místo naučné hry předkládá 32letý autor frašku, napůl Löwingera, napůl Kroetze, v níž se vyřádí především jazykově.“ Podle recenzentky je na tom, jak se *Prezidentky* projevují, viditelná znamenitá (ne)šikovnost v kombinování

jazykového materiálu nejrůznější úrovně. Autorka se též domnívá, že u Schwaba odhalila některé explicitní slovní hříčky.

Více než pouhou krátkou recenzi přináší štýrskohradecké „Kleine Zeitung“. Recenzent Frido Hütter v ní takřka uctívá „štýrskohradeckou duši“ Wenera Schwaba, a i jinak vyznívá recenze pozitivně. Schwabovu hru považuje autor za „nanejvýš pozoruhodnou,“ a příkře naopak odsuzuje režiséra inscenace. Hütter ostatně řadí Schwaba do stejné kategorie jako Bauera, Bukowskiho a Bernharda, v čemž se jistě tak úplně neplete. Také kritik Kleine Zeitung si u Schwaba všímá komediální jazykové roviny: „Schwab, který si je plně vědom síly humoru, předkládá komické dialogy, jež od drobných narážek až k těm nejhorším oplzlostem vůbec nic nezastírají, ale naopak vše až do extrému obnažují.“

Jak potvrzuje tento krátký exkurz, v prvních divadelních kritikách bylo hodnocení talentu mladého autora do jisté míry sporné. Recenze Standardu a *Kleine Zeitung* však ukazují, že ústřední kritická tendence – tedy koncentrace na Schwabův jazyk, byla předurčena již od úplných počátků.

Jako vyloženou perličku zbývá zmínit, že Schwab, který neodhadl zvyklosti rakouských státních scén, ještě dříve zaslal svou prvotinu vedení rakouského divadelního svatostánku, vídeňskému Burgtheatru. Tamější dramaturg si soukromě poznamenal vlastní hodnocení textu. Později, když byl Schwab po nesporných prvních úspěších přece jen do repertoáru Burgtheatru zařazen – i když pouze na scénu malého Akademietheatru – byla tato poznámka se značnou dávkou sebeironie otištěna v programu. O Schwabově první hře se v ní heslovitě píše:

Primitivní realistické dialogy s náznakem bavorského přízvuku, narušované pozoruhodně obscénními fantaziemi. Vzhledem k autorovu jazykovému neumětelství působí často nechtěně komicky. Surrealistická fraška, která (i dramaturgicky) končí chaosem. Neinscenovatelné.

Premiéra první Schwabovy hry tedy byla zaznamenána, rezonovala ale pouze lokálně. Rozhodně to nebyl žádný ohromující debut a mladý autor neměl nic rozhodnuto – kariéra úspěšného dramatika nebyla zatím vůbec jistá. Kolem roku 1990 se nedalo vyloučit, že ho potká typicky rakouský osud, na který si stěžuje řada zdejších nedocenených mladých autorů, totiž to, že je sotva kdo vezme na vědomí.

Obrat v kariéře Wenera Schwaba a v neposlední řadě jeho úspěch v rámci divadelního provozu se nicméně dostavil již v následujícím roce.

Vídeňský režisér Hans Gratzler, který strávil několik let v zahraničí, se rozhodl vrátit do Vídně a podruhé navázat spolupráci s divadlem Schauspielhaus, středně velkou scénou, v jejímž čele v té době stál Georg Tabori. Gratzler měl v plánu uvádět výhradně premiéry her mladých, dosud neznámých autorů. Hned na úvod se proto rozhodl pro Schwabovu hru *Nadměrečnost, nedůležité: deforma*. Premiéra se konala 12. ledna 1991.

Protože byla premiéra spojena se znovuotevřením Schauspielhausu, setkala se ze strany tisku, především toho vídeňského, s neobvykle vysokým zájmem. Schwabovi to jako nováčkovi samozřejmě přišlo vhod. Pokud jde o text samotný, příznačný byl v každém případě fakt, že kritici ve svých názorech na něj nebyli zajedno. Je přitom třeba všimnout si toho, že se většina z nich znovu zaměřila na jazyk, jakým je Schwabova hra napsána.

„Zinscenovaný zlomyslný vtip, brutální vizitka.“ Takto *Nadměrečnost* zhodnotil v převážně pozitivním posudku kritik vídeňského deníku *Kurier*. Nezůstává mu utajena ona záměrná šroubovanost jazyka, která přesto „nepostrádá komiku“, a výslovně zdůrazňuje, že se „jednotlivé dramatické typy také skrze jazyk odhalují.“ Nepřímo tak naznačuje spojitost se sociolektem Ödöna von Horvátha. Frido Hütter, publicista ze štýrskohradeckých novin „Kleine Zeitung“, který byl díky *Prezidentkám* se Schwabovou tvorbou již mírně obeznámen, si pouze potvrdil svůj dřívější názor. Schwab pro něj ztělesňoval „tvůrčí talent dosud netušeného rozměru“. Nehledě na zvláštní jevištní atmosféru byla „chemie večera“ podmíněna především Schwabovým divadelním jazykem. Pomocí klíčového výrazu „slovní odpad“, který je dle Hüttera ve Schwabově díle všudypřítomný, trefně charakterizuje autorovu jevištní řeč.

O přesnější popis nevšedního schwabovského divadelního idiomu se v premiérové kritice pokouší recenzent *Standardu* Wolfgang Herles: „Jeho postavy mluví zmrzačenou řečí, kolísající někde mezi hovorovou němčinou, stylem, jenž bývá vlastní středním a vyšším společenským vrstvám, a „vyhláškovitým“ způsobem vyjadřování, který si tak oblíbili politici.“ Herles zde bezpochyby pojmenoval základní charakteristiku Schwabova divadelního jazyka a dotýká se dalšího nápadného znaku jeho práce, pokračuje takto: „Tento typ jazyka žije ze svých daností – krouží zde myšlenky, které mají vlastní tělesnou kvalitu. Vytváří si vlastní prostor, jistě že prázdný, v němž pak pseudomyšlenky postav bezcílně bloudí kolem.“

Jestliže si u první hry nebyli kritici záměrnou umělostí Schwabova jazyka ještě zcela jisti, pak Herles nyní tvrdí, že nejpozději od *Nadváhy* je jasné, že je Schwabův jazyk záměrným konstruktem. Je k figurám „přilepený jako podivně exotický atribut, jako etiketa popsaná neumělou rukou.“

Noviny *Wiener Zeitung* si i po druhé premiéře zachovávají jistý odstup. Výslovně chválí inscenaci, avšak jedině tu – pouze ona prý dokázala „zdánlivou hlubokomyslnost brutálního textu“ učinit snesitelnou. Autorský vklad hodnotí jako jednoznačně negativní – jako „primitivní metafyzické cvičení, které nicméně nezabrání tomu, že se autor prezentuje jako intelektuální nula.“ Všudypřítomný zůstává „drastický, bezvýchodný, nabubřelý žargon, který pouze reprodukuje fráze“ soudí jedna z kritiček. Recenze, které byly samy o sobě negativní, se nicméně pokoušely neupřít autorovi alespoň některé jeho nepopiratelné kvality.

Zdá se logické, že kritik německého týdeníku *Die Zeit* Helmut Schödel, jenž začal být záhy považován za schwabovského odborníka, navštívil vídeňskou premiéru hry *Nadváha, nedůležité: deforma*. Ve své recenzi gratuluje Gratzerovi k jeho odvaze a ostatně i Vídni celkově k nově otevřené scéně. Schödel tvrdí, že kdyby bylo možné doplnit peymannovský mainstream alternativnějšími inscenacemi a lá Schwab, měla by Vídeň „divadelní kulturu jako v tuto chvíli žádné jiné město.“ Schödel považuje Schwabovu hru za „raný vrchol rakouské dramatiky 90. let“ a Schwaba samotného za „mimořádného apokalyptického dramatika.“ Schwabovskou svéráznou jazykovou stylizaci Schödel přesně vystihl: „Ve svém hospodském dramatu *Nadměrečnost, nadbytečné: deforma* dokáže Schwab pomocí jediného chybně užitého členu narušit smysl celé věty. Jeho text se ‚rochní‘ v pokřivených obrazech a libuje si v gramatických zvratech a poetických vzletech.“ Recenze týdeníku *Die Zeit* tedy měla pro autora maximálně pozitivní dopad. Schwab byl rázem vnímám jako černý kůň literárního trhu a jeho jméno bylo v Německu velmi aktuální. Zase jednou se ze stránek kulturní přílohy německého periodika vyloupila literární hvězda.

Již v březnovém vydání nejdůležitějšího německého divadelního časopisu *Theater heute* byl Schwab představen v kategorii „neobjevených talentů“. Schwabovi byl v rámci rubriky věnován medailon, který doplňovala jeho otištěná hra *Nadváha: nedůležité, deforma*. Autorem medailonu byl Michael Merschmeier, který se zaměřil především na Schwabův jazyk. Mladému dramatikovi přisuzuje redaktor *Theater heute* „neobvyklý jazykový cit.“ O třech Schwabových do té doby známých hrách píše:

„Všechno by to byly jen dobře vystavěné a věrně realistické moderní lidové hry, kdyby nebylo právě jazyka. Umělého dialektu, který je schovaný pod předstíranou důvěrností. Neurčitý člen ovládá podstatná jména i tam, kde by bylo zapotřebí členu určitého nebo dokonce přivlastňovacího zájmena. Adjektiva jsou uvedena do dokonale pokřivené polohy, čímž způsobují obrat celé věty o sto osmdesát stupňů.“

Merschmeier zdůrazňuje především „vysokou umělost jazyka“ čímž podle něj „vzniká křivolaký, ničemný manifest proti správné větné stavbě, jasným pravidlům a pravdivým slovům i hodnotám.“ Schwabův jazyk, jak se dočteme dále, „je o něco špinavější a o něco směšnější tragikomikou.“ V dalším textu Merschmeiera tak hojně citujeme proto, že je podle nás jeho hodnocení tvorby mladého dramatika vskutku erudované a výstižné. Jeho tvrzení se opírají o přesnou znalost textu, Schwabovy jazykové výstřednosti analyzuje precizně, do nejmenších detailů, a soudy vynáší s rozmyslem. Ukvapené literárně-historické „škatulkování“ se zde nekoná, a stejně tak neřadí Schwaba rovnou pod kolonku nové lidové hry 60. let. Daleko spíše Merschmeier upozorňuje na zřejmý, a ne nedůležitý rozdíl oproti autorům této mladší tradice lidové hry: s řečí se totiž dle něj u Schwaba pracuje jiným způsobem. Merschmeier se také nedá oklamat formalitami – Schwab třeba v *Prezidentkách* předkládá poměrně realistickou dekoraci, dává si za úkol vyvolat dojem typického „kuchyňského dramatu“ lidových her 60. let. Zatímco „nová kritická lidová hra“ Kroetze či Sperra bezprostředně vyobrazuje jazykové a komunikační těžkosti nebo nedostatky venkovských či dělnických subkultur a na základě toho je tematizuje, není toto u Schwaba, jak Merschmeier správně rozpoznává, prakticky patrné. U postav Schwabových her upozorňuje kritik na impozantní „slovní násilí“, jehož pomocí se vehementně brání. „Není tomu tak, že by byly němé nebo postrádaly hlas, spíše jako by své utrpení vyvrhávaly prostřednictvím prapodivných vět.“ Zároveň však kritik nezapomene upozornit na „hrozivé zdroje nebezpečí“: „Vcelku je tedy hladce vystavěná tiráda vždy ohrožena tím, že bude přehnaná.“ Ona „řečová vyhraněnost autora, kterým jim [postavám] hbitě vkládá do úst slova jako ‚konečné řešení‘ nebo ‚podčlověk‘. Schwabův talent je pro Merschmeiera nicméně nesporný, vidí ve Schwabovi – stejně jako Schödel – zástupce nové generace dramatiků, jež měla na začátku 90. let dobýt německá divadelní jeviště.

Nutno také připomenout, že zmíněný medailonek z natolik významného německého divadelního časopisu, jakým je *Theater heute*, spolu s publikovanou hrou, přispěly k pozvání štýrskohradecké inscenace *Nadměrečnost, nadbytečné: deforma* na významný festival Mühlheimer Theatertreffen.

Ještě v roce 1991 byl Schwab prohlášen mladým talentem roku a jen o rok později se vedle Georga Taboriho stal také dramatikem roku.

Mladého dramatika roku si ve speciálním vydání časopisu *Theater heute* v roce 1991 všiml také kritik Peter von Becker. Stejně jako Merschmeier i Becker dokázal popsat Schwabův novátorský divadelní idiom. U hry *Nadměrečnost, nadbytečné: deforma* se dle jeho hodnocení jedná o „černou (a pozoruhodně čistou) mluvenou operu – bez hudby.“ K jazyku, stejně jako ke specifické atmosféře Schwabových her von Becker trefně poznamenává: „Pomocí argotu a byrokratické němčiny, papírového a jazykového odpadu, sexuálních a násilných fantazií, podlosti a povstávajících sexuálních a životních tužeb formuje Schwab svůj umělý, přexponovaný a místy velmi výstřední fikční svět.“ Tímto způsobem redaktor *Theater heute* zřetelně definuje i konkrétní prvky, které trvale určují celkovou atmosféru Schwabových děl. Realismus Schwabových raných her tak získává svou hyperboličnost především díky svérázné umělé řeči. Figury her jsou na jedné straně typickými reprezentanty rakouské reality, jsou postavami tzv. z masa a krve, na druhé straně ale vyvolávají dojem, že jsou samy o sobě personifikovaným jazykem. Jejich domnělá reálná „tělesná“ existence se nakonec ukazuje být dokonale prázdnou. V zásadě se každá Schwabova postava zdá být redukována na samotný jazyk – dá se říci, že je jeho čistou inkarnací. A von Becker míří přímo do černého, když říká: „Každá postava představuje zdemolované a obscénní tělo poskládané z řeči, které čtenáře, posluchače či diváka dráždí absencí jakékoli formy. Schwabovy postavy se materializují pouze jazykem a v jazyce a to do té míry, že na sebe berou až děsivou podobu – a bezmála vše na nich je jazykem. Divadelní těla, napadená slovním virem, který na nich živelně metastazuje, se tak nafukují do netušených rozměrů. Ta spousta nestvůrných slov pak získává skutečně naléhavou, monstrózní tělesnost,“ popisuje Peter von Becker hrůzný proces odcizení.

Také dalšího redaktora *Theater heute* Schwabův „nadreálný umělecký jazyk, pomocí něhož se autor vydává strašlivě nebo strašlivě komicky do nejnižších a nejskrytějších koutů duše, do nejnižších vrstev vědomí figur,“ zcela okouzлил. „A tak se do nich postupně, krok za krokem noří a zavrtává se hlouběji a hlouběji.“

Michael Merschmeier a Peter von Becker charakterizovali Schwabovu dramatikou, respektive analyzovali její výjimečnost a novátorství do té doby nejdůležitější. Poprvé byl i samotný pojem *šwabovština* uchopen zcela přesně.

Hra *Nadváha, nedůležité: deforma* byla brzy uvedena také mimo Rakousko. V listopadu roku 1992 se v hamburském Thalia-Theatru dočkala své německé premiéry. V tu dobu byl již Schwab nejúspěšnějším a nejhranějším dramatikem na německých scénách první poloviny 90. let.

Kritik hamburského deníku *taz* Till Briegleb, v díle odhaluje „širokou škálu pohybující se od morbidní komiky až k maskovanému realismu.“ Také on se zaměřuje na Schwabův „speciální jazyk poskládaný ze špatně adaptované křehkosti a jihoněmecké osobitosti“ a soudí, že „tyto slovní jitrnice, které spíše vévodí svým mluvčím, než že by tomu bylo naopak, mají významný podíl na tom, že schwabovské nelidské bestie nejsou vlastně dohromady kýčovitě.“

„Vítězstvím zombíků“ se jiný kritik *Nadváhy* snaží útočit především na proměnu „slovního odpadu běžné řeči“ ve „slovní odpad řeči divadelní“, k čemuž mu Schwabův umělecký idiom slouží velmi dobře.

Hamburskému uvedení byl přítomen také dopisovatel *Tageszeitung*, novin ze Schwabova domovského Rakouska. Do vlasti úspěšného dramatika však vyslal vesměs kritické zprávy. Duchovní obsah textu pokládá za více méně chatrný. Jako evidentně poctivý konzument Schwabovy tvorby v nové hře úspěšného autora nenachází nic víc než kopii jeho starších děl, v čemž se zřejmě tak úplně neplete: „Také jazyk zde funguje podle totožného vzoru.“ A poukazuje též na „Schwabovu tolik vychvalovanou gramatiku.“ Jako zřejmě pravidelnému čtenáři *Theater heute* se se mu nezdá být ničím jiným než „jazykem plným šroubovaných pasivů a sveřepě nesprávně užívaných větných členů.“

Vzpomeňme ještě krátce, co napsal Hubert Spiegel, kritik *FAZ*, o švýcarské premiéře Schwabovy druhé hry, která proběhla v Basileji. V dramatu nachází „povykující bytosti“ a schwabovský umělecký jazyk se podle Spiegelova „skládá z hrubé směsi dialektu, absurdních slovních spojení a naruby otočených frází střední třídy.“

Ještě před premiérou *Nadměrečnosti* v hamburském Thalia Theateru, byla na jiné německé scéně uvedena další, pozdější Schwabova hra. V Münchner Kammerspiele byla na konci listopadu 1991 odpremiérována jeho „radikální komedie“ *Lidumor aneb Má játra jsou beze smyslu* v režii mladého,

ctižádostivého Christiana Stückla. Uvedení *Lidumoru* znamenalo s konečnou platností Schwabův průlom do divadelního světa.

V různých významných německých novinách se objevovaly upoutávky na představení jeho her. Kritiky samotné nebyly však vždy pouze nadšené, nemálo recenzentů přicházelo s výhradami. *Fenoménu Schwab* se však již těžko dalo uniknout.

Peter Iden, který divadelní diváky upozorňuje na „hranici hnusu“ u schwabovské „radikální komedie“, se zdá být Schwabovou dramatikou jednoduše iritován. Tvrdí, že „veřejná morálka je díky lidstvem opovrhujícím cynismu vystavena zatěžkávací zkoušce.“ Také k jazyku Wenera Schwaba se staví s otevřenou nedůvěrou a odstupem, přestože je schopný jej trefně popsat takto: „Především jsou věty tak přesně vykonstruované, jako jsou vztahy mezi postavami nejisté a nahodilé. Slova jsou ustavičně řazena jedno za druhým do dlouhých, těžkopádných sentencí – jako kdyby jejich těla měla stavět hráze mezi peklem jejich vlastních obsahů.“ A Iden, který se již brzy stane Schwabovým otevřeným odpůrcem, rozkrývá také to, že „řeč u Schwaba zní často jako rozsudek, vnesený bez slitování, s odstupem a s ledovým chladem v každé větě.“

Wolfgang Höbel konstatuje ve své premiérové kritice, nazvané imponantně *Vysoce významná scéna z bitvy*, také „nekonečné komické záplavy slov“ a nato zaujme svým výrokiem: „Sakra práce! Jaké úchvatně krásné ohavnosti prýští tomuto hrůznému člověku z úst.“

Dle pojetí Renate Schostak z redakce *FAZ* mluví schwabovské figury „groteskním umělým jazykem“, který je „někdy jen nabubřelý a zacyklený, jindy díky pochmurné poezii komický, vcelku ale tne do živého.“ Do živého ale vlastně tne i ona, když ve Schwabově hře spatřuje „spíše hru jazyka, než hru lidí.“

O Schwabově umělé a totálně odcizené řeči měli co říci i v redakci *Neue Zürcher Zeitung*.

Helmut Schödel napsal pro časopis *Die Zeit* opět reportáž z mnichovské premiéry *Lidumoru*. A stejně jako v kritice *Nadváhy* soudí i tentokrát, že zločin schwabovských figur postihuje především gramatiku. Jako „atentáty na gramatiku“ popisuje texty Wenera Schwaba i později, v portrétu pro časopis *Die Zeit* z února 1992, kdy se opětovně pokouší nalézt přiléhavé přirovnání pro složité fungování schwabovských jevištních idiomů v němčině. Článek má titul: Schwab a německý jazyk – historie rozdvojení.“ Schwabova němčina se jeví, jak Schödel dále vysvětluje, „jako směs dětské mluvy, úředničiny a monstrózního

proudu slov.“ To, jakým způsobem Schwab nechává jednotlivé postavy, aby se odhalily, je spolu s mísením různých jazykových zdrojů z pohledu Schödela u *Lidumoru* skutečně výrazné. V kritice mnichovské premiéry tvrdí: „Schwabovi lidé jsou obchodníci s jazykem a před srdečnými záležitostmi utíkají k úřednické němčině nebo dětskému žvatlání.“

[...]

Od března roku 1995 se v Hamburku uváděla *Eskalation ordinär* (Obyčejné vyvrcholení) a ve Štýrském Hradci jako jedna z produkcí festivalu „štýrský podzim“ jeho shakespearovské Coverdrama *Troiluswahn und Cressidatheater* (Troilus a Cressidivadlo). Jeden z kritiků tehdy mínil, že Schwab se v pozdějších výtvorech evidentně pokoušel svou švábovštinu zliterárnět. Považoval to za funkční strategii pro aktivizaci kritiků, které přepadala únava a zájem o jeho dílo z jejich strany se pomalu vytrácel.

Novou vlnu reakcí na Schwabovo probudila až hamburská inscenace *Eskalation ordinär*, o kterou znovu projevil zájem redaktor Franz Wille z *Theater heute*. Přestože se dříve ke Schwabovi vyjadřoval rezervovaně, podařilo se mu pojem švábovštiny dále upřesnit. Dle Willeho slov Schwab konstruuje „monstrózní umělecké výtvořky, které původní neohrabanost stupňují do podoby virtuozní hatmatilky, jejíž sociální původ se přitom stírá. Skutečně děsivé autorovy zážitky se přitom dostávají na vyšší úroveň díky originální autorské formě.“ Podobně jako jeho kolega Michael Merschmeier vnímá švábovštinu jako „děsivý uzel na laně pokřivené gramatiky, obsahující shluky substantiv, strojené fráze, které se do sebe beznadějně zaklesávají, dokud tyto řečové propletence po několika trhavých a houpavých pohybech nakonec nespádnou na nos.“

Wille dále pojednává i o tzv. „lingvistických aktech zoufalství“. Jazykové nedostatky považuje za pravou příčinu pokřivené řeči schwabovských postav, které se snaží zapomenout na svou společenskou méněcennost tím, že se ohánějí Hochdeutsch. Potud Wille spatřuje spojitost s Bildungsjargonem Ödöna von Horvátha. „Výchozím materiálem jsou rakousko-jihoněmecké formulační potíže, který by sociologové zřejmě definovali jako syndrom zbohatlíků.“

V červnu 1996 uvedl Schwabův objevitel / průkopník Hans Gratzler ve vídeňském Schauspielhausu Schwabovu první „komedii“ *Živoucí je neživé a hudba* a navíc i souborné schwabovské dílo známé do té doby. Schwaba tak vlastně vrací na místo, odkud pochází. K jazyku v té době neměli novinoví přispěvatelé již co dodat, *švábovština* se mezitím stala běžným pojmem s pevně daným rámcem. V podstatě se jako termín natolik ustálila, že od roku 1992 – jak již bylo naznačeno – byla v oblasti kritiky stabilní veličinou.

V několika ohlasech, které se bezprostředně po smrti Wenera Schwaba (po silvestrovské noci roku 1993) objevily, je švábovština popsána jako autorův nezpochybnitelný tržní produkt. Wolfgang Huber-Lang dokonce míní, že autor díky ní vytvořil „unikátní značku, která je mu neocenitelnou předností v boji s konkurencí v dnešní mediální a reklamní době,“ přičemž tím pojmenoval další fenomén, což se podařilo jen několika málo kritikům. „Schwabův žargon, tedy řeč, která je sama o sobě jako by svázaná a jejímiž nezpochybnitelnými znaky jsou převrácená syntax a vysoká koncentrace novotvarů, tvoří důležitý bod v tradici novodobé rakouské literatury.“ Huber-Lang dále opakuje, že ve způsobu, jakým Schwab dramatickou řeč tvoří, nachází příbuznost především s Elfriede Jelinek.

Poznámky ke švábovštině, které se v nekrologích objevují, neobsahují v zásadě nic nového. Většina recenzentů se se švábovštinou konfrontovala již několikrát. Jazyk, jak se neustále znovu opakuje, byl u Schwaba bezpochyby výchozím bodem veškerého jeho psaní. Tematizace řeči se jeho tvorbou táhne jako červená nit. A je pravdou, což mnozí z nich dodávají, že při svém psaní byl i sám autor puzen a hnán jedině svým jazykem.

„Je to jazyk a jen jazyk,“ říká C. Bernd Sucher ve svém příspěvku pro *Süddeutschen Zeitung*, „co udržuje Schwabovo jazykové velikánství“ při životě.“ Je prostředkem, pomocí kterého revoltují proti světu – nemajíce vůči násilí našeho světa nic jiného, než násilí slov. Švábovština se ostatním pisatelům nekrologů jeví jako neurvalý slovní mor, jako „slovní odpad složený ze silných dojmů a frází“, smíchaný mimo jiné z „provinčních jazykových odlišností a televizních politických projevů.“ Schwabovské figury si půjčují prázdná cizí slova, svou mluvou vykrádají televizní pořady, a Sucher zdůrazňuje, že jim jejich vlastní řeč ubližuje. Ve skutečnosti jazyk boj nad Schwabovými postavami triumfálně vyhrává: „Zombíci jsou hostiteli slov.“ To se nám přirozeně jeví jako

názorný a stabilní obrázek, který dobře podtrhuje nápadnou dominanci jazyka nad postavami ve Schwabových hrách.

Termín „šwabovský“ byl přijat jako výtvar novinové divadelní a umělecké kritiky. V roce 1991 se objevuje poprvé, ale nejpozději v roce 1992 se stává běžnou kategorií, a od této chvíle jej také novináři používají s úplnou samozřejmostí. Zbývá již jen závěrem doplnit, že kulturní a divadelní kritika se snažila podstatu *šwabovštiny* odhalovat ve stále nových významech a souvislostech a schwabovský divadelní idiom tím také nakonec více méně přesně definovali.

10. Seznam citované literatury

AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Thomas Bernhard*. Brno: Větrné mlýny, 2003, 216 s. ISBN 80-86151-66-2.

AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Poválečná rakouská experimentální dramatická tvorba* [online]. Praha, 2016 [cit. 2016-05-19]. Habilitační práce. Akademie múzických umění.

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přeložil Jaroslav Kolár. Praha: Argo, 2007, 489 s. ISBN 978-80-7203-776-6.

BALVÍN, Josef a kol. *Vídeňské lidové divadlo od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*. Praha: Odeon, 1990, 442 s. ISBN 80-207-0552-X.

ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-893-0.

FLEYBERKOVÁ, Klára. *Tvorba Davida Jařaba a Dušana D. Pařízka v Divadle Komedie*. Praha, 2012. Diplomová práce. Akademie múzických umění. Vedoucí práce MgA. Martina Schlegelová, Ph.D. 65 s.

HOCHHOLDINGER-REITERER, Beate. *Werner Schwab – jepičí život hvězdy?* In: *Podoby soudobého evropského dramatu*. Brno: Masarykova univerzita, 2001, 111 s. ISBN 80-210-2549-2.

KAMPITS, Peter. *Malé dějiny rakouské filozofie*. Přeložil Rudolf Steindl. Praha: CONCORDIA, 1995. ISBN 80-901389-5-0.

LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987, 232 s.

LORENCOVÁ, Michaela. *Nová lidová hra: drama Petera Turriniho a Felixe Mitterera* [online]. 2009 [cit. 2016-05-18]. Diplomová práce. Univerzita Karlova.

RAK, Jan. *Vídeňská lidová komedie od Stranitzského k Nestroyovi*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, 36 s.

POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997, 393 s. ISBN 3-484-66022-8.

SCHNELLE, Barbora. *Elfriede Jelinek a její divadlo proti divadlu*. Brno: Větrné mlýny, 2006, 329 s. ISBN 80-86907-32-5.

SCHÖDEL, Helmut. *Seele brennt. Der Dichter Werner Schwab*. Wien: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m.b.H., 1995. ISBN 3-216-30142-7.

SCHWAB, Werner. *Prezidentky. Nadměrečnost, nadbytečné: deforma. Lidumor aneb Má játra beze smyslu. Můj psímorda. (Fekální dramata.)* Brno: Větrné mlýny, 2002, 244 s. ISBN 80-86151-19-0.

TRENKLER, Thomas. *Ich bin der Dreck und das Gute. Chronologie eines österreichischen Schicksals*. In: *Werner Schwab*. Herausgegeben von Gerhard Fuchs und Paul Pechmann. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl 2000. s. 265 – 289.

11. Bibliografie

AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Literatura jako herectví: Divadlo básnictví Karla Krause*. In: Jobertová a kol., Daniela. *V hlavní roli text. Podoby a proměny scénického čtení*. Praha: NAMU 2014. ISBN 978-80-7331-307-4. s. 132-148.

AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Thomas Bernhard*. Brno: Větrné mlýny, 2003, 216 s.

AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Poválečná rakouská experimentální dramatická tvorba* [online]. Praha, 2016 [cit. 2016-05-19]. Habilitační práce. Akademie múzických umění.

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přeložil Jaroslav Kolár. Praha: Argo, 2007, 489 s. ISBN 978-80-7203-776-6.

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, 483 s.

BALVÍN, Josef a kol. *Vídeňské lidové divadlo od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*. Praha: Odeon 1990, 442 s. ISBN 80-207-0552-X.

ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo 2007. ISBN 978-80-7203-893-0.

FLEYBERKOVÁ, Klára. *Tvorba Davida Jařaba a Dušana D. Pařízka v Divadle Komédie*. Praha, 2012. Diplomová práce. Akademie múzických umění. Vedoucí práce MgA. Martina Schlegelová, Ph.D. 65 s.

GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera*. Vyd. 1. Praha: Kant 2014. ISBN 978-80-7437-146-2, 224 s.

GRUSKOVÁ, Anna (ed.). *Dramatika viedenskej (vídeňské) moderny*. Praha – Bratislava: Divadelní ústav – Divadelný ústav, 1999.

HOCHHOLDINGER-REITERER, Beate. *Werner Schwab – jepičí život hvězdy?* In: *Podoby soudobého evropského dramatu*. Brno: Masarykova univerzita 2001, 111 s. ISBN 80-210-2549-2.

HORVÁTH, Ödön von. *Povídky z vídeňského lesa*. In: *Hry*. Praha: Divadelní ústav 2002. ISBN 80-7008-135-x, s. 167-256.

KAMPITS, Peter. *Malé dějiny rakouské filozofie*. Přeložil Rudolf Steindl. Praha: CONCORDIA 1995. ISBN 80-901389-5-0.

LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987, 232 s.

LORENCOVÁ, Michaela. *Nová lidová hra: drama Petera Turriniho a Felixe Mitterera* [online]. 2009 [cit. 2016-05-18]. Diplomová práce. Univerzita Karlova.

RAK, Jan. *Vídeňská lidová komedie od Stranitzského k Nestroyovi*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, 36 s.

PREISNER, Rio. *Johann Nepomuk Nestroy, tvůrce tragické frašky*. Praha: Orbis 1968, 269 stran.

POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1997, 393 s. ISBN 3-484-66022-8.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. *Bruchlinien II*. St. Pölten – Salzburg – Wien: Residenz Verlag 2012. ISBN 978-3-7017-3287-6. s. 155-163.

SCHNELLE, Barbora. *Elfriede Jelinek a její divadlo proti divadlu*. Brno: Větrné mlýny, 2006, 329 s. ISBN 80-86907-32-5.

SCHÖDEL, Helmut. *Seele brennt. Der Dichter Werner Schwab*. Wien: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m.b.H. 1995. ISBN 3-216-30142-7.

SCHWAB, Werner. *Dramen III*. Wien: Thomas Sessler Verlag 1994. ISBN 3-85420-391-8, 307 s.

SCHWAB, Werner. *Prezidentky. Nadměrečnost, nadbytečné: deforma. Lidumor aneb Má játra beze smyslu. Můj psímorda. (Fekální dramata.)* Brno: Větrné mlýny 2002. ISBN 80-86151-19-0.

SCHWAB, Werner. *Königskomödien. Offene Gruben offene Fenster. Hochschwab. Mesalliance aber Wir ficken uns prächtig. Der Himmel mein Lieb meine Sterbende Beute. Endlich tot endlich keine Luft mehr.* Graz – Wien: Literaturverlag Droschl 1992, 304 s. ISBN 3-85420-289-X.

TRENKLER, Thomas. *Ich bin der Dreck und das Gute. Chronologie eines österreichischen Schicksals.* In: Werner Schwab. Herausgegeben von Gerhard Fuchs und Paul Pechmann. Graz – Wien: Literaturverlag Droschl 2000. s. 265 – 289.

TURRINI, Peter. *Alpské červánky.* Praha: Divadelní ústav, 1998, 39 s. ISBN 80-7008-079-5.

TURRINI, Peter. *Hotovo. Konec.* Brno: Větrné mlýny, 1998, 42 s. ISBN 80-86151-08-5.

TURRINI, Peter. *Josef a Marie.* Praha: Dilia, 1986, 39 s.

TURRINI, Peter. *Klasik v pornoshopu.* Praha: Dilia, 1998, 24 s.

TURRINI, Peter. *Méně výkonní.* Praha: Dilia, 1989, 122 s.