

**Oponentský posudek magisterské diplomové práce Michaely Celárkové *Poetika
vybraných her Rolanda Schimmelpfenniga uvedených na českých scénách v kontextu
současného německojazyčného divadla***

Oponent: Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Reflexe žhavé současnosti je v mnohém náročnější a komplikovanější, nežli pojednání ochladlé minulosti. Vzpomínky jsou čerstvé, ještě čekají na zhodnocení a vřazení do složité sítě sbíhavých a rozbíhavých vztahů, jejich blízkost, často nebezpečná, může lákat svou přístupností, může však zároveň klamat. Potýkat se se současností navíc znamená potýkat se se současníky, spolupamětníky. Historizace současnosti je zkrátka riskantní podnik, jemuž se ovšem nelze vyhybat. Jde jen o to zvolit adekvátní heslo = log in.

Michaela Celárková se ve své diplomové práci do riskantního podniku pouští, což je samo sebou chvályhodné. Rozhodla se vstoupit do tajemných textů Rolanda Schimmelpfenniga a popsat jejich poetiku. Cenné na jejím přístupu je, že tvorbu německého dramatika neizoluje a snaží se ji uvést do souvislostí německého a částečně anglického dramatu posledních dvaceti let. Pomáhá si při tom především kanonickým esejem Hanse-Thiese Lehmana *Postdramatické divadlo* a své přístupové heslo vyztužuje studií Nikolause Freie *Die Rückkehr der Helden* a zřejmě i dalšími studii, které ale z velké části uvádí autorka pouze v seznamu literatury, takže není jasné, jestli byly skutečně používány nebo vytvářely v pozadí jakési silové či stínové pole pro akumulaci textu práce, anebo zda zde pózuji jako němí manekýni, protože jimi vlastně pro čtenáře jsou (resp. čtenář je nucen se ptát, zda němí skutečně jsou, a to i přesto, že k nám z poznámek promlouvají esoterické webové horoskopy a celostní medicína – to není nutné). Důležitým rozhraním práce je pak Bertolt Brecht a jeho epické divadlo – ostatně aby nebyl, když Lehmann uvažuje o postdramatickém divadle jako o divadle postbrechtovském. Brecht a zejména jeho princip zcizování je skloňován na mnoha stranách a stává se dalším, poněkud nekriticky přijímaným (což se týká i Lehmana) přístupovým heslem k rozkrývání Schimmelpfennigovy poetiky.

V části Teoreticko-historická východiska současného německojazyčného dramatu (proč německojazyčného, když se mluví pouze o německém?) je současnost autorkou vymezena rokem 1989 +. Pozoruhodně působí autorčino tvrzení, že „v teatrologii obecně není rok 1989 chápán jako důležitý časový mezník pro vývoj moderního divadla a dramatu“ (s. 14). Nejde víceméně o to, zda tomu tak je či nikoli. Problém tohoto tvrzení spíše odkrývá spodní vody práce, které jsou často spíše vodami povrchovými. Autorka se na mnoha místech spokojuje s kaleidoskopickým, těkavým dotýkáním problémů, jako by předmět svého zájmu chtěla zredukovat do toho, čemu se říká „bullets“ – jakési body, v nichž na nás vystřelí tvrzení, které by bylo záhodno rozpracovat. Takto proběhneme německou poválečnou dramatikou, ani nevíme jak, a jsme u hlavních témat německých dramatiků, která nás nepřekvapí: nová média, coolness (téma?), rodina a vztahy a ... silně výběrový soupis současných německojazyčných (?) dramát na českých scénách (téma?).

Jádro práce tvoří pojednání o Schimmelpfennigových vybraných hrách, které byly přeloženy do češtiny a uvedeny na českých jevištích: *Arabská noc*, *Push up 1–3*, *Žena z dřívějšíka*, *Předtím/Potom*, *Ambrózie*. Autorka se víceméně věnuje pouze textovému rozboru her, který často sklouzává k deskripci, pouze u *Ambrózie* nesystematicky přidává naprosto zbytnou poznámku o inscenaci DNZ. Budiž ovšem na obranu autorky řečeno, že texty, mezi něž řadíme i Schimmelpfennigovy, kladou silný odpor analýze oproštěné od deskripce, protože

význam v nich je neoddělitelně utvářen v symbiotickém poutu s tvarem, s „udělaností“ díla. Pregnantně to pojmenovává autorkou citovaný Josef Balvín: „Hra nemluví o něčem, mluví sama za sebe jako kouzelné zaklínadlo.“ Význam se skrze tvar doslova manifestuje, téma a příběh (ten tu totiž stále je) jsou většinou triviální, shrnutelní jednou dvěma větami. I proto je nutné volit – analyzovat hru po hře nebo se zaměřit na principy (tzn. poetiku), které jsou Schimmelpfennigem využívány. Je přece více než zjevné, že je pro něj typické využívání externalizovaných vnitřních monologů, jejich montáž, tajemnost atd. Nebylo by vhodnější podívat se na dílo tohoto nesporně velmi pozoruhodného autora perspektivou procesu tvorby významu napříč jeho texty? Z toho, co se mi dostává – tedy víceméně přehledný, čtivý a sofistikovaný, ale přesto anotovaný seznam vybraných her (které si můžu navíc přečíst) – bych takovouto, asi o něco složitější cestu volil – Schimmelpfennigovy texty se strukturní analýze nabízejí. A rovněž bych volil větší zaměření na inscenační tvar a jeho recepci, protože jde o texty, které se především hrají. Kdyby byl totiž vzat v potaz zdivadelněný text, mohly by se objevit pochybnosti o spojitosti Brechta a Schimmelpfenniga, např. u aplikace Brechtova zcizení na Schimmelpfennigovy monology, které, alespoň tak mi to moje paměť napovídá, vůbec nezczizují, naopak – jako zveřejněný mentální proces utvářejí magický prostor intimity mezi postavou a vnímatelem, který je prostorem identifikace, nikoli disidentifikace. Proč by ostatně Schimmelpfennig v odcizeném světě zczizoval?

Problematické téma si diktuje problematické pojetí, které by ale nemělo končit problematicky. Práce Michaely Celárkové pro mě víceméně problematicky končí. Úvodní kapitoly jsou bídě strukturované, kusé, nedokončené, pojmy občas nekorespondují se svými referenty, analýza či lépe výklad dramatu je obstojná, ale zůstává v jakémsi standardu, u kterého vlastně není až tak nic špatného. Práce je to obstojná, ale téma ji daleko přesahuje. Kritéria jsou veskrze splněna (i když nestránkovaný obsah, podivná citační norma, nejistota s citacemi), a proto navrhuji známku velmi dobře.

V Praze 1. června 2013

Martin Pšenička