

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Diplomová práce

Praha 2013

Bc. Michaela Celárková

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

KATEDRA DIVADELNÍ VĚDY

Diplomová práce

Bc. Michaela Celárková

Poetika vybraných her Rolanda Schimmelpfenniga uvedených na českých scénách v kontextu
současného německojazyčného divadla

The poetics of selected plays by Roland Schimmelpfennig performed on Czech theatre stages in the
context of the contemporary German-speaking theatre

Praha 2013

Vedoucí práce: PhDr. Zuzana Augustová, PhD

Chtěla bych poděkovat vedoucí mé diplomové práce dr. Zuzaně Augustové za odborné a pečlivé vedení.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

Klíčová slova (česky)

poetika, postdramatické divadlo, epické divadlo, prezentace, monolog, divák, syžet, jednání, konflikt, charakter, současné německojazyčné drama a divadlo, Roland Schimmelpfennig

Klíčová slova (anglicky):

poetics, post-dramatic theatre, epic theatre, presentation, monologue, viewer, plot, action, conflict, charakter, contemporary German-speaking theatre, Roland Schimmelpfennig

Abstrakt

Tato diplomová práce představuje tvorbu současného německého dramatika Rolanda Schimmelpfenniga v širších souvislostech. V hlavní kapitole práce se autorka soustředí na rozbor pěti divadelních her Rolanda Schimmelpfenniga, které byly inscenovány i na českých divadelních scénách. Zdůrazněny byly ty prvky dramatické struktury, s nimiž Schimmelpfennig pracuje ozvláštňujícím způsobem: epizace textů, nerealistická práce s dramatickým časem, prvky magického realismu a další. Autorka se v diplomové práci zabývá dále obecnou charakteristikou současného německojazyčného divadla z tematického i formálního hlediska. Významná část práce je věnována zařazení díla Rolanda Schimmelpfenniga do historického a teoretického kontextu současného německojazyčného dramatu. Jednou z důležitých studií se pro tuto diplomovou práci stala publikace s názvem *Die Rückkehr der Helden* německého autora Nikolause Freie, která polemizuje se studií *Postdramatické divadlo* Hanse Thiese Lehmana v názorech na vývoj divadla a dramatu v posledních letech. Nikolaus Frei se zabývá otázkou životnosti/neživotnosti dramatu a s využitím vybraných ukázek z konkrétních dramatických textů současných autorů dokazuje možnou kontinuitu miméze, realistického jednání a konfliktů na jevišti až do jednadvacátého století. Závěrem lze říci, že pro zobrazování současní dramatičtí autoři používají všechny složky dramatu, od kterých se v divadle bez dramatu upouštělo (fabule, postavy, dialog, situace, konflikt, katarze, napětí). I tyto kategorie se však v posledních dvou desetiletích proměnily. Současní dramatikové přesouvají svůj zájem od sémiotického divadla, odkazujícího mimo svůj rámec, k divadlu přítomnosti.

Abstract

This thesis presents the work of a contemporary German playwright Roland Schimmelpfennig in a wider context. In the main chapter, the author focuses on the analysis of five Schimmelpfennig's plays that have been performed also on Czech theatre stages. The analysis emphasizes the elements of a dramatic structure that Schimmelpfennig uses in an innovative way: epization of texts, unrealistic treatment of dramatic time, elements of magic realism etc. The author also pays attention to a general characteristic of a contemporary German-speaking theatre with respect to the topics that it deals with. A significant part of the work is devoted to classifying Roland Schimmelpfennig's work in the historical and theoretical context of a contemporary German-speaking theatre. A book called *Die Rückkehr der Helden* by a German author Nikolaus Frei, which questions some opinion on the recent development of theatre presented in a book *Postdramatisches Theater* by Hans Thiese Lehmann, has become a crucial source for this thesis. Nikolaus Frei copes with the question of animateness/inanimateness of theatre and by using extracts from particular dramatic texts by contemporary authors proves a possible continuity of mimesis, realistic acting and conflicts on the stage until the 21st century. In conclusion, it is possible to say that contemporary playwrights use all elements of drama that used to be left out in theatres without drama (plot, characters, dialog, situation, conflict, catharsis, tension). However, even these categories have change during the development of theatre in the last two decades. Contemporary playwrights have been moving their attention from semiotic theatre, pointing out outside its framework, to presence theatre.

Obsah

Úvod

1. Teoreticko-historická východiska současného německojazyčného dramatu

2. Hlavní společná témata německojazyčných autorů devadesátých let

2.1. Nová média

2.2. Vliv britské cool dramatiky

2.3. Rodina a vztahy

2.4. Současné německojazyčné drama na českých scénách

3. Poetika vybraných divadelních her Rolanda Schimmelpfenniga

3.1. Arabská noc

3.2. Push up 1-3

3.3. Žena z dřívějšíka

3.4. Předtím/Potom

3.5. Ambrózie

Závěr

Seznam použité literatury a pramenů

Úvod

Roland Schimmelpfennig je jednou z nejvýraznějších osobností současného německojazyčného divadla. Vzhledem k tomu, že se jedná o autora v českém prostředí poměrně málo známého, měla by má diplomová práce představit jeho tvorbu v obecnější rovině a v širších souvislostech současného německojazyčného dramatu.

Roland Schimmelpfennig (1967, Göttingen) patří k nejhranějším, německy píšícím autorům. Působí zároveň jako dramatik, dramaturg, překladatel a pedagog. Patří k umělecky zajímavé generaci dnešních čtyřicátníků, která v devadesátých letech „ovládla“ významné německé scény a působí na nich dodnes. V posledních letech je pro tuto generaci typické navazování úzkých vztahů mezi autory a režiséry a vytváření uměleckých tandemů s osobitým autorsko-režijním rukopisem. Schimmelpfennig tak dosud spolupracoval zejména s Thomasem Ostermeirem, Jürgenem Goschem a Johannesem Schützem.

Svou první hru *Fish um Fish* napsal Schimmelpfennig v roce 1993. Předtím načerpával životní i umělecké zkušenosti a inspiraci ve světě i v několika německých divadlech. Působil jako redaktor v německo-tureckém měsíčníku v Istanbulu, kde započal svou profesní kariéru. Po návratu do Německa se od roku 1990 věnoval studiu činoherní režie v Mnichově. Brzy ze školy odešel a začal pracovat jako asistent režie v divadle Münchner Kammerspiele. Později se stal členem jeho uměleckého vedení a naplno se věnoval režii a dramaturgii.

Od roku 1996 působí jako autor na volné noze. Od roku 2000 píše na objednávku texty pro nejrůznější německá a rakouská divadla. V letech 1999 - 2001 působil také jako dramaturg Berliner Schaubühne am Lehninerplatz. V sezóně 2001/2002 působil jako kmenový autor divadla Deutsches Schauspielhaus v Hamburgu. Od roku 2006 žije a pracuje v Berlíně. Jeho hry byly dosud inscenovány ve více než čtyřiceti zemích světa.

Divadelní texty Rolanda Schimmelpfenniga jsou ovlivněné hned několika inspiračními zdroji. Významně na něj zapůsobil literární směr tradičně označovaný jako „magický

realismus¹, pro nějž je typické mísení reálné skutečnosti s iluzivními prvky. Tyto prvky působí naprosto přirozeně a protagonisté her Rolanda Schimmelpfenniga je úplně samozřejmě přijímají.

Inspirace „magickým realismem“ souvisí především s autorovým pobytem v tureckém Istanbulu, během nějž poznal Schimmelpfennig orientální kulturu blízkého Východu. Tato zkušenost se odráží téměř ve všech jeho textech. V západním světě máme zažitý typický stereotypní obraz mytického Orientu. Východu se přisuzuje dispozice k senzualitě, iracionalitě, dekadenci, feminitě a brutalitě. Z toho vychází Schimmelpfennigův obraz východního světa, ve kterém je hranice mezi skutečností a snem velmi křehká. Autor vedle sebe staví dvě odlišné kultury: iracionální Orient a moderní a vyspělý Západ a ironizuje tak obecnou západní tendenci vytvářet si představu o Orientu, která je spíše než na skutečnostech nebo faktech postavena na předem daných archetypech. Zároveň poukazuje na naše stále intenzivnější střetávání se a vyrovnávání se s cizími kulturami.

Při psaní navazuje Schimmelpfennig na některé postupy Brechtova epického divadla, se kterými však dále pracuje a přidává jim nové funkce s ohledem na svůj vlastní osobitý styl. Takovým typickým prostředkem je prezentace a sebe-prezentace postavy prostřednictvím rozsáhlých monologických pasáží, např. v *Push up 1-3*. Podobně v Brechtově epickém divadle je tak v některých případech jednání nahrazeno vyprávěním, aby nedocházelo ke ztotožnění se diváka s postavami. To u Schimmelpfenniga ale nemá na rozdíl od epického divadla Bertolta Brechta agitační charakter. Schimmelpfennig se na rozdíl od Brechta nesnaží aktivizovat diváka. Pouze nabízí recipientovi několik různých pohledů na jednu a tutéž skutečnost.

Podobně jako Brecht využívá při hře zcizovací efekty² (např. komentáře a songy), zahrnuje Schimmelpfennig do přímé řeči postav vedlejší texty. To, co v tištěném textu

¹ Magický realismus je často spojován s rozvojem tohoto žánru v Latinské Americe ve druhé polovině dvacátého století a s autorem Gabrielem G. Márquezem. Zde je pojem pojímán spíše jako kulturně-historický specifický směr, s jehož vybranými prvky Schimmelpfennig v některých svých dramatických textech pracuje. Zde je tedy „magický realismus“ chápán spíše ve smyslu „čarovný“.

² Základním úkolem těchto zcizovacích efektů je zabraňovat divákovi v čistě emocionálním podlehnutí zobrazovanému, ve ztotožnění se s postavami a v oživení divákovy schopnosti reflexe předkládaných obrazů a situací.

vnímáme jako scénickou poznámku, lze v inscenaci vnímat jako vyprávěcí pasáž s charakterem scénické poznámky. Např. v *Arabské noci* scénické poznámky plynule přechází v přímou řeč a naopak.

Typická je pro Schimmelpfenniga také metoda filmového střihu a s tím související komplikované řazení jednotlivých scén, které narušuje časovou posloupnost syžetu. Schimmelpfennig využil tento princip efektně zejména ve své *Ženě z dřívějšíka*, kde jednotlivé časově zpřeházené scény postupně skládá ve fabuli. Často také v jeho textech dochází k opakování jedné a té samé události a v souvislosti s tím i k prolínání několika časových rovin. Události jsou zobrazovány z různých úhlů pohledu. Schimmelpfennigova dramata tak působí spíše jako mnohovýznamové surrealistické textové montáže.

Má diplomová práce je členěna celkem do tří hlavních kapitol, z nichž první dvě mají spíše obecnější charakter. V první kapitole jsem se pokusila zařadit autorovu tvorbu do kontextu současného německojazyčného dramatu z hlediska teoretického a historického. Druhá část diplomové práce se snaží v krátkosti postihnout společné rysy a hlavní témata současného německojazyčného dramatu. Součástí této kapitoly je krátký přehled a obecné zhodnocení titulů německojazyčných autorů, které byly prozatím inscenovány v některých českých divadlech. Dále už se podrobněji věnuji poetice her Rolanda Schimmelpfenniga.

Jádro mé diplomové práce tvoří třetí kapitola, která je rozdělena do dalších pěti podkapitol a zahrnuje podrobnější analýzu pěti dramatických textů Rolanda Schimmelpfenniga, které byly v posledních letech uvedeny v českých divadlech. V rámci hodnocení konkrétních textů bylo v krátkosti přihlédnuto také k jednotlivým inscenacím.

Česká teatrologie bohužel postrádá odbornou publikaci o divadelní tvorbě současných německojazyčných autorů. V pasážích věnovaných dílu Rolanda Schimmelpfenniga a jeho současníků jsem vycházela především z několika studií publikovaných na toto téma

v odborných časopisech a divadelních programech. Do češtiny bylo přeloženo celkem šestnáct her Rolanda Schimmelpfenniga, souhrnně zatím nebyly vydány³.

Zásadním titulem se pro tuto práci stalo *Postdramatické divadlo* (*Postdramatisches Theater, 1999*)⁴ Hanse Thiese Lehmana z roku 1999, ve kterém se autor zabývá znaky postmoderního divadla.⁵ Lehmann ve své studii zavedl užitečné pojmy pro druhy postdramatického divadla. Autora na podobách divadel, která označuje jako postdramatická, zajímají novátorské výrazové prostředky, nikoliv kontinuální doba jejich vzniku. Usiluje o teoretické zobecnění forem postmoderního divadla, a to především v období sedmdesátých a osmdesátých let minulého století.⁶

Podle studie Hanse Thiese Lehmana se v současném divadle a dramatu prosazuje tendence opouštění divadelnosti a dramatičnosti ve vlastním slova smyslu. Podobné trendy označované jako neoavantgardní či postmoderní se v divadle, resp. v umění prosazovaly již od 60. let minulého století. S ohledem na minulý vývoj dramatického umění se tak završuje tendence rozvíjená již v první polovině dvacátého století, spojovaná zejména s pochybnostmi o existenci skutečného jednajícího lidského individua⁷. Tyto pochybnosti vedou k upuštění od představy skutečného hrdiny, tedy k rezignaci na jednání, charakteru a jeho vztahy s dalšími postavami. Takový pohled na vývoj současného divadla a dramatu se však může zdát poněkud jednostranný.

³ Souborně vyšlo celkem patnáct autorových her v německém originále v nakladatelství Fischer Verlag: Schimmelpfennig, Roland: Die Frau von früher. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2004.

⁴ Lehmann, H.-T.: Postdramatické divadlo. Divadelný ústav Bratislava, 2007.

⁵ Lehmann v práci opouští od pojmu **postmoderní divadlo** a nahrazuje ho pojmem **postdramatické divadlo**.

⁶ Klenková, K.: Antihrdina v dramatech Dey Loher (geneze, vývoj, interpretace na českých jevištích). Diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

⁷ Tzv. divadelní avantgarda se vyznačovala snahou získat pro divadlo nové obecnstvo a obnovit kontakt jeviště s hledištěm. Různé koncepce spojoval antiiluzionistický program a požadavky na vůdčí postavení režiséra.

Proto se dalším zásadním titulem pro tuto práci stala německojazyčná publikace Nikolause Freie *Die Rückkehr der Helden*⁸ z roku 2006. Autor se ve své knize zabývá vývojem německého dramatu v letech 1994 až 2001. Dalšími dramatiky, jejichž dílo autor analyzuje, jsou vedle Rolanda Schimmelpfenniga Dea Loher, Marius von Mayenburg, Igor Bauersima, Albert Ostermeier, Moritz Rinke a Maxim Biller. Podle Nikolause Freie začala mezi současnými německojazyčnými autory koncem dvacátého století vynikat skupina dramatiků, pracujících s fabulí, charaktery i konflikty, kteří svými texty dobyli německé i mezinárodní divadelní scény. I tyto kategorie se však v průběhu vývoje divadla proměnily. Současní dramatikové přesouvají svůj zájem od znakového divadla, odkazujícího mimo svůj rámec, k divadlu přítomnosti. Nikolaus Frei se zabývá otázkou životnosti/neživotnosti dramatu a s využitím vybraných ukávek z konkrétních dramatických textů výše jmenovaných autorů dokazuje možnou kontinuitu mimézy, realistického jednání a konfliktů na jevišti až do jednadvacátého století.

Má diplomová práce si klade za cíl analyzovat dramatické texty Rolanda Schimmelpfenniga, pojmenovat hlavní charakteristické rysy jeho tvorby a s pomocí výše uvedených studií zařadit jeho dílo do kontextu současného německojazyčného dramatu. Dále jsem se soustředila také na analýzu jeho pěti dramatických textů, které byly uvedeny také na českých scénách. Jedná se především o následující tituly: *Push up 1-3 (Push up 1-3)*, *Arabská noc (Die arabische Nacht)*, *Předtím/Potom (Vorher/Nachher)*, *Ambrózie (Ambrosia)* a *Žena z dřívějšíka (Die Frau von früher)*.

⁸ Frei, N.: *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001)*. Gunter Narr Verlag Tübingen, 2006.

1. Teoreticko-historická východiska současného německojazyčného dramatu

Pro období současného německojazyčného dramatu a divadla neexistuje v praxi žádné závazné časové ohraničení, proto jsem pro potřeby své diplomové práce vymezila počátek období současného divadla a dramatu rokem 1989. Především rok 1989 se totiž obecně chápe jako období revolučních změn, které zasáhly tehdejší společnost střední a východní Evropy a odrazilily se také ve vývoji všech uměleckých disciplín, jež se postupně transformovaly až do dnešní podoby.

Zatímco ostatní postkomunistické země prodělávaly společenskou krizi související s přechodem od socialismu k suverénním demokratickým státům, v Německu v roce 1990 vyvrcholil proces znovusjednocení Německé demokratické republiky a Spolkové republiky Německo, který znamenal definitivní konec poválečného rozdělení země. Po sjednocení obou částí Německa byl stát postaven před náročný úkol. Cílem bylo vyrovnat životní podmínky mezi západní a východní částí země. Proces konvergence se však vyvíjel pomaleji, než se předpokládalo, a v mnoha případech lze ještě dnes zjistit odchylky v názorovém zaměření, v politické, ekonomické i sociální oblasti.

Rozdíly mezi východní a západní částí země byly logicky výrazně patrné i v oblasti kultury. Vždyť právě kultura je to, co dané společenství spojuje a zároveň odlišuje od jiných. Východní Německo bylo před sjednocením dosti izolováno od kulturního vývoje druhé části země. Oficiálně povoleno bylo jen tendenční umění podřízené komunistické politice a ideologii. Nejvýznamnější z východoněmeckých divadel byl východoberlínský Berliner Ensemble, který se věnoval především inscenacím Brechtových her. Oproti tomu se kultura západního Německa rozvíjela mnohem progresivněji a vyznačovala se velkým experimentováním. Divadlo zde mělo významnou společensko-politickou úlohu. Rozvíjelo se zejména avantgardní a režijní divadlo, které bylo reprezentováno divadly jako Berliner Schaubühne, Schauspielhaus in Bochum, Frankfurt, Hamburg a Kammerspiele München.⁹ V šedesátých letech bylo v západním Německu 125 profesionálních divadel.

⁹ podle Glaser, H.: Deutsche kultur. Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart. Carl Hanser Verlag München Wien 1977.

Německá poválečná dramatika se většinou zabývala otázkami viny ve vztahu k velkým politickým a sociálním tématům. Významné německé hry šedesátých let dramatiků Rolfa Hochhutta, Heinera Kipphardta a Petera Weisse byly napsány v žánru „dokumentárního dramatu“. Dokumentární drama a divadlo bylo založeno hlavně na faktech, odmítalo jakoukoliv mystifikaci či fantazii a využívalo prvky realistického zobrazování.¹⁰

V polovině 60. let němečtí dramatici zřejmě cítili únavu z tématu válečné viny a přikláněli se k levicové analýze sociálních problémů. Velká část nového dramatu měla vztah k tradici lidové hry: výběrem postav ze všedního života, použitým dialektem a zájmem o novorealistické situace.¹¹ S dramatickým dílem režiséra a dramatika Rainera Wenera Fassbindera, dramatika a herce Martina Sperra a režiséra a dramatika Franze Xavera Kroetze tak vznikla novodobá varianta lidové společensko-kritické hry.¹²

Od sedmdesátých let stál v popředí východoněmeckého divadelního života Deutsches Theater. Na řadu nastoupila linie realistického dramatu v díle Wolfganga Borcherta a Carla Zuckermayera. Diskuse o podobě divadla se stejně jako v jiných zemích točily kolem otázky, nakolik se má repertoár vztahovat k aktuální společenské a politické situaci. K významným režisérům sedmdesátých let patří Peter Stein, spojovaný s nejúspěšnější érou divadla Schaubühne am Lehniner Platz až do poloviny osmdesátých let, a Peter Zadek, který inscenoval zejména na scénách Schauspielhaus Bochum, Deutsches Schauspielhaus, Berliner Ensemble.

V teatrologii obecně není rok 1989 chápán jako důležitý časový mezník pro vývoj moderního divadla a dramatu. Podle Lehmann¹³ vychází koncept současného divadla a

¹⁰ Weiss, P.: Poznámky k dokumentárnímu dramatu, 1968.

¹¹ podle Brockett, Oscar. G.: Dějiny divadla. Nakladatelství lidové noviny, Praha 2008.

¹² Navazuje na Vídeňské lidové divadlo 18., 19. a 20. století, které vrcholilo v tvorbě Johanna Nepomuka Nestroye a Ferdinanda Raimunda a jejich kouzelných hrách a kritických hrách o polepšení a na novou společensko-kritickou lidovou hru, která se rozvíjela ve 20. a 30. letech dvacátého století v díle Ödöna von Horvátha a Marieluise Fleissera.

¹³ Lehmann, H.-T.: Postdramatické divadlo. Divadelný ústav, Bratislava 2007.

dramatu z období kolem sedmdesátých let minulého století, kdy každodenní život a umění začala ovlivňovat nová média. Jako zásadní mezník Lehmann označuje už přelom 19. a 20. století, kdy nově vznikající divadelní formy ještě nadále sloužily ztvárnění dramatických světů, ale ve zmodernizované podobě. V konkrétních uměleckých projevech nešlo již o věrné jevištní tlumočení nějakého klasika, ale o jeho volné jevištní využití. V té době ale ještě divadelníci minimálně zpochybňovali tradiční model divadelní reprezentace a komunikace. Až od sedmdesátých let dvacátého století dochází k rozšíření médií do každodenního života. Vzniká tak nový diskurs označovaný jako postdramatické divadlo. Lehmann ho rozděluje na čtyři druhy - divadlo dekonstrukce, multimediální divadlo, divadlo gest a pohybu a obnovené – konvenční divadlo.¹⁴ Hlavními znaky postdramatického divadla jsou podle Lehmana dále:

„...viacvýznamovosť, oslava genia jako fikce, oslava divadla ako procesu, diskontinuita, heterogenosť, netextualita, pluralizmus, viackódovosť, subverzivnosť, zahrnutie priestorov, perverziosť, aktér ako téma a hlavná postava, deformacia, text iba jako základný materiál, dekonštrukcie...“¹⁵

Postdramatické divadlo je často chápáno jako druh, který se distancuje od tradičních divadelních forem. Jeho představitelé nechtějí recipienty jednoduše provokovat, naopak se snaží docílit nových divadelních podob. Postdramatické divadlo chápe představení jako událost. Divadelní inscenace je spoluvytvářena s diváky přímo na místě. Podle Lehmana se postdramatické divadlo vyznačuje koláží, montáží, rozpadem příběhu, absencí řeči či obsahu. Autoři tím vyjadřují, podobně jako dříve představitelé absurdního dramatu 60. let, nepochopitelnost lidské existence.¹⁶ Důraz se klade také na absolutní přítomnost herce, na jeho fyzis. Herci/performéři na sebe strhávají pozornost (např. ošklivým tělem, muž hraje ženskou postavu a naopak).

Se studií Hanse Thiese Lehmana polemizuje práce německého teoretika Nikolause Freie *Die Rückkehr der Helden* s podtitulem *Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001)*,

¹⁴ podle Lehmann, H.-T.

¹⁵ Lehmann, H.-T., s. 22.

¹⁶ podle Lehmann, H.-T., s. 62.

kteřá vyšla v Německu v roce 2006.¹⁷ Frei odmítá, že by nové divadelní formy definitivně zanevřely na konflikt, jednání a nápodobu, a své tvrzení dokládá na rozboru dramatických textů několika současných, německy píšících autorů. Podobně jako Lehmann ve své studii dokazuje, že postdramatické divadlo není novým fenoménem, ale že toto „nové“ divadlo navazuje na divadelní experimenty s dlouhou historickou tradicí, které započaly už začátkem minulého století. Postdramatické divadlo nechápe jako nově vzniklý divadelní druh, ale už prefix „post“ podle Freie odkazuje na historickou souvislost s předchozími divadelními formami. Svou knihu Frei přízračně rozdělil do pěti kapitol, jejichž názvy odkazují k Freytagovu rozdělení dramatu na pět jednání – expozice, kolize, peripetie, krize, katastrofa¹⁸.

Počátky postdramatického divadla sahají podle Freie až do období avantgardy na počátku 20. století, kdy drama a divadlo přestalo být vnímáno společně, ale začalo být nahlíženo odděleně. Divadlo neexistuje z vůle dramatu. Např. Artaud¹⁹ realizoval své záměry tzv. divadla krutosti působit zejména pomocí šoku a provokace. Podle Artauda nepatří dialog na jeviště, ale do knihy. A z této pozice se vyvíjelo také postdramatické divadlo.²⁰

Tezi postdramatického divadla, že v divadle už nejsou vyprávěny příběhy, vyvrací podle Freie zejména anglickojazyčné drama vznikající od poloviny devadesátých let. Anglické drama zobrazuje moderní život. Tamější autoři na rozdíl od některých autorů postdramatických textů (Jelinek, Pollesch, Handke) produkují divadelní hry, které reflektují dnešní svět. Např. Ravenhilova hra *Schoppen and Ficken* byla poprvé uvedena v roce 1996 v Londýně, od té doby byla mnohokrát inscenována znovu na různých místech. Jako výchozí bod jmenuje autor více než jen sociální realismus. Chtěl napsat o generaci, která vyrostla v podmínkách tržního hospodářství a nezná jiné hodnoty než obchod. Zápasí s tak extrémními

¹⁷ V Německu vyšla Lehmannova studie Postdramatické divadlo již v roce 1999. (*Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main 1999.*)

¹⁸ Freytag, G.: *Technika dramatu. Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol.* Praha, 1944.

¹⁹ Antonin Artaud 1896-1948

²⁰ Frei, N.: tamtéž, s. 32-36.

projevy jako drogoví dealeři, prostitutky, sex po telefonu atd. Přestože zobrazuje reálný život, neopouští přitom fiktivní rovinu dramatu (zcizování, rušení kontinuity děje).²¹

Byla to právě britská dramatika, která v době postdramatického divadla vrátila původní hry psané pro divadlo a s nimi dramatiky jako jejich autory do centra pozornosti. Na anglosaské drama záhy navázala také německojazyčná dramatika. Z anglického „coolness“ dramatu vyšel především Thomas Ostermeier, jeden z předních představitelů evropské režie, působící na scéně jednoho z nejprestižnějších německých divadel – berlínské Schaubühne. Podle něj se tento „realismus“, nebo výstižněji řečeno „neonaturalismus“ v dramatu snaží zprostředkovat svět, jaký je, ne jak vypadá. Snaží se postihnout skutečnost, dát obyčejnému životu jazyk.²² To potvrzuje Thomas Ostermeier v „manifestu“, který uveřejnila revue Theater der Zeit:

„Veškerá důležitá reformační hnutí v divadle dvacátého století spočívala v pokusech znovu oživit pupeční šňůru, která spojuje divadlo a skutečnost. Ve většině případů se tak stalo díky celistvému a realistickému pohledu autorů.“²³

Zatímco v dramatu vzniklém v období po druhé světové válce a v období socialismu podle Freie chybí individuální hrdina, po sjednocení se hrdinové do dramatických textů vrací. To, že by současné drama ztratilo hrdinu i jeho příběh a dramatický princip byl překonán, už neplatí. Německé drama se od devadesátých let vrací zpět k takovému dramatu, které dělá z osudu jednotlivce nositele příběhu. Typický je pro tuto novou generaci autorů návrat ke konfliktům i k hrdinům. Vedle absence komunikace je i ve fragmentárních textech znatelná touha po jakési struktuře.²⁴

Období po roce devadesát bylo v německém prostředí – alespoň co se dramatu týče – velice plodné. Pro zobrazování dramatických autoři této éry používají všechny složky dramatu, které byly v divadle bez dramatu „hoseny přes palubu“: fabule, postavy, dialog, situace,

²¹ Frei, N.: tamtéž, s. 46-50.

²² Frei, N.: tamtéž, s. 55-63.

²³ Theater der Zeit, červenec – srpen 1999, s. 10-15.

²⁴ Frei, N.: tamtéž, s. 11-17.

konflikt, katarze, napětí, vývoj. Jen několik málo autorů vychází z ne-dramatické metody (Peter Handke, Oliver Kluck).²⁵ Dramatické „vyprávění“ příběhu je předpokladem pro existenci dramatu. Podmiňuje jednání, a to dramatický konflikt. Dominantní formou pro dramatické struktury moderních vyprávění se stala událost (oproti jednání).²⁶

Na rozdíl od ostatních autorů současného německojazyčného dramatu nevyhází Schimmelpfennig z britské „coolnes“ vlny a pracuje na vlastní dramatické metodě. Zatímco se většina jeho současníků odkazuje na současný život, obrací se Schimmelpfennig do světa fantazie. Opravdu nové zkušenostní světy existují podle Freie jen ve fantazii. Charakteristický je pro představení snového světa monolog. Pohled do nitra některé z postav odkazuje k vědomému nebo nevědomému světu představ, který je na jeviště přenášen jazykem.²⁷ Poetice dramatických textů Rolanda Schimmelpfenniga se budu dále věnovat ve třetí kapitole.

²⁵ Frei, N.: tamtéž, s. 75-77.

²⁶ Frei, N.: tamtéž, s. 202.

²⁷ Frei, N.: tamtéž, s. 195-196.

2. Hlavní společná témata německojazyčných autorů devadesátých let

Koncem devadesátých let dochází na německojazyčných jevištích k markantnímu generačnímu střídání, výrazná skupina režisérů jako jsou Dieter Dorn, Peter Zadek, Klaus Peymann nebo Petr Stein, získává nástupce v osobách třicátníků Thomase Ostermeiera a choreografky Shashy Waltz (Berliner Schaubühne), Toma Kühnela a Franka Schustera ve frankfurtském Theater am Turm, Andrese Kriegenburga nebo Stefana Bachmanna (šéf činohry v Bazileji).²⁸ Spolu se zmíněnými režiséry se na jeviště dostává nová výrazná generace německých autorů, jako například Marius von Mayenburg, Theresia Walser, Oliver Bukowski, Albert Ostermeier, Dea Loher, Roland Schimmelpfennig a další.²⁹

Většina autorů tohoto období jsou zástupci tzv. Generace Golf³⁰, která se narodila v druhé polovině sedmdesátých a první polovině osmdesátých let. Jméno dal této literární a sociální generaci Florian Illies.³¹ Typická postava objevující se v dramatických textech této skupiny autorů se vyznačuje důslednou sebestředností, konzumním způsobem života a důrazem na materiální stránky života. Příslušníci této generace vyrůstali v osmdesátých letech, které byly „*najnudnejším desaťročím 20. storočia*“³², a proto s nadšením vpluli do dynamických devadesátých let, které ovládla masmédiá a materiální blahobyť. Dalším charakteristickým znakem je apolitičnost této generace. „*Rozmýšľáme viac o politikoch ako o ich činoch, na otázku, či je prípustné nosiť do sandálov ponožky, máme jednoznačnejší názor než na zásah NATO v Kosove.*“³³ Dalším důležitým faktorem je informační exploze, která přichází spolu s mediálním boorem. Generace Golf tráví čas u počítače např. jako hrdinové Bauersimovy divadelní hry *norway.today*³⁴ zuřivě chatují a sami se přesvědčují, že nejsou sami.

²⁸ Štědroň, Petr: Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Kláříny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her). Větrné mlýny, Brno 2004. s. 435.

²⁹ podle Štědroň, P.: tamtéž, s. 435-436.

³⁰ Nemyslí se tím druh sportu, ale nejznámější automobil značky Volkswagen.

³¹ Illies, F.: Generation Golf. Eine Inspektion. Fischer Tachenbuch Verlag. Frankfurt am Main, 2001.

³² Grusková, A.: Německá drama. Divadelný ústav Bratislava, 2004, s. 14.

³³ Grusková, A.: tamtéž, s. 14.

³⁴ Bauersima, Igor: *norway. today*. 2000.

Masivní transformace systémů, které celoevropsky přináší devadesátá léta, provokují k otázkám, jak je reflektovat. V dramatických textech současných autorů se opět objevují lidské příběhy. Část autorů německého dramatu devadesátých let projevuje tendenci návratu k textu, v němž jsou nositelem děje osudy jednotlivce, touha po řádu, uspořádání, které společnosti chybí.³⁵

Změny v porevoluční společnosti přinesly do divadla nová témata a inspirační zdroje. Současné německojazyčné drama reflektuje svět poměrně tvrdě a nevybíravě. Oproti současnému českému dramatu otevřeně mluví o společenských problémech. Aktivně vstupuje do diskuse o novodobou tvář společnosti. Nové výrazové prostředky autoři hledají ve světě médií a jen minimálně navazují na klasické divadelní modely. Simultánní perspektiva nahrazuje lineárně postupnou. V německojazyčné dramatice je také patrný vliv severoamerické kultury a životního stylu. Podle Petra Štědroň se začínají prosazovat:

„Dobová aktuální dramata, kdy se modelový charakter odvíjí z konkrétních figur, ze zkušenosti všedního dne (Christian Martin – Zinnwald). Jiné současné texty (Botho Strauss – Ithaka, Peter Handke – Zurunstungen) pracují a operují ve vzdálené abstraktní rovině a směřují ke komplexním kulturněhistorickým souvislostem. Politické a morální otázky se stávají naléhavějšími: nezaměstnanost a kriminalita mládeže (Happel, Henkel), nemoc a smrt (Engelmann), občanská válka a migrace (Loher). Zdá se, že autoři odstupují od scénických experimentů (dekonstrukce, koláže, citace, montáže), v centru hry opět stojí téma, které má přímější vztah k realitě.“³⁶

³⁵ podle Štědroň, P.: tamtéž, s. 437-438.

³⁶Štědroň, Petr: Médea z Manhattanu. Revue a politika. URL: <http://www.cdk.cz/rp/clanky/153/medea-z-manhattanu/>.

2.1. Nová média

Jak už bylo řečeno, drama a divadlo od devadesátých let dvacátého století významně ovlivňují nová média. Odráží se v rovině tematické i formální. Stále více divadelníků dnes prezentuje své inscenace jako multimediální produkce. Tato multimediální perspektiva se dostává už i do dramatických textů a ovlivňuje jejich formu a často i obsah.³⁷ V textech některých dramatických autorů tak zanikají principy narace a uspořádání syžetu je nechronologické.

Německý dramatik a režisér Falk Richter³⁸ reflektuje ve svých textech společensko-politické problémy současného globalizovaného světa. S nástupem masově-komunikačních prostředků se člověk stal hračkou médií. Média každodenně ovlivňují náš život. Reklama nám předkládá, co si máme oblékat, co máme jíst, jak máme vypadat. Veškerá komunikace probíhá přes internet nebo telefon. Richterovy postavy jsou často osamělé, neschopné navázat skutečné vztahy. Tom a Joy prožívají svou love story „ve svém“ *Electronic city (Electronic City, 2002)*. On a Ona zase vysílají přímé vstupy ze svého vlastního života ve hře *Bůh je DJ (Got ist ein DJ, 1998)*. Hlavním tématem textů dramatika a divadelníka René Pollesche je ironizování proměny vztahů v současné společnosti. Nové vztahy vznikají především přes moderní elektronické propojení, což přináší nejistotu a frustraci. Prostřednictvím internetu si vytváříme zcela novou identitu. Náš pohled na svět určují média.

Vyjadřovací prostředky dramatu také ovlivňují multimediální perspektivu divadelní inscenace. Inscenaci v divadle novověku většinou tvoří deklamace a ilustrace napsaného textu. Lidská postava je definována svou řečí. V postdramatickém divadle, ve kterém už nejde jen o inscenaci psaného textu hry³⁹, však dochází k autonomizaci jazyka. Werner Schwab a Elfriede Jelinek vytvářejí texty, ve kterých jazyk nepředstavuje řeč postav. Dochází k rozpojení postavy a textu. Jejich hry jsou totiž charakteristické zvláštním jazykem plným obskurních novotvarů, básnických vulgarismů nebo autonomních verbálních frází. Elfriede Jelinek v některých svých dramatických textech nespecifikuje ani počet, ani vlastnosti

³⁷ podle Grusková, A.: tamtéž.

³⁸ Falk Richter, nar. 23. října 1969

³⁹ Případně o věrné jevištní tlumočení (interpretaci) nějakého klasika.

vystupujících postav a němčina ji umožňuje neurčovat ani jejich pohlaví. Hry Jelinekové přinášejí ustavičný tok řeči plný asociací.

René Pollesh vytváří své scénáře jako montáže nejrůznějších výrazových prostředků (filmů, teoretické literatury apod.). Z teoretických předloh zcela otevřeně čerpá nejen jednotlivé myšlenky. Do svých textů vkládá celé textové pasáže. Jako montáž působí také Polleschovy inscenace. Formálně se dá najít podobnost Polleshova nepřetržitého sledu událostí s Handkeho jazykovou hrou *Spílání publiku* (*Publikumbeschimpfung*, 1966). Ani jeden z těchto dvou dramatiků neposkytuje divákovi obraz světa, jen poukazují na svět ve slovech. Oba nechávají vyniknout expresivní a apelativní funkce dramatické řeči. Jejich dramatické texty jsou převážně monologické. Za pramen lze označit i Brechtovy Lehrstücke. Původně marxistická forma agitačního divadla je ale u Pollesche přebudována na divadlo soudobé společenské kritiky. S Bechtem má Pollesh také společné zdůrazňování procesu zkoušení inscenace. Polleschovy texty zpočátku působí jako nepřetržitý sled nesmyslných vět. Přitom jde ale o strukturovanou a originální literárně-dramatickou stavbu. Své texty vytváří jako tzv. „*life-soap-opery*“. Jsou psané pro vokálně trénované a verbální „akrobaty“. Polleschovy inscenace působí jako jazyková cvičení.

2.2. *Vliv britské cool dramatiky*

Nezanedbatelný vliv měla britská cool dramatika, přes kterou se do německojazyčného dramatu dostaly zejména kontroverzní témata a drastické výrazové prostředky, které mají za cíl publikum šokovat a pobuřovat. Ke sblížení německého a britského divadla došlo hlavně díky aktivitám Falka Richtera a Mariuse von Mayenburga, který v době svých studií scénického psaní v Berlíně absolvoval letní školu pro mladé dramatiky organizovanou Royal Court Theater, jež je považována za líheň britské coolnes vlny. O popularizaci britských autorů se zasloužil také Thomas Ostermeier, který začínal v divadle Die Baracke a od roku 1999 působí v berlínském divadle Schaubühne am Lehniner Platz, kde inscenují současné texty mladých autorů.

Mezi dramatiky se objevila tendence zobrazovat především současný život a jeho krutou realitu. Marius von Mayenburg a další autoři inspirovaní britským coolnes se zabírají aspekty každodenního života „obyčejných“ i „méně obyčejných“ lidí. Cool dramatika zobrazuje člověka v těch nejintimnějších polohách. Často až naturalisticky ukazuje věci, které jinak zůstávají skryté před zraky veřejnosti. Autoři otevřeně hovoří o společenských tabu, o nichž společnost ví, že existují, ale odmítá se jimi zabývat (rasismus, xenofobie, homosexualita, drogová závislost...). Na scénu se dostává svět podsvětí, svět zvrhlíků, vrahů, šílenců, incestních vtaů atd.

Cílem dramatiků inspirovaných coolness je pravdivě a přesně zobrazit narušené mezilidské vztahy, které panují v současné společnosti. Typickým tématem je hledání vlastní identity. Rodina jako základní společenská jednotka zdeformovala a vzájemná komunikace selhává. Jazyk současného dramatu je jednoduchý, každodenní. Pro svou naturalistickou metodu je tato dramatika označována jako obscénní, agresivní a provokativní.

Mayenburg chce zobrazovat postavy vzaté přímo ze života lidí ze společenského dna a své syrové příběhy vyprávět bez větších psychologických motivací. Jeho první dramatické pokusy představovaly experimenty v oblasti grotesky. K oslavě Brechtových devětatadesátých narozenin napsal Mayenburg frašku *Slečna Danzerová (Fräulein Danzer, 1996)*. Do měšťanské rodiny přichází sociální pracovnice, aby v ní nastolila láskyplné soužití. Rodina se ale vzbouří a zorganizuje popravu své spasitelky – při nedělním obědě jí nacpou do krku pečené kuře.

Mayenburgova *Tvář v ohni (Feuergesicht, 1997)* se zaměřuje na drastické zobrazení vztahů rodičů a dětí, na procesy tělesného a duševního dospívání, na touhu dětí uniknout z rodinného prostředí a dopracovat se k vlastní identitě. Dějištěm je byt s jídelním stolem, koupelnou a ložnicemi. Postavy Mayenburg odhaluje v těch nejbanálnějších a zároveň naturalisticky šokujících každodenních situacích, jakými jsou společné stravování nebo nechutné hygienické úkony v koupelně.

V sezóně 2009/2010 měl v Divadle na Vinohradech premiéru *Ošklivec (Der Hässliche, 2006)*. Tato Mayenburgova komedie pojednává o ztrátě identity, o tom, co je krása a o relativitě úspěchu. Lette je tak ošklivý, že mu šéf zakáže prezentovat na kongresu jeho vlastní vynález. Lette je prohlášením svého nadřízeného zcela zmaten. Netušil, že je tak ošklivý. Když mu to však potvrdí i manželka, rozhodne se jednat a podstoupí plastickou operaci. Stane se úspěšným mužem. Jenže pak začne ve městě potkávat muže se stejným obličejem.

2.3. Rodina a vztahy

Jedním z velkých témat dramatiků devadesátých let je chaos narušených vztahů v soukromí a v rodině. To souvisí jednak s rozkladem tradičních hodnot a jednak s novým životním stylem, který se pomalu rozvíjí zejména ve velkoměstech - tzv. „singles“. Singles jsou mladí, úspěšní a pohlední, ale žijí sami. Singles postavy nejsou schopné navazovat partnerské vztahy a vytvářet tak rodinné vazby. Na vině je odcizená doba a zrychlené životní tempo. Vytrácí se vřelost a čas, který by tyto postavy byly ochotné investovat do svých přátel. Jejich společným znakem je osamělost. Předobrazem této dramatiky jsou hry staršího autora Botha Strausse⁴⁰ (*Gross und Klein*, 1978), z mladších o singles píše Rolland Schimmelpfennig v dramatech *Předtím/Potom (Vorher/Nachher*, 2002) a *Push up 1-3 (Push up 1-3*, 2001), dále pak Falk Richter (*Electronic City*, 2003) a Marius von Mayenburg (*Parasiten*, 2000).

Se singles souvisí stoupající blahobyt. Singles jsou výhodným artiklem pro ekonomický trh – jejich peněženka je vždy plná. Rádi si užívají luxus. Alkohol, sex a intelektuální debaty, to je náplň singles večerů. S životním stylem singles souvisí také svoboda v rozhodování a menší odpovědnost. Singles je individualista v masové společnosti. Reflexi odvrácené strany této svobodné existence podává hra Dey Loher *Klářiny vztahy (Klaras Verhältnisse*, 2000).

Klára se živí psaním návodů na použití pro přístroje v domácnosti, píše stále absurdnější texty, až ji propustí. Svou nově nabytou nezaměstnanost chápe jako příležitost k tomu, aby si mohla ujasnit svou další životní cestu. Je idealistka, hledá ideální práci i dokonalého muže, ale neuvědomuje si, že její touha dosáhnout těchto ideálů je příliš vysoká. Hrdinka přísně soudí své nejbližší okolí, je pyšná na svou svobodomyšlnost a nevidí svět kolem sebe. Její vzpoura se děje příliš rozptýleně, bez konkrétních záměrů, stává se anonymní, naprosto nefunkční a proto nemůže uspět. I ostatní postavy – Klářina sestra, Klářin švagr, její milenci a sokyně – ti všichni jsou nespokojeni se svým životem. Hra přináší otázky o smyslu lidské existence, které nabývají až antických osudových rozměrů.

⁴⁰ Botho Strauss, nar. 2. prosince 1944, německý spisovatel a dramatik (dramaturg, novinář)

Dea Loher⁴¹ se na počátku devadesátých let začlenila mezi autory, kteří ve své tvorbě zpracovávali společensky zapovězená témata. Nechtěli přímočaře provokovat publikum, ale zobrazit morální střet hrdiny s mocí. V jejích dramatech je znatelný vliv nové lidové hry, navazuje na Friedricha Dürrenmatta⁴² a epické divadlo Bertolta Brechta (postavy komentují děj a vystupují z rolí). Na rozdíl od Brechta však zcizovací prostředky nemají v textech Dey Loher didaktický charakter, ale slouží k vyjádření multiperspektivnosti světa.

Autorčiny postavy jsou obyčejné lidské bytosti, jež se snaží naplnit svůj osud, jenom často neví, jaký životní směr mají zvolit. Hrdinové se často nevědomky proti tomuto úkolu proviňují, selhávají nejenom vůči vlastní osobě, ale i svému okolí. Vlastními činy si uzavřou cestu ke své budoucnosti. Hrdiny her Dey Loher jsou často společenští outsideři – prostitutky, vrahové, narkomani nebo zloději. Její dramata ale nelze považovat za moralistickou kritiku určitých sociálních skupin. Autorka nabízí na daný problém jen jeden možný pohled z mnoha.

Nejhranějším textem Dey Loher je *Tetování (Tätowierung, 1992)*. Hlavním tématem je sexuální zneužívání v rodině. Depresivní psychologický portrét společnosti, kde přestaly platit sociální mikrostruktury. Komorní drama pro dva muže a tři ženy dává nahlédnout do rodiny, které kraluje dominantní otec, vážený a všemi uznávaný pekař, despoticky ovládající celou domácnost a sexuálně zneužívající svoji starší dceru Anitu. Ta je se svým osudem smířená a vlastně se už ani nevzpírá, čemuž jistě napomáhá i fakt, že o situaci vědí, a přesto nic nedělají jak její matka zvaná Psí Julka, tak sestra Lulu. Tetování ale není psychologickým dramatem o incestu. Síla hry a hlavního tématu leží v ironii a v jazyku dramatického textu. Jazyk postav

⁴¹ Dea Loher, nar. 20. dubna 1964, spolupracuje s režisérem Andreasem Kriegenburgem

⁴² Friedrich Dürrenmatt (5. Ledna 1921 – 14. Prosince 1990)

Někdy bývá srovnáván s B. Brechtem (hra jako zrcadlo světa, důraz na aktivitu a interpretaci ze strany diváka), na rozdíl od něho však Dürrenmatt příliš nevěří v možnost nápravy světa, a už vůbec ne skrze ideologii. Komedii považoval za jediný žánr, který dokáže vyjádřit tragiku dneška, protože současnost nemá tragické hrdiny velkého formátu a zmatku této doby spíše odpovídá groteska. Jeho dramata bývají někdy označována jako "modelová", což znamená, že autor zkonstruuje určitou situaci, kterou dovede do krajnosti a chce jejím prostřednictvím upozornit na určitý společenský jev.

Dey Loher je chladný, stejně jako vztahy, o kterých píše. Je to také trhaný rytmus řeči, který podporuje tento odměřený pocit z jejich textů.

V současných dramatech se stále častěji objevuje téma sexu, oproti předchozím etapám značně odmýtizované. Sexualita je přirozenou součástí lidského bytí. Bohužel společnost není ani dnes dostatečně připravená o ní diskutovat. Novodobým fenoménem v partnerských vztazích jsou otevřené vztahy, vztahy na jednu noc a virtuální vztahy a nevěry. Dochází k sexuální liberalizaci (ve smyslu tolerance). „Postupně také dochází k integraci žen do pracovního procesu. Vlivem feminismu se poukazuje na propojení politiky, ekonomiky a sexuality.“⁴³

⁴³ podle Grusková, A.: tamtéž, s. 21.

2.4. *Současné německojazyčné drama na českých scénách*

Německá kultura je v zahraničí výrazně reprezentována dramatem.⁴⁴ Mekkou divadelního umění se stal v posledních letech Berlín, především Ostermeierova Schaubühne am Lehniner Platz. Tyto významné německé scény „ovládla“ v devadesátých letech silná generace umělců - dramatiků a režisérů, dnešních zhruba čtyřicátníků. Zajímavé je, že většina z nich zároveň píše a inscenuje své vlastní divadelní hry. U nás jejich tvorba vstupuje do povědomí hlavně díky „Pražskému divadelnímu festivalu německého jazyka“, který zahájil svou činnost v roce 1996.

Pro české divadelní prostředí byla zásadní sezóna 1999/2000, ve které se představili českým divákům autoři britské i německé nové vlny. Právě s těmito autory přišel do České republiky zvýšený zájem o současnou dramaturgii, zpočátku zejména v pražských divadlech, a čím dál častěji i v regionech. Většinou se však jedná o jednotlivá uvedení, inscenace německojazyčných textů se poměrně málo reprizují. České publikum stále preferuje spíše tradiční autory a formy a od divadla očekává především zábavu.⁴⁵

Na prezentaci současných zahraničních her se soustředí také nezávislý divadelní soubor Divadlo Letí, který pořádá scénická čtení ve spolupráci se Švandovým divadlem na Smíchově. V minulých letech byla z německojazyčného prostředí uvedena např. *Plantáž* (*Die Plantage*, 2006) Davida Gieselmanna, českým divákům byl představen začínající autor Oliver Kluck a jeho text *Princip chaosu* (*Das Prinzip Meese*, 2009), dále Schimmelpfennigova hra *Peggy Pickitová vidí boží tvář* (*Peggy pickit sieht das Gesicht Gottes*, 2010), *Rozhovory s astronauty* (*Gespräche mit Astronauten*, 2009) Felizie Zeller, nebo text *Jedna a ta druhá* (*Die eine und die andere*, 2005) Botho Strausse.

Zájem o současné německé drama projevují také některá česká divadla. Na současnou německy psanou dramaturgii bylo zaměřeno Pražské komorní divadlo – Divadlo Komedie.

⁴⁴ podle Grusková, A.: tamtéž, s. 12.

⁴⁵ podle Schlegelová, M.: Praktické a teoretické aspekty postavení současných britských, irských a německojazyčných her v českém divadle po roce 1989. Teze dizertační práce, AMU, Praha 2012.

Jeho intendant a zároveň režisér Dušan D. Pařízek je odborníkem na německé drama, se kterým se seznámil během magisterského studia divadelní vědy na Univerzitě Ludwig Maxmilian v Mnichově. Divadlo Komédie uvádělo texty Thomase Bernharda, Wenera Schwaba, Elfriede Jelinek, dramaturgii románu Thomase Brussiga, Rolanda Schimmelpfenniga, Reiner Wenera Fassbindera a dalších. V sezóně 2011/2012 divadlo ukončilo svou činnost poslední premiérou Handkeho hry bez dialogů *Hodina ve které jsme o sobě nevěděli* (*Die Stunde da wir nichts voneinander wussten, 1992*).

V roce 2001 byla na pražském Smíchově založena MeetFactory. Dramaturgie MeetFactory se profiluje jako alternativní režisérské divadlo. Při výběru textů hrají důležitou roli zahraniční režiséři, kteří bývají oslovováni pro práci s českými divadelníky. MeetFactory se tak stává místem střetávání českých a zahraničních umělců. Typická je multikulturnost a snaha o zapojení českého alternativního divadla do evropského kontextu. Text Dey Loher *Země bez slov* (*Land ohne Worte, 2007*) v MeetFactory nastudoval v sezóně 2008/2009 německý režisér Kai Ohrem. V tomto monodramatu nás autorka seznamuje s blíže nespécifikovaným místem majícím jednoduchý název K. Sem přijela nadaná umělkyně, aby zde našla nové podněty pro svou tvorbu. Obsah monologu se odehrává v minulosti, diváci popisovaný prostor ani události nevidí. Přestože se v tomto případě dramatička rozhodla pro formu monodramatu, zůstává věrná své tematické linii a zobrazuje člověka uprostřed soudobého světa, vůči kterému se cítí bezmocně.

Text Dey Loher *Poslední oheň* (*Das letzte Feuer, 2008*) si vybralo Divadelní studio Továrna. Inscenace byla uvedena ve foyer pražské Nové scény v režii Viktorie Čermákové. V této hře spojí jedna tragická dopravní nehoda osm lidských osudů. Všechny postavy se zde ptají po míře vlastní zodpovědnosti za svůj život i za životy ostatních.

Inscenátoři Divadla Na zábradlí se snaží texty klasické dramatické literatury prokládat českými i světovými premiérami současných dramatických textů evropské, angloamerické i české provenience. Před časem tak uvedli z německojazyčné oblasti Rolanda Schimmelpfenniga *Push Up 1-3* (*Push Up 1-3, 2001*) a *Ambrosii* (*Ambrosia, 2005*), *Pana Kolperta* (*Herr Kolpert, 2000*) od Davida Gieselmana a text Fritze Katera *A tančit!* (*Tanzen!, 2006*). V sezóně 2010/2011 uvedlo Divadlo Na zábradlí ve spolupráci s divadlem Letí ojedinělý projekt s názvem *Nebe nepřijímá*. Inscenace je složená z pěti krátkých her, které

napsali přední evropští dramatici – David Drábek, David Gieselmann, Viliam Klimáček, Joe Penhall a Falk Richter. Společným tématem jednotlivých her je zrychlené tempo dnešního světa. Letiště je místem setkávání a mísení jednotlivců i celých kultur.

Divadlo na Vinohradech uvedlo *Ošklivce (Der Hässliche, 2006)* Mariuse von Mayenburga. K režii byla přizvána Natália Deáková. *Ošklivce* nekoresponduje s dramaturgickou koncepcí divadla, která není příliš objevná a originální. Divadlo obvykle staví své úspěchy především na známých hereckých tvářích. Dramaturgie však vsadila na komorní prostor nové zkušebny, kde zkouší uvádět experimentální texty inscenované mladými režiséry.

Na současné německy psané drama se zaměřuje také Činoherní studio Ústí nad Labem. Dramaturgie tohoto divadla staví na uvádění náročných titulů a zaměřuje se na společenská témata regionálního i globálního charakteru. V režii Kathariny Schmitt byla na scéně Činoherního studia uveden např. *Zlatý drak (Der Goldene Drache, 2009)* Rolanda Schimmelpfenniga. Inscenace byla nominována na Cenu Marka Ravenhilla. Z dalších uvedených titulů německojazyčné provenience jsou to v poslední době např. *Hamlet je mrtev. Bez tíže (Hamlet ist tot. Keine Schwerkraft, 2007)* Ewalda Palmethoferera nebo chystaná inscenace *Bez světla (Kein Licht, 2011)* Elfriede Jelinek.

V ostatních divadlech jsou inscenace současných zahraničních textů spíše ojedinělé. Švandovo divadlo na Smíchově uvedlo *Klářiny vztahy (Klaras Verhältnisse, 1999)* Dey Loher. Z mimopražských divadel se o umělecky hodnotné a divácky náročné inscenace pokouší ostravské divadlo Komorní scéna Aréna. Do tohoto konceptu jejich inscenační tvorby zapadá *Tetování (Tätowierung, 1992)* Dey Loher. V Divadle F. X. Šaldy proběhlo také v sezoně 2009/2010 scénické čtení Mayenburgova *Kamene (Der Stein, 2008)*. Divadlo na Filovačce uvedlo hru Ingrid Lausund *Benefice aneb Zachraňte svého Afričana (Benefiz - Jeder rettet einen Afrinaker, 2009)*, která svým tématem a hlavní myšlenkou „zda má smysl někomu pomoci“ dokládá společensko-kritickou apelativnost současného německého dramatu.

Zajímavé jsou také pokusy amatérských souborů o inscenování současných německojazyčných textů v českých premiérách. Soubor Divadlo Bez záruky Praha uvedl v sezoně 2008/2009 *Café Umberto (Cafe Umberto, 2005)* Moritze Rinkeho. Autorské Divadlo

na cucky zase uvádí *Oblíbenec (Die Lieblingmenschen, 2005)* Laury de Weck a titul *Bezhlaví (Kopftot, 2006)* začínající dramaticky Gerhilde Steinbuch.

Témata, která si česká divadla v současné německé dramatice vybírají, nejsou tak radikální jako ta, která jsou k vidění na německých jevištích. Německé divadlo je mnohem více spjato se svým publikem, s životem diváka. Německé divadlo ostře kritizuje veškeré nedostatky a manýry západní společnosti. Např. neonaturalistická coolnes dramatika se oproti Německu u českých diváků zatím netěší velké oblibě.

Kriticky nejodvážnější divadelní scénou bylo u nás pražské Divadlo Komédie. V jedné z inscenací Horváthovy hry *Víra, láska, naděje (Glaube Liebe Hoffnung, 1932)* režisérka Kamila Polívková přirovnala velkou ekonomickou a sociální krizi 30. let dvacátého století k současnému stavu naší společnosti.

Oblíbeným se v českém prostředí naopak stalo téma ztráty identity v dnešním odcizeném světě médií. David Giesemann i Oliver Kluck píšou hry o médiích a mladé generaci, která se hledá. Mladí lidé hledají sebe sama a své místo v uspěchané společnosti. Mayenburgovu ztrátu identity zase prezentuje ztráta lidské tváře. Mayenburgovi však nejde jen o odsouzení současného módního trendu plastických operací. Podstatné je, že společnost dokáže člověka absolutně zmanipulovat a dohnat ho až ke ztrátě vlastní osobnosti.

Dramaturgové také často volí příběhy ze světa byznysu, z prostředí velkých koncernů. Příkladem může být uvedení Schimmelpfennigova *Push up 1-3* nebo *A tančit!* Fritze Katera. Témata čerpající z pracovních zkušeností v nadnárodních firmách u nás osloví spíše mladšího diváka znalého kancelářského prostředí. Ti však netvoří tak početnou diváckou skupinu. Inscenace *A tančit!* v Divadle Na zábradlí se tak nesešla s ohledem na věkové složení publika s příliš velkým ohlasem. V podobných firmách totiž i ve světě pracují spíše mladí lidé, kteří mají pro práci příslušné dovednosti, dostatečnou dravost a jsou atraktivní. Právě kult mládeže a atraktivity s tématem práce úzce souvisí.

Do českých divadel začíná pronikat také téma islámu a hrozba arabského světa. *Černé panny (Schwarze Jungfrauen, 2006)* Feriduna Zaimoglu a Güntera Senkela uvedlo v sezóně 2010/2011 Divadlo Komédie. Monology několika muslimských žen nás překvapí otevřeností

v náboženských i sexuálních otázkách. Muslimové už dávno obsadili země západní Evropy. Jejich příchod k nám je jen otázkou času.

3. Poetika her Rolanda Schimmelpfenniga

Od dob Aristotelovy Poetiky byly s dramatem spojeny pojmy jako: jednání, charakter, konflikt, katarze, dialog apod. Proti tomu se ovšem staví dějiny moderního dramatu od počátku dvacátého století. Název studie Hanse Thiese Lehmana *Postdramatické divadlo* už sám napovídá, že se Lehmannův výzkum mimo jiné orientuje na text, který již nelze jednoduše nazvat dramatickým. Titul napovídá také stále přetrvávající souvislost mezi divadlem a dramatem. Text se ale podle Lehmana postupně stává jen jednou ze složek divadla, která už není nadřazená jeho ostatním složkám. Jak už bylo zmíněno na začátku této práce, typické je, že v současném nedramatickém textu⁴⁶ zaniká děj a lineární uspořádání fabule.

Nový divadelní text jako jazykový útvar už není podle Lehmana dramatickým textem. V současných uměleckých projevech již nejde jen o vztah divadla a dramatu, resp. inscenace a psaného textu hry, ale o volné využití dramatického textu na jevišti. Takové divadlo, jež se neobejde bez literatury psané a určené pro jeviště, se pojmenovává jako interpretační, aby se touto existenční potřebou „divadelní“ literatury odlišilo od divadla, které ji nepotřebuje.⁴⁷ Ivo Osolobě o inscenaci interpretačního divadla říká, že „*není nic jiného než označení vztahu, dvojmístného vztahu (x je inscenací y), toho, co vidím na scéně, k tomu, co si mohu přečíst*“⁴⁸.

Oproti tomu postmoderní (nejen divadelní) umění klade důraz na smyslový zážitek a fragmentarizaci celku. Cesta od literární předlohy je díky strukturovanosti dnešního divadelního jazyka velmi složitá. Scénické provedení buď s ním jenom částečně koresponduje, nebo je dokonce zcela svébytné a stojí často nad ním. „Od 2. fáze divadelní moderny⁴⁹ už inscenace nemusí být pouze vyjádřením vztahu mezi x a y. Může být *jevištní realizací*, která vytváří vztah nikoliv k literární předloze, ale ke scénickému projektu, jehož autorem byl a je drtivou většinou režisér. Literární předloha je tu jen jednou ze součástí tohoto

⁴⁶ Lehmann, H.T.: tamtéž.

⁴⁷ podle Císař, Jan.: Divadelní interpretace v době postmoderní. In.: Disk, 12, červen 2005, s. 27 – 45.

⁴⁸ Osolobě, Ivo: Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla. Brno, 1992.

⁴⁹ meziválečná divadelní avantgarda

tvaru. Inscenace v tomto pojetí ztrácí charakter původního 'uvádění literatury na scénu'. Je samostatným *divadelním* dílem, v němž interpretace literární předlohy hraje dílčí, ne-li podružnou úlohu.⁵⁰

Podle Aristotelovy *Poetiky* je fabule duší dramatu. Evropské divadlo vždy znamenalo zpřítomnění děje a lidského jednání na jevišti prostřednictvím napodobující hry herců. Inscenaci tvořila většinou deklamace a ilustrace napsaného textu. Postdramatické divadlo popírá svou schopnost postupného rozvíjení fabule. Dochází k odhierarchizování divadelních prostředků. Dramatický text již není nadřazený ostatním složkám divadelního umění a chápe se jako rovnocenná součást inscenace jako vizuální nebo hudební složka apod. Postdramatické divadlo vytváří iluzivní obrazy, které se dohromady spojují v texturu podobnou koláži, montáži a fragmentu.⁵¹

Znatelný je v postdramatickém divadle posun k performativitě, k němuž došlo v divadle převzetím technik a postupů jiných umění, médií a oblastí kultury a důrazem na tělesnou „*tady a ted*“⁵² přítomnost herce. Zcela nově byl definován vztah mezi skutečností divadla a jinými skutečnostmi, mezi hercem a postavou a zejména mezi představiteli a diváky. To platí o divadle od šedesátých let do dneška. Tak například Environmental Theatre Richarda Schechnera anebo Living Theatre proměnily diváky ve spoluhráče. U režisérů, jako jsou Einar Schleaf nebo Frank Castorf představitel/performer skutečně vykonávají tělesné akty, které mají označovat například různé nárazy, srážky, pády, nekonečná opakování namáhavých cviků. Toto nové uspořádání vztahu představitelů a diváků, aktéra a figury, divadelní a nedivadelní reality odsouvá do pozadí representační (sémiotickou) funkci divadla a posiluje jeho funkci performativní. Cosi podobného působí i přechody k jiným uměním, jako je světelný design, zvukové skulptury, řečové prostory apod.⁵²

Spolu s tím souvisí zrušení tradiční dramatické postavy vstupující do vztahů s dalšími postavami a na tom základě se rozvíjejícího dramatického příběhu.⁵³ Dochází

⁵⁰ Císař, J.: tamtéž.

⁵¹ podle: Lehmann, H. T.: tamtéž.

⁵² podle Fischer-Lichte, Erika: "Ach, takové staré otázky..." a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes. In: Divadelní revue, ročník 16, č. 2., s. 3-11.

⁵³ podle: Sílová, Zuzana: Podoby současného dramatického divadla. In: DISK 27/2009.

k odpsychologizování postav. Herec postdramatického divadla už není představitelem role, ale performerem. Postdramatické divadlo usiluje o zrušení iluze. Často už nesledujeme scénické ztvárnění, ale vyprávění o dané hře, které se střídá s dialogem.⁵⁴ „Divadlo plní vždy zároveň funkci referenční i performativní. Zatímco referenční funkce se vztahuje k předvádění postav, jednání, vztahů, situací apod., performativní funkce směřuje k výkonu jednání (ve smyslu práce s materiálem a v materiálu, jeho zpracovávání, užívání, přetváření, kontextualizace atd.) herci i diváky a také k jeho bezprostřednímu působení. Obě funkce se uskutečňují současně, třebaže většinou s různě rozloženou dominancí.“⁵⁵

Vývoj německého dramatu 90. let ovšem naznačuje částečný odklon od těchto tendencí a návrat zpět k dramatickému textu a k sémiotické podobě divadla.⁵⁶ Pro zobrazování používají autoři všechny atributy dramatu, od kterých se v éře nedramatického divadla upouštělo: fabule, postavy, dialog, situace, katarze, napětí, vývoj. I ve fragmentárních textech je zdatná touha po jakési struktuře. Někteří autoři (René Pollesch) sice stále vycházejí z koncepce postdramatického divadla. Jiní – David Giesemann, Marius von Mayenburg, Dea Loher a další - sází na dialog a konflikt, jednání a charakter.

Jak už bylo řečeno - na rozdíl od ostatních autorů současného německojazyčného dramatu nevychází Schimmelpfennig z britské „coolnes“ vlny a pracuje na vlastní metodě výstavby dramatického děje. Jeden z nejuznávanějších současných německých dramatiků patří k těm autorům, kteří ve svých hrách hledají poezii v obyčejných věcech. Díky fantazii odhaluje tajemství života zdánlivě nevzrušivého a všedního.⁵⁷ Dramatický děj rád sestavuje z různorodých, zdánlivě na sebe nenavazujících situací, které se recipientovi až nakonec spojí ve smysluplný celek. Vztahy mezi scénami vytváří pomocí montáže. Zdánlivé nesouvislosti jednotlivých scén dosahuje opakováním motivů a dialogů. Fabuli sestavuje Schimmelpfennig

⁵⁴ podle: Lehmann, H. T.: tamtéž.

⁵⁵ Ficher-Lichte, E.: tamtéž.

⁵⁶ podle: Frei, N., tamtéž, s. 75-77.

⁵⁷ <http://www.zeit.de/2002/51/Jungdramatiker> : „...Schimmelpfennig, den man auch „den Poeten“ nennt, hat den Ruf das Genre des „Alltagsverzauberungsstück“ zu beherrschen. Er träumt von einem verwünschten Alltag, von Banalitäten mit einem magischen Sahnehäubchen, und es gelingt ihm oft dabei auch sein Publikum verzaubern...“

často ze střípků situací, opakujících se dialogů a retrospektivních monologických pasáží. Z laudatia prof. dr. Anke Roeder⁵⁸ u příležitosti Ceny Else-Lasker-Schüllerové z roku 1997:

„...Svými obrazy vytváří magické prostory, klade stopy, které nevedou k žádnému cíli, vymýšlí figury, které se jeví jako reálné, ale tajemně se vymykají jakémukoliv doteku. Tvoří úsečný jazyk, který se jeví jako srozumitelný a smysluplný, ale uzavírá se hermeticky každému zjevnému smyslu. Hra nemluví o něčem, mluví sama za sebe jako kouzelné zaklínadlo...“⁵⁹

Z estetického hlediska se Schimmelpfennigovy texty od sebe navzájem do jisté míry liší, a to nejen formálně, ale i obsahově. Zatímco se *Arabská noc* skládá z pěti epických monologů, *Žena z dřívějšíka* je sestavena z několika prolínajících se scén, které jsou opakovaně zobrazovány a ukazují tak různé náhledy jednotlivých postav na dramatickou situaci. Některé jeho divadelní hry - podobně jako u dramatičky Dey Loher - nezapřou odkaz Bertolta Brechta. Schimmelpfennig pracuje se zcizovacím efektem⁶⁰, typickým znakem epické formy divadla a dramatu. Zatímco u Brechta se zcizující efekty promítají nejen do textu, ale i do všech složek divadelní inscenace (herectví, hudba, scéna...), u Schimmelpfenniga jsou rozpoznatelné zejména ve struktuře dramatického textu (přerušování a opakování děje, montáž, monology postav).

Schimmelpfennigovy divadelní hry se skládají z různých, zdánlivě nesouvisejících dějových linií a v některých případech (*Arabská noc*, *Zlatý drak*) tyto jednotlivé dějové linky tvoří síť několika menších příběhů v rámci jednoho většího celku.

Naopak jiná Schimmelpfennigova hra *Předtím/Potom* vypadá jako kompozice jednotlivých, na sebe nenavazujících scén. Často jsou nečekaně přerušené metodou filmového střihu neboli montáže, pomocí níž se jednotlivé scény (filmové střihy) skládají do vzájemných vazeb tak, aby vytvořily větší významový celek. Dramatický děj se skládá z epických scén

⁵⁸ Mnichovská Univerzita Ludvíka Maxmiliána

⁵⁹ Balvín, Josef: Roland Schimmelpfennig. In: Svět a divadlo, 2002, č. 5. a 6., s. 160.

⁶⁰ Charakteristickým prvkem tvorby Bertolta Brechta jsou tzv. zcizovací efekty (Verfremdungseffekt), tj. komentáře, verše, songy, atp. Základním úkolem těchto efektů je zabraňovat divákovi v čistě emocionálním podlehnutí zobrazovanému, ve ztotožnění se s postavami a v oživení divákovy schopnosti reflexe předkládaných obrazů a situací, což má vést k jeho aktivizaci.

řazených volně za sebou. Zdánlivě nepropojené příběhy jednotlivců či párů se však postupně prolínají a skládají se v jeden panoramatický obraz společnosti. Tento způsob výstavby fabule má původ v Brechtově epickém divadle, které vznikalo v době masivního rozvoje filmu jako nového média.

Originální dramatickou metodou vypráví Schimmelpfennig také o komplikovaných vztazích v Ženě z dřívějšíka (*Die Frau von früher*, 2004). Tříčlenná rodina se chystá natrvalo odcestovat. Všude v domě se povalují zabalené krabice, když se najednou ozve zvonek a za dveřmi stojí žena. Romy Vogtländerová a Frank spolu kdysi tvořili pár a nyní si Romy přichází vybrat to, co jí Frank před lety slíbil – věčnou lásku. V tomto textu si Schimmelpfennig vyhrál s neustálými časovými posuny a skoky a návraty v čase, díky nimž sledujeme, co zobrazené situaci předcházelo. Tutéž situaci máme možnost vnímat z pohledu různých postav. Neustálé opakování scén tak podtrhuje atmosféru děsivého snu, ze kterého se postavy přece musí každou chvíli probudit.⁶¹

Dialogy jednotlivých postav bývají v divadelních hrách Rolanda Schimmelpfenniga často přerušené dlouhými monologickými pasážemi. Autor pracuje s různými typy monologů, z nichž velká část má epizující charakter. Tyto monology umožňují Schimmelpfennigovi ve většině případů zobrazovat jednotlivé události z různých úhlů pohledu podle toho, která z postav v monologické pasáži promlouvá. V *Push up 1-3* jich využil k sebe prezentaci a sebecharakterizaci osob. V této hře monologické pasáže vycházejí z dialogických scén a dotvářejí je. Postavy pomocí těchto monologů přerušují děj a komentují danou situaci. Tím recipientovi doplňují další informace o sobě, které by se jinak ze samotných dialogů nedozvěděl. Monolog zpřítomňuje myšlenky jednoho z účastníků dialogu, aby ukázal, že vnější a vnitřní svět postavy je disharmonický. Autor tak často ilustruje vnitřní rozervanost postavy a neschopnost rozhodovat se. Angelika popisuje své drobné starosti, které mívá před odchodem do práce: „...*Mám hodně věcí. Šatů. I byt jsem vybírala s ohledem na tuto*

⁶¹ V rozhovoru pro New York Theater Wire přiznává Schimmelpfennig ovlivnění francouzským a italským filmem: „...*Yes, French Cinema has probably influenced my writing and Italian cinema as well. I can't define it precisely, but there is some feeling of French Cinema for me in the lighter beginning parts of the play. There is some comedy. It, of course, does have this movie aspect to it in being able to switch wand move backward in time...*“ <http://www.nytheaterwire.com/rh06054t.htm>

*skutečnost. Vestavěné skříně. V mém nynějším bytě jsou dvě vestavěné skříně. Těžko se rozhoduju, co si obléknu. To je problém. Často i několikrát změním kompletně celé oblečení, než se konečně rozhodnu, co si obléknu ...*⁶²

K dalšímu typu hojně užívaných monologů v Schimmelpfennigových textech patří ty, v nichž postavy komentují, reflektují a hodnotí své chování nebo danou situaci. Místo toho, aby postavy svůj postoj dramaticky ztvárnily, vyprávějí o něm. Nikdy tak nevidíme bezprostřední střet postav, ale jen se o něm od některé z nich dovídáme. To dokládá např. monolog Angeliky hned v první části hry, když popisuje svůj konflikt se Sabinou: „*Vychrstnout jí kávu do obličeje bylo vykolejení. Ztráta kontroly. Ale ona si nic jiného nezasloužila. Ten kus hnusu si nic jiného nezasloužil...*“

Násobení různých pohledů na jednu věc nebo situaci je typickým prvkem postmoderního umění, který se projevuje u autorů (vedle Schimmelpfenniga např. Dea Loher), jejichž tvorba má v porovnání s ostatními současnými tvůrci v některých ohledech stále ještě základ v divadle interpretačním. Texty Rolanda Schimmelpfenniga nemají jednoznačné vyznění a nenabízejí nám definitivní řešení. Podobně jako jiní současní dramatičtí autoři hodnotí svět jen prostřednictvím svých postav. Pro současné divadlo a drama je toto rozbíjení jednotné perspektivy typické. Názorový pluralismus má v dnešní společnosti v souvislosti s rostoucí mobilitou lidí, globalizací a technickým rozvojem vzrůstající tendenci. Současná společnost umožňuje názorový pluralismus a tato tendence se přenáší i do obsahu dramatických textů. Naše životní zkušenost je příliš složitá na to, aby se dala vystihnout jediným pohledem. Její hodnocení je vždy závislé na stanovisku hodnotícího, jeho situaci apod.

Podobně v *Arabské noci* Schimmelpfennig včleňuje do dialogů postav promluvy, které mají epický charakter. Začleňuje tak do přímé řeči postav popis situace i místa děje, který nahrazuje nepřítomné fyzické jednání i absenci scénických poznámek. „*Fatima: Výtah rachotí, jako by se měl zase brzo porouchat. Odemknout se třemi igelitkami pod paží není zrovna jednoduché. Nejde to. - Lomeier: Upustila klíče – pořád lepší než upustit tašky.*“⁶³

⁶² Schimmelpfennig, R.: Push up 1-3, překlad Radka Denemarková, Aurapont, s. 3.

⁶³ Schimmelpfennig, R.: Arabská noc, překlad Josef Balvín, Aurapont, s. 2.

Tento typ monologu má opět základ v Brechtově epickém divadle, konkrétně v tzv. pouliční scéně z roku 1940, kdy očitý svědek dopravní nehody demonstruje houfu shromážděných lidí, jak k nešťastné události došlo. Přihlížející si mají sami na základě svědkova vyprávění vytvořit úsudek o situaci. Vyprávění je tu spojeno s minulostí a autor tím nahrazuje přítomné jednání. Postavy referují o událostech, místo aby je dramaticky předvedly. Tyto narativní pasáže komentující děj podobně jako u Brechta zajišťují kontakt s publikem.

V divadelní hře *Peggy Pickitová vidí boží tvář* bohatě využívá Schimmelpfennig další ze zcizovacích prostředků, díky nimž vytváří napětí, a to větné repetice. Schimmelpfennig nechává říkat protikladné postavy podobný, nebo stejný text. Postavy pak působí zaměnitelně. Přitom se v této hře dozvídáme více informací o postavách, jejich vztazích a motivacích z komentářů stranou než z vlastního dialogického jednání. Peggy Pickitová se vlastně odehrává ve dvou rovinách. Ta první prezentuje vlastní dějovou linku setkání dvou manželských párů po letech. Ta druhá přináší glosy a komentáře všech čtyř postav, které odkrývají fakta, které v dialozích většinou vůbec nezazní.

Typická je pro Schimmelpfenniga minimalistická práce s jazykem. Jeho postavy nemluví zbytečně, každé slovo má svůj význam. Schimmelpfennig používá každodenní, nestylizovaný a nešifrovaný jazyk. Jeho věty jsou paradoxně triviální a zároveň mnohoznačné. Jeho postavy se před námi prostřednictvím monologických pasáží stále více a více odhalují. Díky tomu se dozvídáme i širší okolnosti a prehistorii dramatického děje, než jen to, co je obvykle vyjádřeno v dialozích. Zároveň se i u Schimmelpfenniga projevuje vztah k postmodernímu divadlu a zejména v jeho *Ženě z dřívějšíka* je patrná ztráta srozumitelnosti jazyka, který se stává nástrojem nedorozumění.

V posledních letech napsal Roland Schimmelpfennig mnoho divadelních textů. Ve svých hrách zobrazuje současný moderní život. Po vzoru pohádkového magického realismu se u něj skutečný svět často prolíná se světem snovým, který má vlastní pravidla a charakteristiku. Zde je patrný vliv vídeňské lidové hry osmnáctého a devatenáctého století, zejména pak žánru kouzelné hry. Díky ní ožil ve vídeňském lidovém divadle svět fantastičnosti a pohádkovosti⁶⁴.

⁶⁴ Typickým příkladem je Schikanederova *Kouzelná flétna*.

Na rozdíl od jiných současných německojazyčných autorů nezůstává Schimmelpfennig v realitě, ale propojuje společensko-kritickou hru se světem fantazie.

Pomocí různých snů a halucinací vytváří Schimmelpfennig typickou romanticko-pohádkovou poetiku svých divadelních her. Tyto fantazijní prvky však působí naprosto přirozeně, aniž by musely být blíže vysvětleny. Nové fantazijní světy a skutečnosti automaticky přijímají také protagonisté jeho her. Přestože se Karpati (*Arabská noc*) najednou ocitne v láhvi od koňaku, pokládá tuto situaci za přirozenou a nijak zvlášť se nad ní nepodivuje.

S vytvářením snových světů často souvisí již výše zmiňované porušování časové posloupnosti. Dochází k prolínání i několika časových rovin, kdy se autor neustále vrací k minulým událostem a opakuje je. Už na první pohled jeho texty většinou nemají klasickou výstavbu. Schimmelpfennig navíc nikdy přesně neurčuje místo a čas děje. *Arabská noc* tak díky snovým rovinám příběhu, které se odehrávají převážně v orientálním prostředí, působí jako drama s absurdními prvky odporujícími naší každodenní logice.

Podobně jako ostatní autoři Schimmelpfennigovy generace se autor zabývá ve svých dramatických textech otázkami souvisejícími se současným světem. Ze všech témat typických pro moderní drama se Schimmelpfennig soustředí zejména na politický a ekonomický problém globalizace a s ní související absenci lásky v dravé, uspěchané společnosti. Ve svých hrách odhaluje pocity a fantazie svých postav. Jeho texty jsou plné dialogů o práci. Práce je pro Schimmelpfennigovy postavy důležitá, protože bez práce ztrácí člověk místo ve společnosti. Práce se stává i zdrojem zábavy, kdy postavy mezi sebou s vidinou slibné kariéry navzájem soupeří.

Zatímco v některých hrách zobrazuje Schimmelpfennig selhávání vzájemné mezilidské komunikace spíše žertovně a zábavně, jiné texty vycházejí spíše z proudu magického, tj. pohádkového realismu. V jeho hrách se často objevuje kouzelná „jinakost“ narušující kulturní rámec, kdy Schimmelpfennig zkoumá následky, které tato „jinakost“ přináší. Velice často

také využívá náhodných setkání, ke kterým dochází v současném globalizovaném prostředí.⁶⁵ I tu nejbanálnější situaci dokáže díky fantaskním prvkům povýšit na důležité téma.

Schimmelpfennig píše o vztazích, ale nezobrazuje rodinu. Ve hře *Push up 1-3* staví do protikladu práci a snahu zaujmout dobrou sociální roli s touhou po lásce, svobodě a atraktivitě. Nevyužívá drastických naturalistických prostředků jako jeho současníci. Protikladem ke skutečnému zobrazovanému světu bývá často průlom do pohádkového světa fantazie.

⁶⁵ podle <http://sites.google.com/site/germanliterature/21st-century/roland-schimmelpfennig>

3.1. *Arabská noc*

Arabská noc (*Die arabische Nacht*) měla premiéru 3. února 2001 ve Staatstheater Stuttgart v režii Samuela Weisse. V českém překladu Josefa Balvína vyšla *Arabská noc* v časopise Svět a divadlo v roce 2002, č. 5-6. Poprvé u nás byla *Arabská noc* představena v rámci scénického čtení v Divadle Na Zábradlí 9. února 2002. Následovala česká premiéra v divadle F. X. Šaldy v Liberci 28. května 2004 v režii Martina Tichého. Další uvedení mělo premiéru 25. února 2005 v Činoherním studiu v Ústí nad Labem v režii Tomáše Svobody. Zatím naposledy se *Arabská noc* inscenovala v Moravském divadle v Olomouci v minulém roce⁶⁶, v režii Martina Glasera. Obě české inscenace získaly ocenění na Pražském festivalu německého jazyka: ta první v roce 2004 a druhá v roce 2012.

Arabská noc je po formální i obsahové stránce i v kontextu Schimmelpfennigovy dosavadní tvorby výjimečná. Uvedení *Arabské noci* ve Staatstheater Stuttgart v roce 2001 ostatně znamenalo pro Schimmelpfenniga první velký úspěch a díky této inscenaci autor prorazil také za hranice Německa.

Po formální stránce působí *Arabská noc* spíše jako epický text, který vyžaduje nejen plnou pozornost recipienta, ale i zapojení jeho fantazie. Proto někteří teoretici tuto hru, která je inscenačně velmi náročná, považují spíše za rozhlasovou. V recenzích německých kritiků bývá *Arabská noc* označována jako „oratorium“ pro pět postav. Schimmelpfennig v podstatě rezignuje na klasickou výstavbu dramatického textu. Samotný hlavní text se skládá spíše z monologů jednotlivých postav, které se občas jakoby mimochodem mění v dialog. Také prosté střídání promluv vyvolává iluzi dialogu. Postavy ale nemluví spolu, mluví pro sebe, pro diváky, vypráví. Postavy na sebe reagují jen zdánlivě, stále vyprávějí pouze svůj příběh, ač jím doplňují příběhy ostatních.

Epický charakter *Arabské noci* dodává také skutečnost, že monology postav zahrnují i detailní popis jejich jednání, stavů a myšlení. Postavy nám podávají zprávu i o tom, čím se zrovna zabývají, nebo líčí činnosti těch, které pozorují. Posloucháme vlastně to, co se v prozaických textech označuje jako autorská řeč. To, co v interpretačním divadle herci názorně předvedou, je v *Arabské noci* na scéně odvyprávěno: „...*Fatima: Upadl mi klíč, ale*

⁶⁶ premiéra 21. 10. 2011

na zvonek dosáhnu loktem. Františka je doufám doma. Samozřejmě je doma. Doufám, že uslyší zvonek. Lomeier, domovník, kráčí ve své šedomodré kombinéze po schodech dolů. Je vedro...“⁶⁷ Tak se postavy stávají po vzoru Brechtovského divadla komentátory děje i sama sebe a vlastního jednání a chování. Je velmi důležité, kdo právě mluví, co říká a o kom. Syžet *Arabské noci* se utváří kolektivním vyprávěním a pro správné významové vyznění je proto důležitá herecká souhra a využití technik epického herectví, kdy si herec drží dostup od zobrazované postavy.

Přestože se většina promluv vztahuje k tomu, co se odehrává právě tady a teď, v některých částech textu se postavy vracejí ve svých promluvách i k dřívějším událostem. Díky specifické epické struktuře textu mohl Schimmelpfennig tyto minulé události do děje snadno zakomponovat. Kolektivní vyprávění může na rozdíl od dramatického předvádění čerpat z minulosti i budoucnosti. Minulost se zrcadlí v orientálním snu Františky, ve kterém se vrací do svého dětství. Vzpomínky na bývalou ženu dostihnou i domovníka Lomeiera. Dochází tak k prolínání různých časových rovin, v nichž se tyto vzpomínané události odehrály, s přítomností.

Už samotný název hry „*Arabská noc*“ odkazuje k autorově inspiraci arabskou kulturou, konkrétně pohádkami Tisíce a jedné noci. Kulturu blízkého východu měl Schimmelpfennig možnost poznat během svého pobytu v Istanbulu, kam odjel brzy po maturitě. Stejně jako jsou všechny pohádky a příběhy Tisíce a jedné noci vypravovány během tzv. rámcového příběhu, jehož hlavními hrdiny jsou šejk a princezna Šeherezáda, tak v *Arabské noci* můžeme za podobný rámec pokládat pohádkový motiv kletby, která způsobuje to, že se všem mužům, kteří políbí Františku, dějí podivné věci. „...*Budiž prokleta. Měla by ses rozplynout, vypařit, nevzpomeneš si už na nic z toho, čím jsi bývala kdysi. Neštěstí budeš přinášet každému, kdo tě políbí na rty, a nikdy už neuvidíš měsíc, dokud se jednou v noci nestaneš tím, čím jsi ve skutečnosti...*“⁶⁸

Mnohovrstevnaté dění *Arabské noci* začíná banální situací v panelovém domě na blíže neurčeném sídlišti, kde zlobí výtah a od osmého patra výše přestala náhle téct voda. Všední

⁶⁷ Schimmelpfennig, R.: *Arabská noc*, s. 2.

⁶⁸ Schimmelpfennig, R.: *Arabská noc*, s. 20.

velkoměstský činžák se během jednoho horkého večera stane vstupní branou do dalekého světa Orientu. Pětice hrdinů se kromě paneláku střídavě ocitá na poušti, v harému i v prostředí arabských bazarů.

V jednom z bytů v sedmém patře odpočívá po práci medicínská laborantka Františka Dehkeová. Když se vrátí domů její spolubydlící Fatima, odchází se Františka sprchovat. Z protějšího domu ji otevřeným oknem zahlédne ve vaně nahou Petr Karpati a ihned se za ní vydá. Domovník Lomeier se mezitím snaží v domě řešit problém s mizející vodou. Fatima zavolá telefonem svého milence Kalila, který ji může navštěvovat, jen když už Františka spí.

V okamžiku, kdy se voyeur Karpati ocitne v bytě Františky Dehkeové, nastává ve hře obrat a autor přenáší děj do fantazijního světa. Spící Františka putuje ve snu zpět do svého dětství: na trh v Istanbulu, kde se v šesti letech ztratila svým rodičům a k šejkovi, z jehož harému chce být unesena. Skrze Františčin sen tak autor vnáší do textu orientální a pohádkový kolorit. Spící Františku políbí během snění celkem tři muži a každého z nich stihne prokletí. Poté, co Karpati Františku políbí, následuje sled surreálných, absurdních událostí. Karpati se totiž najednou ocitne v nedopité lahvi koňaku, kterou si předtím Františka odložila na stůl u pohovky. Františku se pokusí políbit také domovník Lomeier. Lomeiera polibek katapultuje na poušť, kde v myšlenkách bilancuje svůj život. Vysvobození z osidel minulosti pro Františku znamená až příchod Kalila, který v bytě hledá Fatimu. Františka se probouzí a přichází na kloub své minulosti.

Kalil se políbením Františky dostává do zajetí svého sexuálního chtíce. Protože se zasekne v porouchaném výtahu, mívá se na chodbě se svou milenkou Fatimou, která ho později přistihne při tom, jak líbá Františku. Na útěku před rozběsněnou Fatimou je vtažen do orgastického běsnění žen v domě. Obyvatelky domu ho v každém patře vtahují do svých bytů a znásil. Prostřednictvím Kalilovy dějové linky, jež vyústí v krvavou vraždu ze žárlivosti, se dostává do *Arabské noci* živelný a extatický dionýský prvek temné noci a divoké síly.

Tím, že se část *Arabské noci* odehrává v Orientu, může se na první pohled zdát, že se zde jen prolínají dva naprosto rozdílné světy – západní a východní. Ztrácející se voda a porucha výtahu kontrastují se snovým prostředím východu. Únik do Orientu ale není u Schimmelpfenniga samoúčelný. V *Arabské noci* nejde jen o prosté prolínání dvou různých kultur, ale o průlom do jiného, snového časoprostoru. V místech, kde autor používá výrazové

prostředky magického, pohádkového realismu, dochází k mísení reálné a snové dimenze a dění získává další, nerealistickou dimenzi. Přestože se Karpati najednou ocitne v lahvi od koňaku, pokládá tuto situaci za přirozenou a nijak se nad ní nepodivuje. Stejně tak je to s Lomeirem a s jeho putováním pouští.

Časté opakování motivů – voda a horko - navozuje skutečnou atmosféru upoceného parného večera. Letní noc sama o sobě v nás evokuje něco kouzelného. Svatojánská noc, která každý rok připadá na 21. června, není jen oslavou Letního slunovratu, ale i symbolem očištění od všeho špatného. Podobně během „*arabské noci*“ se postavám podaří oprostít se od všeho minulého, co je tížilo jako nějaké těžké břemeno. Františce se podaří zbavit se kletby a nachází ze snového světa cestu ven. Když se Františka probudí, zahlédne na svém balkoně Lomeiera a oba se do sebe hned zamilují. *Fatima: „...Vystoupala jsem po schodišti až nahoru a dívám se zpátky dolů. Ve zdech pracuje kov vodovodního potrubí – voda je teď možná v osmém, devátém a desátém patře...“*⁶⁹ Voda je v textu metaforou chybějící milostné náklonnosti, po které všechny postavy touží a která se pro ně zdá nedosažitelná. S nalezením vody v poušti a s jejím návratem do potrubí panelového domu se v *Arabské noci* symbolicky vrací i láska.

Motivem vody jsou propojeni všichni obyvatelé domu. V domě od sedmého patra výš sice přestane téct voda, její všudypřítomné proudění zůstává slyšitelné a stává se leitmotivem. Voda, jejíž tlak se začal ztrácet kdesi v sedmém poschodí, byla záminkou pro domovníka Hanse, aby nemusel myslet na svou bývalou ženu. Františka ze sebe pomocí vody každý večer smývala úmorný nános pracovního dne. Voda je tedy v *Arabské noci* metaforou něčeho, co může z postav ledacos odplavit nebo smýt. Voda může postavy také unášet do minulosti, nebo do kouzelného světa Orientu.

V ezoterice je voda považována za ženský živel, který představuje city, citlivost, emoce a lásku⁷⁰. Voda je základní podmínkou pro život. Zajímavé je, že voda se v *Arabské noci* začíná ztrácet v sedmém patře, ve kterém bydlí právě „arabská princezna“ Františka. *Lomeier: „...Ale já slyším vodu. Slyším ji za stěnami. Slyším ji stoupat. Zní to jako píseň. Stopy písne*

⁶⁹ Schimmelpfennig, R.: *Arabská noc*, s. 30.

⁷⁰ Zdroj: <http://www.horoskopky.cz/astroclanky/tajemna-moc-zivlu-ohen-voda-zeme-vzduch>

*na chodbách. Píseň na schodišti. Stopa vede do sedmého patra – abych se tam porozhlédl. Neustále slyším vodu...*⁷¹ Ztrácející se voda je zde spojujícím principem mezi realitou a snovým světem Orientu, kdy nedostatek vody je typický pro pouštní oblasti Arabského poloostrova.

Arabská noc je textem plným imaginace a svou tajemností nabízí celou řadu interpretací. V *Arabské noci* pracuje Schimmelpfennig s tématem izolovanosti současného člověka, jeho vnitřní uzavřenosti. V olomoucké inscenaci tuto izolovanost člověka např. zdůraznili tvůrci tím, že herce umístili do průhledných boxů, které fungovaly jako zvětšující skla. Místo, aby postavy řešily svou izolovanost ve svém reálném životě, noří se do světa fantazie. Chronotop sídliště je symbolem anonymního prostředí, které přes husté osídlení lidmi paradoxně vyvolává pocity odcizení. Panelový dům funguje jako bludiště, ve kterém se postavy míjejí a nemohou se dobrat svého cíle. Aby Františka unikla své osamělosti ve skutečném světě, noří se ve svých snech do kouzelného světa Orientu, kde se stává jednou z šejkových milenek. Svůj život prospí jako Šípková Růženka a se svými skutečnými nápadníky se nikdy nepotká.

Arabská noc dále vypráví o křehkosti světa kolem nás a o nejistotě hranic, které pokládáme za pevné a neměnné. Postavy cosi hledají, ale také se snaží utéct, vymanit se ze své každodennosti. S životní realitou dvacátého století a její stereotypností se v *Arabské noci* podobně jako v dalších textech Rolanda Schimmelpfenniga propojuje pohádkovost, surreálná snovost, která však postavám jejich každodenní život spíše komplikuje. Aby dosáhli splnění svých přání, musí se postavit realitě čelem.

⁷¹ Schimmelpfennig, R.: *Arabská noc*, s. 2.

3.2. *Push up 1-3*

Další Schimmelpfennigova divadelní hra s názvem *Push up 1-3 (Push up 1-3)* měla premiéru 10. listopadu 2001 v Schaubühne am Lehniner Platz v Berlíně⁷², v režii Tilo Wenera. Česká premiéra se konala o dva roky později v Divadle Na Zábradlí 24. června 2003 (režie Jiří Pokorný).⁷³ Podruhé byla tato hra uvedena v divadle F. X. Šaldy Liberec 9. února 2008 v režii Martina Tichého. Text do češtiny přeložila Radka Denemarková.

Schimmelpfennig tentokrát postavil vedle sebe ve třech dialozích šest postav, které pracují ve stejné firmě a usilují o stejnou klíčovou pozici v Dillí, která pro ně znamená představu nedostižného ráje. Jsou různého věku, jsou to muži i ženy, s různými postoji a stanovisky. A přesto jsou si zvláštním způsobem podobní.

Anglický název „Push up“ má několik významů, které bychom mohli vztáhnout k jednotlivým dramatickým situacím v textu. Spojení „push up“ se dá především přeložit z angličtiny jako „tlačit se nahoru“. „Push up“ je především o lidech toužících po kariéře, o lidech na vzestupu, kteří se bezohledně derou za splněním vysokých cílů⁷⁴. Přesně tak se jednotlivé postavy chovají. Snaží se získat lepší pracovní místo, pokud možno onu vedoucí pozici. Bojují o lepší místo ve společnosti, v níž se pohybují. Schimmelpfennig umístil děj své hry do atraktivního a dravého byznys prostředí a tím, jak se ho snaží vykreslit, jen podporuje naše všeobecné povědomí o tomto světě kalkulací, přetvářek a konkurenčního boje, jež jsme získali převážně z médií. Schimmelpfennig tak v obraze firemního světa beze zbytku přejímá všechna klišé, která o něm ve společnosti panují.

Nemohu pominout, že jako „push up“ se označuje také efekt podprsének, které nadzvedávají ženám prsa. Může se zdát, že spodní prádlo s tímto zázračným efektem, jež dodal v devadesátých letech sebevědomí mnohým ženám a dívkám, nemůže se

⁷² Schimmelpfennig, R.: Die Frau von früher. Stücke 1994 – 2004. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Mai, 2004, s. 688.

⁷³ <http://www.nazabradli.cz/repertoar/archiv/starsi-hry/roland-schimmelpfennig-push-up-1-3/>

⁷⁴ http://www.theater-schwerin.de/repertoire/SSP_1029483753.html: „...*Push up ist der Sport, der den Kick bringt, für den es sich lohnt, Sweiss und Nerven zu investieren...*“

Schimmelpfennigem jakkoliv souviset. Přesto si myslím, že tento význam onoho slovního spojení odkazuje zejména k první části textu, která zahrnuje konfliktní dialog Angeliky a Sabiny. Anglické sloveso „push up“, které v nás evokuje především sexy ženský dekolt, se tak stává v několikerém smyslu ústřední metaforou pro celý text.

Zmínila jsme již podobnost jednotlivých postav. Angelika a Sabina by za jiných okolností klidně mohly být sestry nebo nejlepší kamarádky, ale jsou z nich soupeřky, stejně frustrované, i když různého věku a postavení. Schimmelpfennig pracuje v této divadelní hře s principem zaměnitelnosti, zastupitelnosti. Angelika i Sabina stejně jako další postavy *Push up 1-3* nemilosrdně zápasí o vedoucí postavení ve významném podniku a současně jedna před druhou předvádějí svou sexuální atraktivitu. Přitom paradoxně ani jedna z nich už téměř dva roky žádný sex neměla. Obě ráno tráví celé hodiny před zrcadlem ve strachu, aby nevypadaly příliš banálně nebo naopak příliš nápadně.

Když Angelika a Sabina stojí ráno před zrcadlem, řeší úplně stejné problémy s oblečením. Jsem dost perfektní? Obě jsou přitom velmi úspěšné – jedna je šéfka firmy, druhá je šéfkou oddělení. Mezi Angeliku a Sabinu ale vstupuje mužský element v podobě Angeličina manžela a majitele firmy Kramera. Sabinin kariéerní postup nakonec naprosto nesmyslně ztroskotá na vymyšleném sexuálním dobrodružství s Kramerem, kterému podezřívavá, žárlivá a neuspokojená Angelika velice snadno uvěří. Sabinin sen o Dilií se pomalu rozplývá. Ale skutečnost, že se jako žena cítí žádaná, je pro ni paradoxně mnohem více uspokojující, než získání vysněné pracovní pozice.

Dalšími postavami jsou Hans a Frank. Hans, asi tak šedesátiletý vdovec, je stále štíhlejší a štíhlejší, neboť tráví každý večer doma cvičením na trenažéru. Po smrti své ženy zůstal sám v obrovském domě a ve snaze zapomenout na svou samotu a zaplnit volný čas po práci upíná svůj zájem na intenzivní trénink na rotopedu. Jeho kolega, asi tak třicátník Frank, je naopak stále tlustší a tlustší, protože každý večer sedí před počítačem a surfuje po internetu. Na rozdíl od ovdovělého Hanse si svůj život jako single sám zvolil. Frank vyhledává hlavně stránky s pornografickým obsahem, jejichž prohlížením si kompenzuje to, že už tři roky nemá žádnou skutečnou přítelkyni. Většina mladých singles jako Frank má potřebu realizovat se intenzivně v nejrůznějších zážitkových aktivitách, protože je potřeba vyplnit dlouhé večery po práci, které ostatní tráví se svými partnery.

Jen Robert a Patricie spolu zažili ten nejlepší sex v životě, a to během firemního večírku přímo na stole generálního ředitele firmy Kramera. Problém je v tom, že jsou pohlčeni svými vlastními ambicemi. Každý z nich chce připravit co nejlepší reklamní spot, proto ani jeden tomu druhému už nikdy nezavolá. Tento reklamní spot, ve kterém muž romanticky přenáší ženu přes obrovskou kaluž v parku, nevyovídá nic o firmě samotné, ale je zpředměněním toho, po čem její zaměstnanci touží, a co se jim zdá být nedosažitelné – naplněný a šťastný milostný život. Tvůrci obdobných reklamních spotů vytvářejí reklamní svět iluzí a realitu upravují a vytvářejí jakousi „ideální“ realitu virtuální a mediální. Sami tak produkují zkreslené představy nejen o partnerských vztazích, takže jejich nároky na sebe sama a na druhé nemohou odpovídat realitě. Z motivu sentimentálního reklamního spotu, který se objevuje na několika místech v textu, je patrná Schimmelpfennigova kritika médií a reklamy.

Hra nemá žádný další podtitul.⁷⁵ Formálně je text rozdělen do tří částí, označených písmeny A, B, C. Tímto označením autor zdůraznil podobnost a zaměnitelnost všech částí, stejně jako zaměnitelnost a anonymnost jejich hrdinů. Jedná se neustále o varianty téhož vzorce - žízeň po lásce skrytá za touhou po úspěchu v práci.

Všechny tři dialogické scénky jsou přerušovány vnitřními monology jednotlivých postav. Hlavní text je zarámován prologem a epilogem. Dramatický personál je volen s určitou symetrií: nejprve mužský úvod, pak vystupují dvě ženy, následuje scéna muže a ženy, dva muži a ženský závěr. Na významné pozice ve firmách se totiž v posledních letech dostávají i ženy, které se mužům v tomto směru začínají postupně vyrovnávat. I tato skutečnost je jedním z Schimmelpfennigových témat nastolených v této divadelní hře. Vedlejší text dramatu tvoří jen seznam postav v úvodu, jejichž krátkou charakteristiku najdeme na začátku jednotlivých scén. Přesné časové a místní vymezení chybí, což vypovídá o univerzálnosti a přenositelnosti tématu.

Přestože je Schimmelpfennig německými teatrology⁷⁶ označován jako autor píšící převážně ve stylu pohádkového, kouzelného realismu, *Push up 1-3* je v kontextu jeho

⁷⁵ Schimmelpfennig, R.: *Push up 1-3*. In: *Die Frau von früher. Stücke 1994 – 2004*. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Mai, 2004, s. 243 – 397.

⁷⁶ Nikolaus Frei, Peter Michalzik

ostatních děl hra realistická a aktuálně společensko-kritická. Snového charakteru nabývá až v samotném závěru, který je vyvrcholením jejich touhy po svobodě a po tom vymanit se ze své každodenní reality: „...*Velký ptáku, dones mě do Dillí. Dones mě do Madráse, do Bangalúru, dones mě na východ, do úsvitu, do noci, dones mě na indický subkontinent.*“⁷⁷

Žánrově má hra spíše satirický charakter. Jedním z prvků, kterým zde Schimmelpfennig dosahuje komického efektu, jsou právě nesmyslné situace dovedené „ad absurdum“. Kromě už vzpomínaného konfliktu Angeliky a Sabiny z první části hry je to také situace v následující druhé části, kdy milostný vztah Roberta a Patricie naprosto zbytečně ztroskotá na tom, že oba sice mají o toho druhého zájem, ale stále čekají, že zavolá ten druhý a přitom to ani jeden z nich neudělá. Paradoxem je, že přes všechny tyto zdánlivě banální a jakoby opakující se dějové prvky, skrývá hra mnohem hlubší podtext a témata, než by se mohlo na první pohled zdát⁷⁸. Schimmelpfennig zde totiž zobrazuje člověka postiženého rozpadem tradičních vztahů nejen v soukromí, ale také v zaměstnání, vlivem zrychlené, přetechnizované, moderní, globalizované společnosti. Člověka, který potlačuje své city a jejich nedostatek kompenzuje prací, ba přímo workoholismem. Banální zápletky tak v celkovém kontextu hry nabývají hlubšího, existenciálního významu.

Push up 1-3 se skládá ze tří epizod. V každé epizodě vystupují vždy dvě postavy – zaměstnanci firmy. Text je pak zářamovaný dvěma monology vrátných budovy. Vrátný Heinrich jakoby uvádí čtenáře a diváky do děje, jeho part tvoří tedy jakousi expozici. Seznamuje diváka s místem děje. A zároveň poprvé zmiňuje dva leitmotivy, které procházejí celým textem a na několika místech se opakují, a to jsou Kramer a reklamní spot propagující firmu. Heinrich se vyjadřuje o reklamním spotu negativně: *Heinrich: „... Zdá se mi komickej. Myslím, že ho vodněkud čmajzli. V každým případě už ten spot běží víc jak rok a už by to*

⁷⁷ Schimmelpfennig, R.: *Push up 1-3.*, s. 23.

⁷⁸ „...*Push up 1-3 není jen běžná satira, „tepající“ aktuální společenské deformace. Jistě: odhaluje a modeluje něco z onoho konkurenčního dění, jež většinou známe spíše z médií než z osobní zkušenosti. Její analytický pohled však míří hlouběji – k existenciální prázdnotě, skrývající se pod tím vším vytrvalým a převážně marným hemžením...*“. Hořínek, Zdeněk: Komické scény z kancelářského života. In: Lidové noviny, 10. 7. 2003.

*chtělo novéj. Pro něco úplně jinýho – něco, co má více společnýho se mnou, s firmou – nebo s našima produktama; tady mi teda souvislost uniká...*⁷⁹

Kramer je významnou, ač fyzicky nepřítomnou postavou. Je přítomný pouze ve výpovědích ostatních postav, které o něm neustále mluví a vzhlíží k němu. Dokonce bychom ho mohli označit za hlavní postavu, protože typická hlavní figura ve vlastním slova smyslu zde chybí. Ztělesňuje jakousi představu manažera, který tvoří se svou ženou vedení společnosti. Hned v úvodním monologu nás s ním nepřímou seznamuje Heinrich: „...*Vedle monitorů bezpečnostních kamer běží můj vlastní malej televizor. Není to sice oficiálně povolený, ale nikdo nic neřekne. A už vůbec ne Kramer, co žije se ženskou, který celej tenhle koncern víceméně patří. Kramer v zásadě vládne celýmu podniku. Co dělá vona, to teda přesně nevím...*“⁸⁰ Stojí v centru pozornosti, všichni se k němu upínají jako k důležité autoritě, která rozhodne o tom, kdo získá novou pracovní pozici. Jeho mocenský vliv se projeví zejména ve třetí části hry, kde dva kolegové čekají přímo na jeho rozhodnutí, kdo z nich pojedou do Dillí.

Kramer je zároveň objektem sexuálního zájmu Sabiny a Angeliky z první části hry a záminkou pro vyhrocení konfliktu mezi oběma ženami. Na první pohled se může zdát, že Angelice a Sabině jde především o úspěchy v pracovním životě. Jejich zájmy jsou však ve skutečnosti naprosto povrchní. Obě by si přály získat pozornost Kramera a zvítězit tak před svou soupeřkou v žebříčku atraktivity.

Ve hře *Push up 1-3* jsou často až agresivní dialogy kontrastně narušovány reflexivními monology postav, které obnažují jejich vnitřní život. Schimmelfennig na scéně odhaluje vnitřní život postav, jejich myšlenky, pocity a názory. Tyto monology jsou často retrospektivního charakteru. Nedovíáme se z nich jen pocity a myšlenky mluvčího, ale i informace o pretextové historii, která se ke stávající situaci vztahuje. Postavy líčí, co se stalo před jejich rozhovorem s druhou postavou, jakoby ze svého pohledu. Díky těmto monologům nabízí *Push up 1-3* multiperspektivní pohled na jednu situaci, který je typický pro současné drama a divadlo. Samotné dialogy jsou tak zarámovány do širšího kontextu, protože díky

⁷⁹ Schimmelfennig, R.: *Push up 1-3*, s. 2.

⁸⁰ Schimmelfennig, R.: *Push up 1-3*, s. 2.

monologickým promluvám stranou se dozvídáme mnohem více informací, než je ty, které zazní v dialogích.

Jako místo děje si Schimmelpfennig zvolil prostředí kanceláří v obrovském koncernu zabývajícím se reklamou, který sídlí ve vysoké, šestnáctipatrové budově. V podobných kancelářích dnes pracuje velká většina ekonomicky aktivní části lidské populace. Prostředí moderních kanceláří je typické pracovní prostředí pro západní země v porevolučním období. Přináší s sebou mnoho dalších klišé a zkreslených představ o fungování takové firmy, o mezilidských vztazích uvnitř nebo o uniformním vzhledu jejích zaměstnanců (dress code). Děj se po celou dobu nepřesune mimo tento hermeticky uzavřený chronotop. Spolu se zaměstnanci firmy se jen přemísťujeme z nejrůznějších oddělení, přes zasedací místnost, až do patra šéfů, které je snem každého.

Přestože autor děj umístil do prostředí kanceláří velké (nadmárodní) firmy, ani na okamžik se postavy nezabývají otázkou peněz. Postavy fascinuje především smyslná touha po moci, která na ně působí jako afrodisiakum. Z hlediska tématu je podstatné, že od začátku dochází k mísení pracovních a soukromých vztahů, kdy stále větší roli hraje právě osobní život jednotlivých postav, který ale postavy – opět paradoxně – vůbec nemají.

3.3. Žena z dřívějška

Divadelní hra *Žena z dřívějška* (*Die Frau von früher*) byla poprvé uvedena 12. září 2004 na jevišti Akademietheatre, pobočné scény Burgtheatre ve Vídni. Do češtiny text přeložil Josef Balvín a v jeho překladu režíroval text Michal Lang ve Švandově divadle na Smíchově. První české uvedení mělo premiéru 27. září 2006.

Žena z dřívějška je osudovou tragikomií⁸¹ jedinečně propojující prvky horroru, poezie a grotesky⁸². Syžet této hry nerespektuje chronologický sled událostí. Jednotlivé scény jsou uzavřenými významovými celky. Jsou za sebou řazeny relativně volně a díky využití epického prostředku montáže se zdá, že mohou být i libovolně zaměňovány a zpřehazovány.

Jednotlivé výstupy působí dojmem krátkých klipů, kdy autor vnímatele pomocí metody filmového střihu přenáší v ději jakoby neustále nazpět. V *Ženě z dřívějška* se jednotlivé scény vícekrát opakují. Autor nechává diváka nahlížet děj z různých úhlů pohledu jednotlivých postav. Je to jeden z typických příkladů současné multiperspektivní hry. Napětí se tak stupňuje až takřka k hororovému rozuzlení. Autor absolutně nerespektuje časovou chronologii událostí. V úvodu Schimmelpfennig prostřednictvím scénické poznámky nabádá inscenátory, aby údaje o časových skocích na začátcích jednotlivých scén podobně jako u Brechta zdůraznili – např. prostřednictvím nápisů nebo akustických oznámení. Konkrétní repliky získávají při každé repetici nový význam a utvářejí fabuli hry jako mozaiku.⁸³

Na začátku se setkáváme s rodinou v poslední fázi stěhování do zámoří, rodinou v očekávání nového života, uprostřed „ničeho“. Všude se povalují zabalené krabice, které symbolizují společnou minulost. Syn Andi se musí rozloučit se svou dívkou, Frank a Klaudie mají před sebou svůj poslední večer v bytě, v němž prožili devatenáct let manželství. Jenže pak najednou z neznámé minulosti přichází „žena z dřívějška“ Romy Vogtländerová, aby si vymohla na Frankovi, se kterým kdysi chodila, naplnění slibu lásky, vyřčeného před čtyřiaadvaceti lety. Argumenty, které při tom používá, znějí dost absurdně.

⁸¹ viz drama romantismu – dramatický děj se omezuje na marný zápas s osudem

⁸² <http://www.svandovodivadlo.cz/index.php?cmd=event.detail&id=1114>

⁸³ <http://www.mix.cz/clanky/ě007/85ž3-zena-ktera-si-prisla-pro-spravedlnost/>

Absurdita, jež je hlavní hybnou silou celého příběhu, spočívá v důsledném trvání na naplnění kdysi vyřčeného slibu věčné lásky⁸⁴. Nejen pointa, ale samo ústřední téma je velmi přímočaré. Autor prezentuje komorní příběh, který operuje s obecně lidskými hodnotami jako je zodpovědnost a respekt jednoho vůči druhému, a přitom je dovádí ad absurdum právě doslovností, s jakou tyto hodnoty Romy chápe. Odpovědnost za minulé činy představuje pro Franka noční můru. Žena z dřívějšíka je mimo jiné i satirou na současnou společnost, která odděluje lásku a sex a preferuje otevřené vztahy bez závazků⁸⁵.

Autor vycházel z otázky, co by se stalo, kdyby se v našem životě najednou objevil někdo z naší minulosti a konfrontoval nás s tím, co jsme kdysi opojeni emocemi slíbili.⁸⁶ Jedná se o tzv. hru a'la thèse, kdy je celá hra vybudována na tezi a z této teze je dále rozvíjena. Slovy hlavní postavy Romy: „...*Sedmnáct, ano, souhlasí, mně bylo sedmnáct, tobě dvacet, a tys mi tenkrát přísahal, že mě budeš věčně milovat...Přišla jsem, abych si vybrala ten slib. A jsem tady, abych ti připomněla tvůj slib...*“⁸⁷

V *Ženě z dřívějšíka* vlastně dochází k násilnému střetu různých časových rovin a v souvislosti s tím i k přerušení dalšího jednání postav. Protože minulost zde určuje přítomnost, přichází přítomnost o svou budoucnost. Tato ztráta budoucnosti souvisí také s absencí dialogu. Ostatní postavy neumějí s ženou z dřívějšíka Romy komunikovat, protože se každý z nich momentálně ocitá v jiném časoprostoru.

Postava Romy Vogtländerové má poněkud surreálný základ – zpočátku vyvolává zejména svou dětinskou naivitou úsměv na tváři protihráčů. Ten však brzy ztuhne v děsuplném sledu událostí, které v závěru končí tragicky. Romy se totiž rozhodne zničit Frankovo spokojené manželství, aby zachránila sama sebe a získala tak naději na nový život. Zdá se, že její život nebyl příliš vzrušující. Pokud by tomu bylo jinak, pravděpodobně by dokázala na Franka zapomenout. Ale je to přesně naopak – romantická představa milostného

⁸⁴ <http://cinohra.blog.cz/0903/zena-z-drivejska>

⁸⁵ viz již zmiňovaná generace singles

⁸⁶ Z rozhovoru s Rolandem Schimmelpfennigem pro New York Theater Wire. <http://www.nytheaterwire.com/rh06054t.htm>

⁸⁷ Schimmelpfennig, Roland: *Žena z dřívějšíka*, překlad Josef Balvín, Aurapont, s. 5.

vztahu s Frankem se pro ni stává stále důležitější a důležitější. Romy přichází k Frankovi s naprosto jasným a prostým požadavkem: Nastěhuju se do tvého bytu a tvoje žena odtud hned teď zmizí. Přestože Romy stanovuje jasná fakta, myšlenka, že by Frank opustil ženu a vrátil se k ní, je naprosto utopická.⁸⁸

Její odhodlanosti se musí bránit Frank, jeho šokovaná manželka i dospívající syn Andi. Vyzývavá Romy přikazuje, žádá, citově vydírá. A to, co zprvu vypadá jako omyl či nevinný vtíp, postupně nabývá na vážnosti. Romy chce za každou cenu dosáhnout svého, bytostně touží být milována. Její požadavek navázat ve vztahu s Frankem tam, kde před lety skončili, připadá ostatním postavám směšný a neuvěřitelný.

Romy absolutně nerespektuje realitu. Během svého života nedospěla do žádného bodu, který by ji nijak zvlášť uspokojil. Proto se rozhodla, že se vrátí do minulosti a naváže na tu fázi života, ve které se cítila šťastná a milovaná. Jejím útočištěm se stává její první láska. Prostřednictvím Romy se do tohoto Schimmelpfennigova textu dostává snovost a surreálnost typická pro jeho poetiku. Tím, že se hrdinka chce vrátit v čase a žádá splnění něčeho, co už dávno neplatí, vnáší do hry jinou dimenzi. Touhou vrátit se zpět je natolik posedlá, že si neuvědomuje marnost tohoto plánu a jeho nedosažitelnost. Splnit přísahu věčně trvajících lásky a věrnosti by bylo nadlidské: „*Frank: ...To, že jsme se kdysi znali, to přece není nějaká smlouva platná pro všechny časy...*“⁸⁹.

Romy je bytost, jejíž vstup na scénu je mimo každodenní logiku a ratio. Její protihráčkou je Klaudie, Frankova manželka, kterou děsivá naivita Romy postupně vyvádí z míry. Klaudia je odvážná a ví jak s nezvanou ženou bojovat. Zlobí se na Franka, že neřeší situaci rázněji.⁹⁰ V rozhovoru pro New York Theater Wire Schimmelpfennig uvedl, že Klaudie je jeho nejoblíbenější postavou v této divadelní hře. Obdivuje především její kuráž,

⁸⁸ podle: Divadlo nepotřebuje žádný romantismus. Z rozhovoru Rolanda Schimmelpfenniga s dramaturgem Burgtheatru Andreasem Beckem, přeložila Martina Černá.

⁸⁹ Schimmelpfennig, R.: *Žena z dřívějška*, s. 9.

⁹⁰ podle rozhovoru Roberta Hickse s Rolandem Schimmelpfennigem pro New York Theater Wire. Zdroj: www.nytheater-wire.com/rh06054t.htm

s jakou čelí této nepříjemné situaci u dveří svého bytu: „*Za jedno vám ručím: on si pro vás nepříjde, neřekne vůbec nic - nepolíbí vás. A teď zavřu dveře.*“⁹¹

Andiho přítelkyně Tina se ocitá mimo hlavní dění v domě, ale stává se jeho důkladnou pozorovatelkou a průvodkyní. V textu má především funkci komentátorky, která se v několika monologích vyjadřuje k aktuálnímu dramatickému dění. Zároveň ve svých monologických promluvách, podobně jako další postavy v jiných textech Rolanda Schimmelpfenniga, epickým vyprávěním zpřítomňuje vlastní jednání: „*...A pak, o několik minut později, žena v plášti do deště zase odchází, rozčilená, zmatená, je to na ní vidět, udělá pár kroků, zastaví se, otočí, ještě jednou se otočí, udělá zase pár kroků – Nedokázala bych říct proč, ale sehnou se pro kámen. Vezmu kámen a hodím ho po té ženě, ale netrefím se. Slyším, jak kámen narazí na dlažbu a rozprskne se. Vezmu další kámen a zase jím mrštím, minu podruhé. Kámen narazí na dlažbu. Žena se zastaví a otočí se. Je překvapená těmi poskakujícími kameny, ale nevidí nás, třebaže se dívá přesně na nás. A Andi pak pustí moji ruku, sám vezme kámen a hodí ho po ní - ani jeden z nás neví proč. Hodí kamenem právě v tom okamžiku, kdy se žena chystá pokračovat v chůzi...*“⁹² Tyto promluvy *ex persona* jsou projevem epizace a zdůvěřňování vztahu herecké postavy a diváka, což je důležitý druh zcizovacího efektu zabraňující iluzi a divákovu vcítění⁹³.

Předchozí citace ze hry popisuje Tinin náhlý záchvat agrese zaměřený vůči Romy. Tina a Andi se nacházejí ve stresovém období. Zbývá jim poslední společný večer, než se Andi i s rodiči odstěhuje pryč. Tina právě prožívá podobně jako Romy před čtyřicetiletými lety svou první velkou lásku. Ve své mladické naivitě počítala s tím, že jejich láska potrvá navěky, a pomalu si uvědomuje, že Andiho možná už nikdy neuvidí. Tato frustrace vyvolá v Tině agresivitu a jejím obětním beránkem se stává právě přicházející Romy. Tina netuší, kdo je ta neznámá žena a co tady pohledává. Přesto v ní vidí předobraz svého budoucího osudu, a proto se rozhodne na Romy zaútočit.

⁹¹ Schimmelpfennig, R.: *Žena z dřívějšíka*, s. 9.

⁹² Schimmelpfennig, Roland: *Žena z dřívějšíka*, s. 9.

⁹³ Lukeš, Milan: *Umění dramatu*. Melantrich, Praha 1987.

V momentě, kdy Tina hodí po Romy kámen, ještě netuší, jakou lavinu událostí tento atak spustí. Do Frankova domu se Romy dostane totiž díky zranění, které ji kámen hozený Andim způsobí. Andi podobně jako Frank slíbil Tině věčnou lásku, přestože ví, že svůj slib nikdy nenaplní. To Romy nemůže přijmout, a aby zabránila Tininému zklamání, musí Andi zemřít.

Žena z dřívějška bývá v některých – zejména zahraničních – kritikách⁹⁴ srovnávána s vášnivě milující a oklamanou Médeiou⁹⁵. Sám autor v jednom z rozhovorů pro New York Theater Wire⁹⁶ podobnost s Médeiou připouští, podle něj jde v textu však více o trest za nedodržení vyřčeného slibu než o pomstu jako jednu z forem řešení špatných mezilidských vztahů. Romy chce vrátit čas. Proto je pro ni tak důležité, aby vše, co souvisí s Frankovým manželstvím, bylo zničeno. Andi i Klaudie musí zemřít. Pokud se na *Ženu z dřívějška* díváme optikou antického divadla a dramatu, pak by monologické výstupy Tiny mohly připomínat tehdejší chór, jehož hlavní funkcí bylo rekapitulovat a komentovat děj a zasahovat do něj.

Jak už jsem naznačila výše, autor se v *Ženě z dřívějška* zabývá myšlenkou odpovědnosti vůči našim slibům a závazkům. Často naprosto bezmyšlenkovitě používáme příslovce jako *navždy, napořád, navěky*... A nikdo z nás už neuvažuje nad tím, jak silná slova to v důsledku jsou. Schimmelpfennig zde přichází s myšlenkou, co by se stalo, kdyby někdo vzal podobná tvrzení vážně a kdykoliv v budoucnu si nárokoval jejich plnění. V době, kdy všichni preferují otevřené vztahy bez závazků a kdy ani nejsilnější pouto rodinného svazku nevydrží pohromadě, je Schimmelpfennigovo téma naprosto aktuální. Požadavek splnění slibu věčné lásky se zdá nejen nereálný, ba přímo směšný.

Pro zobrazení autor využil všech prostředků typických pro jeho poetiku, jak jsou popsány ve třetí kapitole. Na zajímavosti dodává divadelní hře *Žena z dřívějška* neobvyklé řazení jednotlivých scén. Pomocí složité práce s metodou filmového střihu a montáže

⁹⁴ www.nytheater-wire.com/rh06054t.htm

⁹⁵ Tak Médeiu ve svém stejnojmenném dramatu vykreslil Eurípidés v roce 431 př. n. l.

⁹⁶ www.nytheatre-wire.com

komplikuje poměrně jednoduchou tezi, na níž je hra postavena, netradiční dramatickou výstavbou. Autor se v textu neustále vrací zpět, Jakoby po skončení jednotlivých dialogů měl potřebu doplnit divákovi ještě další události, které se staly o několik minut dříve. Stejnou scénu tak může divák vnímat dvakrát a může k ní zaujmout různé postoje. Díky tomu si divák uvědomuje, že postava se rozhodla a nějakým způsobem jednala a že se mohla rozhodnout i jednat jinak.

V Schimmelpfennigových textech se hojně vyskytují epizující monologické pasáže, díky kterým poskytuje divákovi více informací o jednání postav a o jejich vnitřním světě. Prostřednictvím prostého dramatického zobrazení toho nikdy herec nenabídne divákovi tolik, jako když postava podobně jako Tina sama svůj vnitřní svět odhalí. Absolutní průlom do jiné časoprostorové dimenze v *Ženě z dřívějšíka* chybí. Romy sice vypadá, jakoby spadla z Marsu, ale zůstává otázkou, zda je její požadavek opravdu tak nesmyslný, nebo zda ji náhodou nekřivdíme.

3.4. *Předtím/Potom*

Dramatický text *Předtím/Potom* (*Vorher/Nachher*) byl poprvé uveden 22. listopadu 2002 na scéně Deutsches Schauspielhaus Hamburg v režii Jürgena Gosche. V překladu Petra Štědrone hra vyšla v roce 2004 v časopise Svět a divadlo č. 5. První české uvedení mělo premiéru 22. června 2005 v Pražském komorním divadle na scéně Divadla Komédie v režii Dušana D. Pařízka.

Z hlediska výstavby a struktury se jedná o jednu z nesložitějších Schimmelpfennigových her, která čítá na tři desítky postav a padesát jedna samostatných obrazů-scén. I při psaní tohoto textu autor pracoval metodou filmového střihu. Roztříštěný děj *Předtím/Potom* je situován do hotelového prostředí, kde se jakoby náhodně objevují jednotlivé postavy, jejichž příběhy tvoří náplň celého textu. Všechny příběhy propojuje společné téma vztahů. Schimmelpfennig konfrontuje recipienta s okolnostmi „před“ dramatickým zvratem v životě postav a „po“ něm. Fragменты příběhů, často nečekaně přerušovaných, se nakonec skládají v jeden panoramatický obraz odcizené společnosti v globalizované střední Evropě. Hra se tak pohybuje na pomezí divadelního románu a filmového dokumentu.⁹⁷

Do popředí Schimmelpfennigova zájmu se dostávají různé varianty vztahů, převážně partnerských a sexuálních. Úlomky běžných životních situací o rozpadu manželství, nevěře či hořkosti stárnutí jsou vzájemnou konfrontací povyšovány na obraz citové vykořeněnosti a existenciální prázdnoty.⁹⁸ *Předtím/Potom* si ale nehraje na hluboké filozoficko-psychologické pojednání o lidských vztazích, ale poukazuje na lidskou osamělost v její nejjednodušší a nejběžnější formě. Osamělost, která provází každého člověka, ať už v dané chvíli partnera má nebo nemá. Osamocen se může cítit i člověk, který je třeba obklopen spoustou lidí a je s nimi v neustálém kontaktu – avšak všechny tyto vztahy jsou navenek formální, oficiální, nebo nejsou dostatečně hluboké, dostatečně přátelské a srdečné.⁹⁹

⁹⁷ <http://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-komedie/predtim--potom>

⁹⁸ podle: Hrbotický, Saša: *Předtím/Potom: Kolaps vztahů v asketické režii*. In: *Hospodářské noviny*, 2005, č. 126, s. 10.

⁹⁹ zdroj: <http://www.celostnimedicina.cz/samota-a-osameni-v-cem-je-rozdil.htm>

Po formální stránce je *Předtím/Potom* spíše souborem epických monologů, jejichž prostřednictvím postavy děj po vzoru Brechtova epického divadla vypráví a jednotlivé situace místo dramatického zobrazení popisují slovy. Dialogů napsal autor v této hře minimálně.

Dějištěm *Předtím/Potom* se stalo hotelové prostředí, stejně univerzální a anonymní jako obrovský koncern v *Push up 1-3*, kde se postavy náhodou ve stejný okamžik nacházejí a kde mladé i starší páry zažívají všední, každodenní situace. Oscilují mezi štěstím, deziluzí a rozčarováním ze života, nadějí a rezignací. Ústředním tématem hry je osamělost a láska, resp. nedostatek lásky. V jednom z rozhovorů pro Schauspielhaus Schimmelpfennig uvedl, že píše o zoufalé lásce, chladné lásce, chybějící lásce¹⁰⁰, na jejíž absenci v moderní společnosti často ve svých hrách upozorňuje. Touha po lásce však paradoxně nepřivádí jednotlivé figury k sobě, ale naopak je sobě navzájem ještě více vzdaluje. Postavy spolu obtížně komunikují, protože se nedokážou jedna do druhé vcítit a opustit tak svůj vlastní mikrokosmos.

Absenci vzájemné komunikace ve vztahu dokládá např. příběh o „muži okolo třicítky“, který podezřívá svou „ženu okolo třicítky“ z nevěry, a na situaci reaguje také nevěrou z pomsty. Podobně je tomu v jiné Schimmelpfennigově hře *Push up 1-3*, kdy jednotlivé postavy v monolozích popisují stejné situace podobně jako jejich protivníci, ke kterým se však chovají velmi nepřátelsky. Hlavní rozdíl spočívá v tom, že těžiště hry *Push up 1-3* leží v osamělosti skryté za profesní život, v textu *Předtím /Potom* v osamělosti v osobním životě.

Přestože jde v obou zmiňovaných textech především o lásku, ani jeden není o romantické lásce k druhému člověku. Schimmelpfennigovy hry se vyznačují mnohem více chladnou sexualitou. To je zdůrazněno už výběrem míst, ve kterých se příběhy odehrávají – v *Push up 1-3* jsou to strohé kanceláře, v *Předtím/Potom* prostředí hotelu. Postavy postrádají soukromí, domov, kam by se mohly vrátit. V *Předtím/Potom* navíc postavy vystupují často nahé a své problémy řeší v tom nejzranitelnějším a naprosto bezbranném stavu.

Jednotlivé scény jsou krátké, některé velmi strohé. Mění se v nich nejen postavy, ale i místo děje a dramatický svět. Všechny scény zobrazují zdánlivě každodenní život člověka v současném světě. Podobně jako do ostatních textů včlenil Schimmelpfennig i do této hry

¹⁰⁰ Roland Schimmelpfennig: „...„*Ich beschreibe die verzweifelte Liebe, die erkaltende Liebe, die Abwesenheit von Liebe...*“ <http://www.schauspielhaus.de/stuecke/herz.pdf>

několik surreálních přechodů do jiné, snové dimenze – jedna z postav pozoruje obraz na stěně a najednou se ocitne uvnitř obrazu a neví, jak se vrátit zpět; jiný hrdina objevil jakýsi nový druh zmutovaných, agresivních brouků; žena neustále mění svou identitu a vzhled atd.

V úvodním seznamu osob autor vyjmenoval na dvaatřicet figur, z nichž mnohé v textu vystoupí jen jednou. Jednotlivé postavy nemají v textu vlastní jméno. Postavy jsou odosobněné, uvedené jen krátkým typizovaným popisem, což je jedním z typických znaků epického divadla. Konkrétní jména dostávají postavy až v dialogích. Zajímavé je, že stejně jako v *Push up 1-3* se text vyznačuje absencí hlavní figury. Některé postavy sice vystoupí několikrát, nejsou však protagonisté v tom smyslu, že by byly nositeli hlavního tématu, centrem dění, nebo že by posouvaly dramatický děj dopředu.

Postavy v přímé řeči volně přechází z první do třetí vyprávěcí osoby. Většinu času se ale vyjadřují ve třetí osobě a jejich promluvy se podobají chladnému komentáři vlastního jednání a chování. Popisují své psychické i fyzické stavy, zatímco jednotlivé dějové linky se v jejich monologických pasážích vynořují a mizí.¹⁰¹ Hra může připomínat kompozici *Arabskou noc*, její struktur aje však ještě fragmentárnější. Epická forma místy připomíná bizarní dokumentární drama, když například Lovec „organismu“ referuje o vlastnostech objektu, na nějž má políčeno. Jindy se autor zaměří na jediný detail, banalitu, a kolem ní vybuduje dramatickou akci (Philipp přemítá nad technickou vymožeností žárovky.). Stejně jako ve většině textů pracuje Schimmelpfennig s měnící se dějovou perspektivou, s opakováním motivů a zrcadelním – např. ve scéně, kdy žena a muž u baru sledují své předchozí partnery. Tak se autorovi daří držet recipienta v napětí a v očekávání, jak se budou jednotlivé nitky příběhů dále prolínat.

Všechny scény jsou řazeny nekauzálně a jsou proto relativně samostatné. Přestože některé postavy zde vystupují opakovaně a Schimmelpfennig věnuje jejich osudům větší pozornost (např. „žena okolo třiceti let“, která se chystá opustit svého životního partnera po jedenácti letech vztahu a začne si s „mužem z jiného města“), vyznačuje se text absencí dramatického oblouku. Jednotlivé příběhy spojuje společné téma milostných poměrů. Schimmelpfennig ale

¹⁰¹ Machalická, Jana: Svlékání, výjevy a samota. Lidové noviny, 28. 6. 2005.

nepopisuje přímo nějakou událost, např. nevěru, ale popisuje nám stavy postav, v nichž se nacházejí před a potom, co se daná událost odehrála.

3.5. *Ambrózie*

Ambrózie (*Ambrosia*) měla světovou premiéru 24. září 2009 v divadle Schauspiel Essen v režii Anselma Webera. V českém překladu tento titul uvedlo pražské Divadlo Na zábradlí v roce 2010 v režii Davida Czesanyho¹⁰². Do češtiny text přeložila Veronika Musilová-Kyrianová.

Už samotný název této divadelní hry odkazuje k řecké mytologii – Ambrózie byl kouzelný nápoj Bohů, uchováající jim nesmrtelnost a věčné mládí. Jako místo děje tentokrát Schimmelpfennig zvolil hospodu¹⁰³, ve které se odehrávají „dionýské slavnosti“ 21. století – pije se, kouří a zpívá, mluví se o všem. I z toho důvodu má hra v podtitulu žánrové označení – satyrská hra¹⁰⁴. Postavy *Ambrózie* jsou vlastně jacísi novodobí satyrové, kteří milují víno a zábavu a všelijaké další požitky.

Dějištěm *Ambrózie* je zakouřená hospoda těsně před zavírací dobou. Hned v úvodní scéně vystupuje osm převážně mužských postav, které sedí kolem stolu, pijí a baví se. Není to žádná narozeninová oslava ani firemní párty. Schimmelpfennig zde zobrazuje jen obyčejný, všední opilecký večer v hospodě, kde se opakovaně schází parta známých, aby se vypovídali ze svých problémů. Přesto, že už se vzájemně nemohou snést, zůstávají až do rána. Všichni jsou ženatí, někteří mají děti, nebo mají dobrou práci, slušnou penzi. Nepijí proto, aby zapomněli, ale protože si to mohou dovolit, což je typický přístup dnešní zhýralé společnosti.

Úplně obyčejná hospoda se stává prostorem pro navazování marných pokusů o komunikaci i o únik z reality. Prostřednictvím útržkovitých rozhovorů a monologů se divák postupně seznamuje s jednotlivými postavami - obchodník Kronberg, který ostatní nabádá, aby stejně jako on investovali celé jmění do nákladních lodí, důchodce Gallasch, který závistivě vypráví o své svěřenyni, která za jeho peníze vybuodovala úspěšnou

¹⁰² Česká premiéra – 17. 12. 2010

¹⁰³ z orig. „ein Restaurant in einem Gewölbe“

¹⁰⁴ Satyrské drama bylo v antickém Řecku kratší hrou zpracovávající humornou formou mytický námět. Předvádělo se po zhlédnutí tragédií, zřejmě proto, aby byl zmírněn tíživý zážitek z tragédie.

gastronomickou firmu, Hering, na kterého doma čeká manželka. Všeobecná citová vyprahlost je reprezentována Kreyeovými a Koubischovými popisy sexuálních zážitků. Za stolem sedí též manželé Hartungovi, častující se navzájem jízlivostmi. Neurotická paní Hartungová navíc neustále něco hledá. Osudy postav jsou různé, jedno ale mají všichni společné - patří mezi nespokojené příslušníky střední vrstvy, kteří se večer u skleničky snaží vypovídat.

Jako všechny divadelní texty Rolanda Schimmelpfenniga je i *Ambrózie* z valné většiny tvořena monologickými pasážemi. Tyto monology zde slouží jako prostředek sebe-representace postavy, což je jeden z typických brechtovských zcizovacích efektů. Bližší informace se o postavách dozvídáme jen z jejich vyprávění. Oproti předchozím titulům je pro tento text zásadní téměř absolutní absence dramatického děje. Recipient nahlíží neveselé osudy jednotlivých postav, které vyplývají na povrch z dialogů a monologů a které spolu absolutně nesouvisí. Tok vyprávění je narušen jen příchodem manželky jedné z postav, která se neúspěšně pokusí odvést svého muže domů. Oproti jiným Schimmelpfennigovým textům se v *Ambrózii* vyskytuje větší počet dialogů, které jsou však bezobsažné a točí se většinou jen kolem vzájemného porovnávání toho, co která postava a v jakém množství zkonsumovala. I v tomto textu je tedy pro Schimmelpfenniga stěžejní monolog.

Tím dostojí hra svému podtitulu „satyrské drama“ – *Ambrózii* můžeme chápat jako nezávaznou hříčku, ve které jde jen o konzumování alkoholu v hospodě a o nesmyslné tlachání, během kterého stále více vyplývá na povrch, že jsou si jednotlivé postavy, které spolu na první pohled bouřlivě baví, navzájem lhostejné. Alkohol zde slouží jako ventil, který umožňuje postavám veřejně probírat jejich životní situaci. Přestože k tomu hra sama např. skladbou dramatického personálu, který tvoří nejrůznější outsideři, vybízí, nepouští se Schimmelpfennig již tradičně do žádného moralizování a hodnocení. Naopak nám autor pouze předkládá obraz zhýralého západoevropského světa, což v inscenaci Davida Czesanyho zdůraznili tvůrci umístěním zrcadla nad stůl, u něhož herci seděli.

I tentokrát Schimmelpfennig postupuje tak, že z jednotlivých krátkých výstupů a scén, dialogů i monologů skládá celkový obraz – univerzálně platnou studii jednoho opileckého večera v hospodě, který se může kdykoliv a kdekoliv opakovat. Hlavní hrdina v *Ambrózii* stejně jako v jiných Schimmelpfennigových textech chybí. Jedinou protihráčkou party pijáků je servírka, místní ženská ikona a pečovatelka, jejíž srdce patří jedné z postav – Heringovi.

Česká premiéra *Ambrózie* byla uvedena na jevišti Divadla Na zábradlí v režii uměleckého šéf souboru Davida Czesanyho. Jeho inscenace divákům nabízí otevřený pohled na typické hospodské prostředí. Celková atmosféra inscenace je podobná, jako když střízlivý návštěvník vstoupí do hospody plné opilých štamgastů. Začátek působí poměrně autenticky – diváci přicházejí do sálu a překvapeně pozorují osm herců, kteří již sedí kolem stolu na jevišti. Až se všichni diváci usadí, Pavel Liška vstane, praští do stolu a vykřikne: „*Čas na Lamberta!*“. Ostatní zakloní hlavu a otevrou pusy. Představení začíná.

Strohou scénu Petra B. Nováka tvoří po celou dobu jeden masivní stůl, přeplněný püllitry, sklenicemi a popelníky. Všichni protagonisté - sedm mužů a jedna žena – sedí kolem stolu a společně popíjejí. Stůl je umístěn na točně, která se pomalu otáčí. Herci berou skleničky, odklepávají popel z cigaret, vyprávějí. Během necelých dvou hodin nikdo z nich téměř nezmizí z jeviště. Statičnost situace dává hereckou příležitost všem hvězdám souboru, z nichž nejpřesvědčivěji působí Igor Chmela v roli milovníka Heringa. Jeho zpěv za doprovodu klavíru podtrhuje bezútěšný ráz inscenace.

Herci mluví jeden přes druhého, často o několika různých tématech najednou. Po chvíli si divák uvědomí, že hra postrádá souvislý příběh. Veselé a hlasité chvílky střídá i zádušná nálada. Na konci před odchodem domů většina postav již jen tupě zírá před sebe. Hra postupně vygraduje až k opilecké agónii, završené smrtí jednoho z protagonistů, které si nikdo nevšimá. V *Ambrózii* nabírá banalita hospodského večera a osobních krizí jednotlivých postav hlubší rozměr. Schimmelpenniga zajímají tito outsideři dnešní společnosti převážně v existenciálním smyslu. Znázorňuje jejich neschopnost žít a fungovat v dnešní společnosti, neschopnost jednat a postavit se problémům čelem. Postavy si jen libují v nekonečné sebelítosti, kterou přiživují notnými dávkami alkoholu. A hospodské prostředí je přitom přímo živnou půdou pro nesmyslné debaty podobného charakteru.

Závěr

Současné německojazyčné drama a divadlo vystupuje vůči novodobé společnosti kriticky. Autoři ve svých dramatických textech poukazují na zhýralost západního globalizovaného světa, v němž základní lidské hodnoty ztrácí svůj význam na úkor osobních potřeb jednotlivce. Rozpad rodiny, vliv reklamy a nových médií, selhání komunikace – to jsou typická témata příslušníků této generace. Nejen volbou látek, ale i způsobem, jakým je autoři zobrazují, dávají najevo svůj kritický pohled na svět. Současné německojazyčné drama se inspirovalo britskou coolness vlnou. Divadelní hry vzniklé v tomto období se nevyznačují jen volbou kontroverzních témat, ale i drastickými výrazovými prostředky.

Těžiště diplomové práce se během jejího psaní proměnilo. Došla jsem k závěru, že bude pro diplomovou práci přínosnější zpracovat teoreticko-historické souvislosti týkající se zařazení tvorby Rolanda Schimmelpfenniga do kontextu německojazyčného divadla obšírněji, než bylo původně při zadání práce plánováno. Roland Schimmelpfennig zaujímá mezi autory své generace zvláštní postavení. Nejen že pracuje specifickými montážními kompozičními prostředky na vlastní metodě výstavby dramatického děje, ale vybraná témata ozvláštňuje průlomy do světa kouzelného pohádkového realismu s orientálními prvky. Jeho divadelní hry sice zobrazují současný svět, ale Schimmelpfennig v nich každodenní realitu ozvláštňuje úniky do „jiné“, nadpřirozené či surreálné dimenze.

Jednou ze stěžejních studií se pro tuto práci stala publikace *Die Rückkehr der Helden* německého autora Nikolause Freie, která zatím nebyla přeložena do češtiny. Frei polemizuje se studií *Postdramatické divadlo* Hanse Thiese Lehmana v názorech na vývoj divadla a dramatu v posledních letech. Zatímco východiskem Lehmannovy knihy se stal fakt, že se v současném divadle a dramatu prosazuje tendence k opouštění divadelnosti a dramatickosti v tradičním smyslu, Nikolaus Frei se snaží dokázat, že realistické jednání a konflikt se udržely na jevišti až do jednadvacátého století. Své tvrzení dokládá ukázkami a rozbory vybraných textů současných německojazyčných autorů, mezi které zahrnul i Rolanda Schimmelpfenniga.

Po porovnání obou prací lze říci, že pro dramatické zobrazování současní dramatictí autoři využívají všechny složky dramatu, od kterých se v divadle bez dramatu v období zhruba od sedmdesátých let dvacátého století upouštělo (fabule, postavy, dialog, situace, konflikt, katarze, napětí). Uvedené dramatické kategorie se však v průběhu vývoje divadla a

dramatu v posledních desetiletích proměnily. Současní dramatikové přesouvají svůj zájem od divadla, jež klade důraz na divadelní sémiotiku a odkazuje k významům jednotlivých znaků i celkového jevištního obrazu mimo rámec divadelního prostoru a divadelní okamžik „tady a teď“, k divadlu přítomnosti. Formální stránka dramatického textu ale začíná ustupovat do pozadí před obsahovou, jejímž smyslem je vyvolat veřejnou diskusi. Do dramatických textů se vrací příběhy, jejichž prostřednictvím nám autoři předkládají důležitá společenská i osobní témata. Podle Nikolause Freie se divadlo vrací ke své prapůvodní funkci – zobrazovat svět kolem nás, byť pomocí postdramatických prostředků.

Co se týče výstavby dramatického textu, je Roland Schimmelpfennig jednoznačně postmoderním autorem. Typické je pro něj narušování časové posloupnosti děje pomocí metody filmového střihu. Schimmelpfennig pracuje s technikou montáže, s jejíž pomocí může řadit samostatně scény vedle sebe v libovolném pořadí. V některých jeho textech dochází k prolínání několika časových rovin. Tato kompoziční metoda autorovi umožňuje názorně předvést, jak postavy zpravidla dostihnou jejich vlastní minulost a vzpomínky. Narušování časové kauzality přitom není u Schimmelpfenniga samoučelné, ale vypovídá o dnešním světě, který kauzální souvislost postrádá.

Díky časovým přeskokům a návratům umožňuje Schimmelpfennig divákovi po vzoru Brechtova epického divadla nahlížet dramatickou situaci z různých úhlů pohledu. Tato multiperspektivnost je jedním z typických znaků postmoderního divadla a dramatu. Postmoderní drama konflikt pouze nastolí. Přestože jsou divadelní hry tohoto období velmi kritické, nenabízejí vnímateli jednoznačné řešení. Autoři nám předkládají jen možnosti, jak se v dané situaci rozhodla konkrétní postava jednat.

Dalším projevem epizace jsou také časté promluvy ex persona, díky nimž dochází ke zdůvěrňování vztahu diváka a herecké postavy. Dlouhé vyprávěcí monologické pasáže v dramatických textech Rolanda Schimmelpfenniga odhalují vnitřní život postav, ale i další souvislosti dramatického děje, které bychom se jinak ze samotných dialogů nedozvěděli.

Dalším znakem postmoderního dramatu v díle Rolanda Schimmelpfenniga je absence typické hlavní figury. Postavy jsou často, co se týče jejich podílu na vývoji dramatického děje, nejen rovnocenné, ale v některých textech (*Push up 1-3*) dokonce zaměnitelné. Absence takové hlavní figury souvisí také s tím, že v textech chybí dramatický oblouk. Každá scéna je

podobně jako v epickém divadle uzavřeným celkem a může existovat i sama o sobě. Absenci hlavních představitelů děje zdůrazňuje Schimmelpfennig tím, že ostatní postavy působí často zaměnitelně. V současných německojazyčných textech se tak odráží to, že dnešní společnosti chybí vzory a morálka.

V *Arabské noci* (i v některých dalších textech) takřka chybí dialog, kdy je děj postavami jednoduše odvyprávěn. Zvláštním způsobem pracuje autor také s dramatickým prostředím. V textech je sice definováno místo děje, ale většinou se jedná o anonymní, obecné a dosti abstraktní prostředí – kanceláře nadnárodního koncernu, hotel, hospoda, sídliště apod.

Dramatickou akci rozvíjí Schimmelpfennig často z počáteční rámcové banální situace, jejímž propojením se snovým světem se autorovi daří v rámci těchto všedních situací vybudovat dramatickou akci. V první plánu autor sice zobrazuje skutečný současný život, ale zároveň si vytváří své vlastní snové světy. Téměř ve všech jeho textech je přítomen moment stěžejního zlomu a průlomu do této „jiné“ dimenze, díky němuž se vývoj událostí začne z části ubírat jiným, iracionálním směrem.

Jasná je u Schimmelpfenniga návaznost na předchozí vývojové etapy německojazyčného divadla a dramatu, zejména na vídeňské lidové divadlo, na kouzelnou pohádkovou hru a na Brechtovo epické divadlo. Originalita jeho dramatické metody v kontextu současných německojazyčných autorů spočívá v propojování každodenní všední reality s „jinou“, kouzelnou a surreálnou dimenzí.

Ve svých textech upozorňuje Schimmelpfennig zejména na absenci lásky v moderní společnosti a na nemožnost navázat hlubší mezilidské vztahy. Diskontinuita jednotlivých scén a časové přeskoky symbolizují absenci smyslu a jasného životního směřování dnešní společnosti. Výchozí je pro Schimmelpfenniga často všední, až banální situace, kterou ozvláštňuje průlomy do nerealistické dimenze a která často vyvolává neúměrné, až katastrofické následky. Schimmelpfennig znázorňuje současného člověka unikajícího před problémy a jeho neschopnost řešit vzniklou životní situaci.

Vedle rozboru poetiky divadelních her Rolanda Schimmelpfenniga se tato diplomová práce snaží přinést komplexnější pohled na současné německojazyčné divadlo. Historický kontext jsem mohla zpracovat i díky absolvování řady seminářů a přednášek u vedoucí práce

dr. Zuzany Augustové (*Vídeňské divadlo 18. a 19. století, Německé politické divadlo, Německá režie 60. - 80. let 20. století, Pražský divadelní festival německého jazyka*).

Co se týče sekundární literatury, čerpala jsem vedle výše zmiňovaných teoretických prací především z dílčích studií, které byly na téma současného divadla a dramatu publikovány v odborných časopisech, případně z kritických analýz divadelních her, jež byly inscenovány na českých scénách. Reflektovat současné německojazyčné divadlo a drama bylo o to náročnější, že česká teatrologie postrádá zásadní tituly, které by se jím zabývaly.

I v dalších obdobích bude zajímavé pozorovat, jakým způsobem se bude současné německojazyčné drama a divadlo dále vyvíjet pro formální i obsahové stránce, a jakou pozici v jejím kontextu zaujme osobnost a dílo Rolanda Schimmelpfenniga. Zajímavou otázkou také zůstává, jaký vliv bude německojazyčné divadlo mít v budoucnu na české divadelníky. Je všeobecně známo, že český divák preferuje spíše tradiční divadlo a komerčně úspěšné tituly, a vliv společensky-kritického divadla německy píšících autorů je na něj zatím omezený.

Seznam použité literatury

Odborná literatura

- Aichinger, S.: Die Bedeutung von Verlust im Werk von Roland Schimmelpfennig. Diplomarbeit, Universität Wien, 2011.
- Aristotelés: Poetika. Svoboda, Praha 1996.
- Arnold, H. L.: Theater fürs 21. Jahrhundert. Richard Boorberg Verlag, München 2004.
- Bauman, Z.: Úvahy o postmoderní době. Sociologické nakladatelství, Praha 1995.
- Baumgart, R.: Deutsche Literatur der Gegenwart. Kritiken. Essays, Kommentare. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1995.
- Brecht, B.: Myšlenky. Československý spisovatel, Praha 1958.
- Brockett, Oscar. G.: Dějiny divadla. Nakladatelství lidové noviny, Praha 2008.
- Frei, N.: Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994 2001). Günter Narr Verlag, Tübingen 2006.
- Fišová, K.: Generation Golf. Magisterská diplomová práce, MU Brno, 2008.
- Freytag, G.: Technika dramatu. Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol. Praha, 1944.
- Fuest, A.: Roland Schimmelpfennig – „Die Frau von früher“ (Rezension). Verlag für akademische Texte. Universität Paderborn, Sommersemester 2005.
- Glaser, H.: Deutsche Kultur. Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart. Carl Hanser Verlag München, Wien 1977.
- Grusková, A. (ed.): Německá dráma. Divadelný ústav, Bratislava 2004.
- Illies, F.: Generation Golf. Eine Inspektion. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main, 2001.
- Klenková, K.: Antihrdina v dramatech Dey Loher (geneze, vývoj, interpretace na českých jevištích). Diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.
- Kverková, P.: René Pollesch a principy jeho tvůrčí práce. Seminární práce, FF UK.
- Lehmann, H.-T.: Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2005.
- Lehmann, H.-T.: Postdramatické divadlo. Divadelný ústav, Bratislava 2007.
- Lukeš, Milan: Umění dramatu. Melantrich, Praha 1987.
- Musilová, M.: Fauefekt. Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v Českém moderním herectví. Brkola a DAMU, Praha 2010.

- Osolsobě, Ivo: Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla. Brno, 1992.
- Pavice, P.: Divadelní slovník. Divadelní ústav, Praha 2003.
- Pavlovský, P.: Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník. Národní divadlo, Praha 2004.
- Roubal, J.: Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie. Divadelní ústav, Praha 2005.
- Simhandl, P.: Theatergeschichte in einem Band. Henschel, Berlin 2001.
- Spectaculum 72 – Vier moderne Theaterstücke. Suhrkampverlag, Frankfurt am Main 2001.
- Theaterheute 2004 – 2006
- Töller, M.: Vergleichende Analyse von Roland Schimmelpfennings Dramen „Vorher/Nachher“ und „Push Up 1-3“ (Studienarbeit). Verlag für akademische Texte. Universität Paderborn, Wintersemester 2002/2003.
- Weiss, P.: Poznámky k dokumentárnímu dramatu, 1968.

Články a studie

- Augustová, Z.: Akademietheater ve znamení současné dramatiky. In: Svět a divadlo, 2007, č. 5., s. 132-142.
- Balvín, Josef: Roland Schimmelpfennig. In: Svět a divadlo, 2002, č. 5. a 6., s. 160.
- Balvín, J.: Nová Šeherezáda. In: SAD, 2002/č. 5 a 6.
- Beneš, J.: Herce uvěznil do skleněných boxů, Olomoucký deník 21. 10. 2011.
- Beneš, J.: Nevyrušujte, prosím, Olomoucký deník 3. 11. 2011.
- Bubáková, D.: Dea Loher, Seminární práce, FAMU.
- Bednářová, V.: Premiéry, Reflex, č. 26/2003.
- Císař, Jan.: Divadelní interpretace v době postmoderní. In.: Disk, 12, červen 2005.
- Dvořák, P.: Podvědomí je mrcha, Divadelní noviny 8. 11. 2011.
- Fischer-Lichte, Erika: "Ach, takové staré otázky..." a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes. In: Divadelní revue, ročník 16, č. 2., s. 3-11.
- Hořínek, Z.: Komické scény z kancelářského života. Lidové noviny 10. 7. 2003.
- Hradilová, V.: Moravské divadlo představí arabskou noc, Právo 21. 10. 2011.
- Hrbotický, Saša: Předtím/Potom: Kolaps vztahů v asketické režii. In: Hospodářské

- noviny, 2005, č. 126, s. 10
- Hrdinová, R.: Nad paneláky vládne arabská noc, Právo 16. 6. 2004.
- Kottová, A.: Divadlo Na zábradlí láká do hospody na Ambrózii, www.topzine.cz
- Kříž, J. P.: Push up Na zábradlí nezvedá prsa, Právo 30. 9. 2003.
- Kříž, J. P.: Přijďte do divadla prožít Arabskou noc, Právo 17. 5. 2005.
- Kříž, J. P.: Zapomenutá první láska může děsit, Právo 3. 10. 2006.
- Kumherová, J.: Arabská noc vás vtáhne do skleněného boxu. Modernita zapůsobila. Topzine.cz 25. 2. 2012.
- Listy č. II. „Německá sezóna“, Pražské komorní divadlo, Praha 2010.
- Machalická, J.: Svlékání, výjevy a samota. Lidové noviny, 28. 6. 2005.
- Machalická, J.: Ulity osamění v žáru letní noci, Právo, 16. 6. 2004.
- Machalická, J.: Zlověstná hra o lásce, Lidové noviny, 5. 6. 2006.
- Němec, I.: Provokující drama vždy riskuje, Týdeník Rozhlas 29. 11. 2011.
- Pelechová, J.: Repertoár Thomase Ostermeiera: Několik úvah a souvislostí. In: DISK č. 27, s. 92-109.
- Prechalová, R.: Žena z dřívější, Reflex č. 39/2006.
- Pšenička, M.: Postdramatické divadlo Hanse-Thiese Lehmana. In: Divadelní revue, č. 3, 2008, s. 70-72.
- Pšenička, M.: Nejen k postdramatickému konceptu Hanse-Thiese Lehmana. In: Divadelní revue, č. 1., 2010, s. 28-49.
- Rathouská, K.: Žena z dřívější, dobrý start ve Švandově divadle, Mladá fronta, 9. 10. 2006.
- Reslová, M.: Na zábradlí se hraje o světě, který baví jen masochistu, Hospodářské noviny, 21. 12. 2010.
- Schimmelpfenning, R.: Žena z dřívější. Program k inscenaci Švandova divadla na Smíchově, česká premiéra 27. a 29. září 2006.
- Schlegelová, M.: Praktické a teoretické aspekty postavení současných britských, irských a německojazyčných her v českém divadle po roce 1989. Teze dizertační práce, AMU, Praha 2012.
- Sílová, Z.: Podoby současného dramatického divadla. In: DISK 27/2009.
- Sloupová, J.: Arabská noc aneb jablko sváru. In: SAD 2004/5.
- Široká, D.: Arabská noc, Divá báze 18. 11. 2011.

Štědroň, P.: Dea Loher aneb návody k použití. In: Loher, D.: Tetování. Modrovous – Naděje žen. Adam Geist. Klářiiny vztahy. Třetí sektor (pět divadelních her), Brno, Větrné mlýny 2004.

Valášková, K.: Nechte se opojit Arabskou nocí, Lžička v šuplíku 4/2011.

Vendera, P.: Jak se vymanit z arabského snu, Hospodářské noviny, 28. 2. 2005.

Vrcholová, J.: Střízlivý opilému neporozumí aneb Ambrózie s pachutí v Divadle Na zábradlí, www.houser.cz

Divadelní hry

Bauersima, I.: norway. today. 2000.

Loher, D.: Tetování. Modrovous – Naděje žen. Adam Geist. Klářiiny vztahy. Třetí sektor (pět divadelních her), Brno, Větrné mlýny 2004.

Mayenburg, M.: Ošklivec.

Mayenburg, M.: Tvář v ohni.

Richter, F.: Bůh je DJ, Electronic city, Pochucha (3 hry). Transteatral, Praha 2007.

Schimmelpfennig, R.: Die Frau von früher. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2004.

Schimmelpfennig, R.: Arabská noc.

Schimmelpfennig, R.: Push up 1-3.

Schimmelpfennig, R.: Žena z dřívějšíka.

Schimmelpfennig, R.: Ambrózie.

Schimmelpfennig, R.: Předtím/Potom.

Schimmelpfennig, R.: Peggy Pickitová vidí boží tvář.

Internetové odkazy

<http://www.cdk.cz/rp/clanky/153/medea-z-manhattanu/>.

<http://www.zeit.de/2002/51/Jungdramatiker>

<http://www.nytheater-wire.com/rh06054t.htm>

<http://sites.google.com/site/germanliterature/21st-century/roland-schimmelpfennig>

<http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/tiskovezpravy/-kouzlo-arabske-noci-prenese-olomoucke-divaky-do-sveta-imaginace/?s=detail>

<http://www.horoskopy.cz/astroclanky/tajemna-moc-zivlu-ohen-voda-zeme-vzduch>

<http://www.nazabradli.cz/repertoar/archiv/starsi-hry/roland-schimmelpfennig-push-up-1-3/>

http://www.theater-schwerin.de/repertoire/SSP_1029483753.html

<http://www.svandovodivadlo.cz/index.php?cmd=event.detail&id=1114>

<http://www.nytheater-wire.com/rh06054t.htm>

<http://cinohra.blog.cz/0903/zena-z-drivejska>

<http://www.mix.cz/clanky/ě007/85ž3-zena-ktera-si-prisla-pro-spravedlnost/>

www.nytheatre-wire.com

<http://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-komedie/predtim--potom>

<http://www.celostnimedicina.cz/samota-a-osameni-v-cem-je-rozdil.htm>

<http://www.schauspielhaus.de/stuecke/herz.pdf>

www.prakomdiv.cz