

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Diplomová práce

Martina Chvátalová

**Politické divadlo Falka Richtera
v postdramatickém kontextu**

Political Theatre of Falk Richter in Post-dramatic Context

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

Chtěla bych především poděkovat vedoucí své diplomové práce PhDr. Zuzaně Augustové, Ph.D. za odborné vedení, veškerý čas, energii a cenné rady, které mi v průběhu zpracování práce věnovala.

Velký dík patří také Mgr. Jitce Pavlištové Ph.D. a Bc. Anetě Pavlíčkové za jejich inspirativní komentáře a rady, které mi ochotně poskytly.

Rovněž děkuji sestře Evě, kamarádce Zuzce Janouškové a dalším přátelům za jejich ochotu a podporu. V neposlední řadě děkuji také mé rodině za dlouhodobou podporu a trpělivost.

Prohlášení:

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.

Ve Znojmě, dne 28. 7. 2014

.....
Martina Chvátalová

Klíčová slova:

Falk Richter, německé politické divadlo, postdramatické divadlo, projekt Trust, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, dokumentární divadlo 60. let, současné německé divadlo.

Keywords:

Falk Richter, German Political Theatre, Post-dramatic Theatre, Project Trust, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Documentary drama of the 1960s, Contemporary German Theatre.

Abstrakt (česky)

Tato diplomová práce mapuje dramatickou a divadelní tvorbu současného německého dramatika a režiséra Falka Richtera (nar. 1969) na pozadí historického kontextu německého politického divadla 20. století, tedy především brechtovské a piscatorovské tradice. Zároveň se práce zaměřuje na vymezení a problematiku samotného pojmu politického a postdramatického divadla. Práce ukazuje, že v současnosti se politická funkce divadla a možnost či nemožnost přímého působení divadla na společenskou realitu chápe jinak, než jak tomu bylo v předválečném a poválečném epickém divadle Erwina Piscatora nebo Bertolta Brechta, anebo v dokumentárním divadle v letech šedesátých. Důležitým cílem práce je analýza a interpretace vybraných divadelních textů Falka Richtera a především scénického projektu Trust (prem. 2009), jenž vznikl v koprodukcí s nizozemskou choreografkou Anouk van Dijk. Na tento projekt lze nahlížet jako na současnou podobu Richterovy poetiky, která se postupně odklání od formy činoherního divadla a směřuje k pohybovému divadlu s prvky taneční choreografie a performance. Práce ukazuje, jakým způsobem pojednávají tvůrci aktuální společenská i osobní témata, která převádí do formy divadelního jazyka, pohybu a tance, a v neposlední řadě také, v čem spočívá politično tohoto projektu.

Abstract (Anglicky)

This diploma thesis conducts a survey of dramatic and theatre work of contemporary German dramatist and director Falk Richter (born 1969) in the context of German political theatre of 20th century, thus primarily Brecht and Piscator tradition. At the same time, the concepts of political and post-dramatic theatre are defined and elaborated. The work points out that the current political function of theatre and its chance to directly influence social reality is understood differently than in the case of both pre-war and post-war epic drama by Erwin Piscator and Bertolt Brecht, or in the documentary drama of the 1960s. The key goal of the thesis is to analyze and interpret chosen Richter's dramatic writings and mainly the project Trust, which was created in collaboration with Dutch choreographer Anouk van Dijk. The project can be perceived as a current form of Richter's poetry, which gradually deviates from the „drama“ theatre and inclines to motion drama with dance and performance elements. It is showed how the authors deal with present social and personal issues, which are transformed into theatre expression, motion and dance. At last, the thesis examines in what consists the politics of this project.

Obsah

1 Úvod	9
2 Historie politického divadla.....	15
2.1 Divadlo jako morálně-politická instituce	18
2.2 Revoluční naučné divadlo 20. století.....	19
2.3 Erwin Piscator.....	20
2.4 Bertolt Brecht.....	23
2.4.1 Zcizující efekty.....	24
2.4.2 Koncept Lehrstücku.....	27
2.4.3 Brechtovo „totální divadlo“	28
2.5 Dokumentární divadlo 60. let.....	29
3 Politické divadlo.....	33
3.1 „Nová politika estetična“	37
4 Postdramatické divadlo	40
5 Společenský kontext: Generace X a Y	48
6 Falk Richter: dramatik a režisér.....	53
6.1 Bůh je DJ	60
6.1.1 Jazyk a mluva.....	66
6.2 Electronic city	67
6.2.1 Postavy Toma a Joy	68
6.2.2 Tom a Joy jako prototypy flexibilního životního stylu.....	70
6.2.3 Realita vs. Fikce.....	75
6.2.4 Jazyk a mluva.....	78
6.3 Pod ledem.....	79
6.4 Výjimečný stav.....	84
7 Projekt Trust	89
7.1 Trust – úvod.....	89
7.2 Scéna – flexibilní prostor pro flexibilní lidi.....	92
7.3 Tanec a choreografie.....	94

7.4 Vybrané scény a jejich provedení.....	96
7.4.1 Die Suchenden	96
7.4.2 Die vierte Generation.....	98
7.4.3 Vertrau mir	100
7.4.4 Zusammenbrüche.....	102
7.4.5 Das grosse Bellen.....	102
7.4.6 14 Jahren / 3 Wochen.....	104
7.4.7 Ich bin wie Geld.....	105
7.4.8 I used to want to change the world.....	106
7.4.9 Solo swim.....	107
7.5 Textová předloha	110
7.6 Promluva / řeč	114
7.7 Herectví s důrazem na tělesnost.....	117
7.8 Trust jako politické divadlo.....	121
7.9 Recepce.....	125
8 Závěr.....	128
9 Literatura	133
9.1 Prameny.....	133
9.2 Sekundární literatura.....	134
9.3 Internetové zdroje.....	138
10 Přílohy.....	140

1 Úvod

Ve své diplomové práci se věnuji charakteristice poetiky současného německého dramatika Falka Richtera (1969) působícího v Berlíně, kde je od roku 2006 domovským režisérem divadla Schaubühne am Lehniner Platz, které je pod uměleckým vedením Thomase Ostermeiera vedle berlínské Volksbühne jedním z hlavních center německého politického divadla. Falk Richter bývá často označován za politického autora, a právě proto jsem se zaměřila na politická témata jeho tvorby a zejména způsob, jakým se Richter vyjadřuje k současné společensko-politické situaci. Stranou nezůstanou rovněž aspekty osobnějšího rázu jako partnerské vztahy, hledání identity v chaotickém globálně a virtuálně propojeném světě, stejně jako zkoumání subjektivity postmoderního jedince.

Od původního záměru zmapovat a srovnat tvorbu dvou autorů a režisérů Falka Richtera a Reného Pollesche v kontextu postdramatického a politického divadla jsem se ve své práci odklonila, jelikož se téma ukázalo jako velmi obsáhlé a příliš komplexní. Rozhodla jsem se tedy pouze pro charakteristiku divadelního a dramatického díla jednoho z autorů, Falka Richtera, přičemž ani přesto nelze jeho mnohovrstevnatou tvorbu obsáhnout v celé její úplnosti. Přiblížím tedy nejprve na základě četby vybraných Richterových starších dramatických textů *Bůh je DJ* (Gott ist ein DJ), *Electronic city*, *Pod ledem* (Unter Eis) a *Výjimečný stav* (Im Ausnahmezustand) témata a motivy, kterými se Richter zaobírá, a poté se podrobněji zaměřím na novější divadelní projekt *Trust* (prem. 10. 10. 2009), který jsem v divadle Schaubühne opakovaně viděla během studijního pobytu v Berlíně v akademickém roce 2011/2012. K analýze aktuální Richterovy inscenace jsem se rozhodla také proto, že jeho starší tvorba u nás již byla zmapována. K tématu Richterovy dramatické a divadelní tvorby u nás doposud vznikly celkem tři závěrečné práce: diplomová práce Adély Musialové z Univerzity Palackého, která pojednává téma multimediality ve

hrách *Bůh je DJ*, *Electronic city* a *Porucha*,¹ a dvě bakalářské práce Ivety Ryšavé z brněnské JAMU, z nichž jedna se věnuje dvěma rozlišným scénografickým analýzám – jedné činoherní a jedné operní inscenace hry *Pod ledem*, obě v Richterově režii.² Ve druhé práci se autorka zabývá dramaturgickou analýzou Richterovy dramatické tvorby s důrazem na hry *Bůh je DJ*, *Sedm sekund* (Sieben Sekunden) a *Pod ledem*. Z překladů do češtiny je třeba zmínit soubor her s názvem *3 hry* v překladu Marty Černé,³ ze kterého při analýze her *Bůh je DJ* a *Electronic city* rovněž vycházím.

Ve své práci se orientuji zejména podle originálních textů, které nebyly dosud oficiálně přeloženy do češtiny, což je kromě výše zmíněných „3 her“ naprostá většina. V roce 2006 vyšla sbírka Richterových textů pod názvem *Unter Eis* (Pod ledem)⁴ a v roce 2012 také nový soubor Richterových her pod názvem *Theater* (Divadlo)⁵. Tato sbírka obsahuje hry vzniklé mezi léty 2000-2012 a teoretické reflexe, úvahy a eseje k Richterově dramatické i divadelní tvorbě, ale i ke společensko-politickým fenoménům, k nimž se ve svých hrách vyjadřuje. Ve své práci vycházím především z publikace k projektu *Trust* se stejnojmenným názvem, která vznikla souběžně s jeho uvedením.⁶ Obsahuje originální textovou předlohu, Richterovy poznámky a materiál ke vzniku projektu, rozhovory divadelních kritiků s Richterem, ale i interview Richtera se sociology a filozofy (např. Richard Sennett a Eva Illouz), na jejichž dílo Richter ve hře odkazuje. Kniha obsahuje také odborné reflexe a kritické zhodnocení projektu, např. od teatrologa Hanse-Thies Lehmana, dramaturga Bernda Stegemanna aj. Velmi přínosnou a inspirativní je původně jako disertační práce koncipovaná monografie německé autorky Muriel Ernestus *Von politischem*

¹Viz MUSIALOVÁ, Adéla. *Multimediálnost v díle Falka Richtera*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010.

²Viz RYŠAVÁ, Iveta. *Dramatik Falk Richter*. Bakalářská práce. Brno: JAMU, 2007. Táž. *Unter Eis*. Bakalářská práce. Brno: JAMU, 2010.

³Viz RICHTER, Falk. *3 hry (Bůh je DJ, Electronic city, Porucha)*. Praha: Transteatral, 2007. Přel. Martina Černá.

⁴Viz RICHTER, Falk. *Unter Eis. (Theaterstücke 1993-2004)*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005.

⁵Viz RICHTER, Falk. *Theater. Texte von und über Falk Richter (2000-2012)*. Friedman Kreuder (ed.). Marburg: Tectum Verlag, 2012.

⁶Viz RICHTER, Falk. *Trust*. Nicole Gronemeyer (ed.). Berlin: Theater der Zeit, 2010.

*Theater und flexiblen Arbeitswelten: Überlegungen zu Theatertexten von Widmer, Richter und Pollesch (O politickém divadle s flexibilních světech. Úvahy k divadelním textům Widmera, Richtera a Pollesche),*⁷ která se zabývá politickým divadlem ve spojení s tématem flexibility v dramatické tvorbě Richtera, Widmera a Pollesche.

Jelikož analyzuji tvorbu německého autora a režiséra, pohybuji se především v kontextu německého politického divadla a jeho tradice, které se věnuji v úvodní kapitole své práce. Německé divadlo je na rozdíl od např. britské a francouzské tradice silně ovlivněno politicky angažovaným divadlem, za což vděčí především dílu umělců Erwina Piscatora a Bertolta Brechta. Díky této tradici se v Německu (ale i v celém německojazyčném kontextu) očekává určitý typ intelektuálního diváka, který se zajímá o společenské dění kolem sebe. Tendence k hlubokému promýšlení a prosazování politických obsahů lze vysledovat již v období moderny a avantgardy, tedy v období, kdy začínali tvořit již zmíněný Piscator a Brecht, od nichž lze odvíjet celou další linii až k dokumentárnímu divadlu 60. let., které se snaží o maximální objektivizaci umělecké výpovědi, což mělo ovšem svá úskalí, o kterých se zmiňuji v kapitole věnované dokumentárnímu divadlu.

Tradice divadla jakožto morálně-politické instituce však v německém jazykovém prostoru sahá až k počátkům raného osvícenství, tedy k odkazu Gottscheda, Lessinga a následně i Schillera, podle nichž mělo divadlo především učit, vzdělávat a působit na diváka morálně i esteticky.

Ve druhé části této diplomové práci se zaměřuji na definici a vymezení pojmu politického divadla, jehož chápání, forma a obsah se v průběhu času proměňovaly. Ukazují také, jak ho pojmají různí autoři a věnuji se především jeho současnému pojetí, které souvisí především s novou estetikou politična, která klade důraz na divácké vnímání, kdy je divák pasován do role spoluvůrce díla a sám si interpretuje a vytváří významy během představení. Důraz je kladen

⁷Viz ERNESTUS, Muriel. *Von politischem Theater und flexiblen Arbeitswelten: Überlegungen zu Theatertexten von Widmer, Richter und Pollesch*. Berlin: Sine causa, 2012.

na spoluprožívání, dochází k desémantizaci, tedy k odklonu od významů uložených v textu, který započal již v divadelní avantgardě počátkem 20. století.

Ve třetí části vymezují pojem postdramatického divadla, který není možno obsáhnout v celé jeho komplexnosti (a není to ani cílem práce), a sice na základě známé monografie o postdramatickém divadle od H.-T. Lehmana *Postdramatisches Theater* (Postdramatické divadlo)⁸ a *Estetiky performativity* od Eriky Fischer-Lichte⁹, tj. z hlediska nového pohledu teatrologie na divadlo, kdy v oboru dochází v 90. letech v rámci performativního obratu (dle Fischer-Lichte již v 60. letech) k proměně paradigmatu a ke změně při vymezení a definici samotného předmětu bádání, tedy divadla.

Práce nastiňuje také zásadní koncept postdramatické estetiky, a sice proměnu role a herce dle výchozí teze: „Herec postdramatického divadla již není představitel role (actor), ale spíše performer, který propůjčuje ke kontemplaci svoji přítomnost na jevišti.“¹⁰ Ve své práci se proto také snažím nastínit, jak se toto pojetí herectví promítá v analyzovaném projektu *Trust*, který odpovídá paradigmatu postdramatického divadla.

Ve čtvrté kapitole podávám stručný nástin současných společenských trendů života jedince v postmoderní společnosti, proměňující se pojetí lidského subjektu a jeho zvýšenou orientaci na individualismus a subjektivismus na pozadí charakteristiky Generace X (ke které spadá také Falk Richter) a jejich následovníků, Generace Y. Tento společenský kontext obou generací se promítá do divadelní i dramatické tvorby Falka Richtera.

V dalších kapitolách a podkapitolách charakterizují Richterovu poetiku na základě analýzy vybraných, chronologicky řazených dramatických textů: *Bůh je DJ*, *Electronic city*, hry *Pod ledem*, která vznikla v rámci cyklu *System* (Das

⁸ Viz LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren. Frankfurt am Main, 2008.

⁹Viz FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011.

¹⁰ „Der Schauspieler des postdramatischen Theaters ist häufig kein Darsteller einer Rolle mehr (Actor), sondern Performer, der seine Präsenz auf der Bühne der Kontemplation darbietet.“ [Prac. překl. M.Ch.] LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 242.

System), a konečně hry *Výjimečný stav*, která se z dosavadní Richterovy dramatiky poněkud vymyká, jelikož se přibližuje spíše absurdnímu dramatu anglosaské a francouzské tradice. Tyto hry analyzuji především z tematického hlediska, ale zaměřuji se současně na Richterovu práci s postavami a jejich vzájemnými vztahy v rámci fikčního světa. Koncentruji se také na formální podobu a užití jazyka a především na způsob, jakým u Richtera dochází k prolínání reality s fikcí a jakým způsobem se do her promítá téma hledání identity. Richter těmito hrami poukazuje na problematiku člověka, který se stává dezorientovanou „obětí“ současného flexibilního životního stylu a stejně jako postavy Richterových her si toho začíná být vědom.

Jelikož při analýze vycházím pouze z četby textů a nevěnuji se divadelnímu ztvárnění těchto her (z nichž jsem viděla pouze inscenaci *Pod ledem* na berlínské Schaubühne), nemůže být tato analýza zcela úplná a vyčerpávající. Jelikož Richter si své texty následně sám inscenuje, konečná podoba a vyznění textu se dotváří teprve až během zkoušek. Text u Richtera tedy slouží většinou jako jakási předloha k uskutečnění pozdější režisérské vize.

V poslední obsáhlejší kapitole se věnuji analýze projektu *Trust*, který vznikl v koprodukcí s nizozemskou choreografkou Anouk van Dijk. Při scénické analýze vycházím z vlastní divácké zkušenosti a především z videozáznamu projektu, který mi laskavě poskytl k účelu vypracování této diplomové práce Falk Richter. Díky tomu podrobněji popisuji scénické provedení v rovině tělesnosti, tance, herectví, ale zaobírám se přirozeně i formou a podobou textové předlohy a jazyka, a to především v kontextu postdramatického divadla. V podrobnější analýze několika vybraných scén jsem se zaměřila na konkrétní popis scénické akce a zejména na způsob, jakým Richter a van Dijk převádí významy uložené v textu do „jazyka“ pohybu a taneční choreografie. Při analýze těchto scén vyzdvihuji také stěžejní témata a motivy, z nichž některé jsou v rámci dosavadní Richterovy poetiky nové. Ve své práci popisuji, jakým způsobem sděluje Richter tato témata publiku, čeho tím chce autor dosáhnout a jaké k tomu používá umělecké prostředky. V závěru poukazuji na politično projektu *Trust*, které se promítá na úrovni tematické, ale i na úrovni diváckého vnímání. Zamýšlím se

také nad otázkou současné funkce divadla, nad jeho možnostmi ovlivňovat veřejné smýšlení a případně i osobní život jedince.

2 Historie politického divadla

Historie politického divadla sahá patrně až do antického Řecka, kdy bylo divadlo trvalou součástí politického života občanů řecké *polis* a současně důležitým médiem politické sebereflexe. V antických tragédiích i komediích bývá kromě vztahu k božstvu zpravidla tematizován vztah jedince k celku, resp. ke státu. Politické otázky jsou maximálně spjaty s děním na jevišti, jelikož drama je *napodobením*, resp. *mimézí* lidského jednání, které se vždy odehrává ve společnosti.¹¹ Piscator upozorňuje na tuto souvislost ve své eseji „Politisches Theater heute“ (1965), kde tvrdí, že každé divadlo, které se koná ve veřejném prostoru, vždy vykazuje politické aspekty. Parafrázuje Aristotela, který považuje každého člověka (občana *polis*) za *zoon politikon*, za bytost společensky orientovanou, která se dostává do konfrontace se zájmy společnosti. Právě proto má divadlo ze zásady politický charakter.¹²

I přesto, že je divadlu už od antiky připisován politický ráz, v souvislosti s historickým vývojem jeho úloha ve společnosti zřetelně kolísá. Až do 18. století je divadlo považováno za jednu z nejmasovějších a nejvlivnějších uměleckých forem.¹³ Ne náhodou bylo divadlo chápáno jako nástroj k propagování politické moci či naopak k jejímu potlačování. Autoři, stejně jako vládcí si byli dobře vědomi, jakou sílu a vliv má divadlo na smýšlení lidí a jejich politické přesvědčení. Právě z tohoto důvodu se muselo divadlo potýkat s cenzurou a zakazováním, což poukazuje na fakt, že vládnoucí elita měla z divadla a jeho vlivu vždy jisté obavy. Představa, že divadlo bylo svým způsobem „předurčeno“ k politické angažovanosti přetrvává u některých divadelníků a teoretiků dodnes. Jeden z důvodů, proč tomu tak je, je zřejmě kolektivní percepce divadelního

¹¹Viz ERNESTUS, Muriel. *Von politischem Theater und flexiblen Arbeitswelten. Überlegungen zu Theatertexten von Widmer, Richter und Pollesch*. Berlin: Sine causa Verlag, 2012, s. 35.

¹²Viz PISCATOR, Erwin. *Politisches Theater heute* (1965). In Týž. *Aufsätze, Reden, Gespräche*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1968, s. 333.

¹³Viz ERNESTUS, M. Op. cit., s. 36.

představení, která byla až do vzniku kina výsostným specifikem divadlelního umění.¹⁴

Odlišný postoj zaujímá Barbora Schnelle, která se odvolává na Siegfrieda Melchingera a jeho stať v časopise *Theater heute*,¹⁵ když tvrdí, že se dějiny politického divadla začínají psát až s příchodem osvícenství. Důraz na lidské racio přináší lidstvu novou naději a víru v lepší zítřky, jakožto možnost změny stávajících společensko-politických poměrů. S tím souvisí také silný proces sekularizace.¹⁶ Descartův (1595–1650) výrok „cogito ergo sum“ se stává mantrou racionalismu. Descart pojímá lidského ducha (racio) jako jedinou nezpochybnitelnou realitu. Racionální myšlení a jednání má zaručit pořádek a harmonii ve společnosti a ovlivňuje též morálku a ctnost jejích občanů. Lidé se dožadují rovnoprávnosti, domáhají se zrušení feudálního systému a nadvlády šlechty, což záhy vyústí ve Velkou francouzskou revoluci (1789). S osvícenstvím přichází rovněž rozmach přírodních věd. Patrnou inspiraci v přírodovědných myšlenkových proudech osvícenství najdeme ve významné hře německého romantismu, ve *Vojckovi* (1836, uvedeno až 1913) Georga Büchnera (1813–1837). Jak konstatuje Schnelle, hra je přelomová v tom, že se vůbec poprvé dostává do popředí dramatu postava prostého člověka z lidu. Büchner na pozadí tragického osudu prošťáčka Vojcka, který ubodá svoji ženu k smrti, zobrazil celé spektrum vztahů, které přispěly k tragickému vyústění příběhu. K zoufalému činu Vojcka doženou prototyp tehdejší společnosti jako je Doktor, Hejtman či Plukovní tambor, kteří působí „zástupně a normativně“.¹⁷

Manfred Brauneck ve svém divadelně-historickém komentáři k vývoji politického divadla v Německu dává do souvislosti počátky politického divadla s Říjnovou revolucí v Rusku (1917) a Listopadovou revolucí v Německu (1918).¹⁸

¹⁴Viz ERNESTUS, M. Op. cit., s. 36.

¹⁵Viz MELCHINGER, Siegfried. Von Sofokles bis Brecht. Das politische Theater – Voraussetzung seiner Gegenwart. Theater heute, Sonderheft 1965, s. 42–46.

¹⁶Viz SCHNELLE, Barbora. Politické divadlo a jeho dvě německé tradice. In Sborník prací Fakulty Brněnské Univerzity, Q 1 /1998, s. 47–56, zde s. 47 [online] [6. 5. 2014]. URL: <http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114605/Q_TheatrolologicaCinematologica_01-1998-1_5.pdf>.

¹⁷Viz SCHNELLE, B. Op. cit., s. 48.

¹⁸Viz BRAUNECK, Manfred. Theatergeschichtlicher Kommentar. Politisches Theater – Episches Theater – Dokumentartheater. In Týž. *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften*,

Autor charakterizuje tři hlavní proudy politického divadla 20. let v Německu, které svými rysy do značné míry ovlivnily jeho další směřování i estetiku.¹⁹ Prvním proudem byly různé formy lidového divadla (komedie dell'arte, jarmareční divadlo, cirkus, revue atd.), které za použití jednoduchých divadelních prostředků spojovaly funkci agitační a didaktickou s prvky situační komiky a spontaneity.²⁰ Tyto formy byly specifické v tom, že se obracely k divákovi a přímo jej oslovovaly. Zrušila se tak hranice mezi herci a diváky, což bylo do značné míry dáno také prostorem, v němž tyto hry probíhaly – např. na otevřených prostranstvích, na trzích, v šapitó, klubech apod. Z této formy divadla se vyvinula forma politické revue se silně agitačním zaměřením.²¹

Další vývojovou linií je dle Braunecka takové divadlo, které propaguje „totální technizaci jeviště.“²² Mělo jít především o zapojení technických médií jako je rádio, projekce či film. Tato linie měla být oslavou technických vynálezů a futuristického, konstruktivistického a experimentálního divadla (např. divadlo Piscatorovo).

Do třetice autor popisuje trend, který se vyvinul v rámci konvenčního literárního divadla, a sice formu epického divadla, které se odklonilo od naturalistické, psychologizující dramatiky a na místo jednání a osudu hlavního protagonisty zobrazovalo různorodá prostředí a komplexní společenské souvislosti (např. divadlo Brechtovo).²³

Abychom lépe porozuměli současné podobě politického divadla, uvedeme zde společně s B. Schnelle dvě zásadní vývojové linie politického divadla v Německu, které do velké míry ovlivnily směřování evropského divadla, především v německé jazykové oblasti – divadlo jako morálně-politickou instituci a revoluční naučné divadlo 20. let.²⁴

Stilperioden, Reformmodelle, Burghard König (ed.). Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2001, s. 309–314, zde s. 309.

¹⁹Viz BRAUNECK, M. Op. cit., s. 311.

²⁰Viz BRAUNECK, M. Op. cit.

²¹Viz BRAUNECK, M. Op. cit.

²²„totale Technifizierung der Bühne“ [Prac. překl. M. Ch.]. BRAUNECK, M. Op. cit.

²³Viz BRAUNECK, M. Op. cit.

²⁴Podle SCHNELLE, B. Op. cit., s. 51–55.

2.1 Divadlo jako morálně-politická instituce

Pojetí divadla jako morálně-politické instituce má v Německu dlouholetou tradici, u jejíhož zrodu stáli osvícenci Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766) a Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781). Lessing zastával názor, že literatura by měla zprostředkovávat hodnoty jako soucit a lidskost. Především tragédie, ale i plačtivá či dokonce vážná komedie měla v divákovi probouzet soucit se sebou i s druhými. Tak interpretoval také aristotelskou katarzi, jelikož právě díky ztotožnění s tragickým hrdinou a jeho emocemi se člověk dle Lessinga stane morálním a etickým. Divadlo mělo být „školou morálního světa“ a sloužit ve prospěch státu „jako spolutvůrce mravní obrody a občanské výchovy.“²⁵ Na Lessinga navazuje Friedrich Schiller, který přikládal divadlu „smysl osvětový – tam, kde stát ani instituce nestačí, jsou právě divadelní prostředky schopny ukazovat cestu občanským životem.“²⁶ Divadlo může poutavými obrazy nejlépe působit i na nevzdělané lidi, jelikož je názorné, působí na smysly a city. Také Schiller kladl důraz na zušlechťování člověka skrze divadelní představení. Divadlo pojímal rovněž jeho mravní instituci, ovšem na rozdíl od Lessinga nejen jako místo spravedlnosti a morální očisty měšťanstva, ale doporučoval ho také panovníkům, jelikož divadlo mělo sloužit jako barometr veřejného mínění.²⁷ I přesto, že se Schiller stavěl skepticky k možnosti „morálního“ zušlechtění po shlédnutí příběhu tragického hrdiny, jako byl Karl Moor či Luisa Millerová, uchoval si jistou naději, že divadlo může diváka „seznámit“ s lidským pochybením a varovat ho před možnými následky jeho činů.²⁸ Zhlédnutí tragických zvrátů osudu hrdiny má člověka navíc přimět k tomu, aby se naučil snášet takovéto stavy, rány osudu a neštěstí i v životě. Ve svých pozdějších esteticko-filozofických spisech definuje Schiller krásu, vznešenost a půvab, jež člověka přenášejí do tzv. estetického stavu, kde je jako nezávislá, volná bytost osvobozen od daností a násilí ze strany přírody, jimž jako přírodní bytost nutně podléhá (např. ve stavech nemoci či smrti). Jako

²⁵SCHNELLE, B. Op. cit., s. 52.

²⁶SCHNELLE, B. Op. cit.

²⁷Viz ERNESTUS, M. Op. cit., s. 38.

²⁸Viz ERNESTUS, M. Op. cit., s. 39.

svobodná bytost se nad ně povznese tím, že je svobodně přijme a učiní z nich své vlastní volní rozhodnutí.

Na pojetí divadla jako morální instituce lze v současnosti nahlížet poněkud skepticky, což již vyjádřil německý filozof Friedrich Nietzsche, jenž považoval morálku za „pouhý klam, zdání, blud či omyl.“²⁹ Snahy o morální poučení člověka skrze divadlo se jeví ze současného pohledu poměrně utopicky, avšak divadlo jako morálně-politickou instituci nelze zcela zavrhnout: „Divadlo, které tematizuje pocit zodpovědnosti jedince vůči sobě a společnosti (...), může být platnou výzvou i dnes.“³⁰ Otázka po objektivním morálním hledisku však zůstává v době „zmatení hodnot“ stále nezodpovězená.

2.2 Revoluční naučné divadlo 20. století

Za hlavní představitele politického revolučního a naučného divadla, kteří ovlivnili celé další generace divadelníků a režisérů, měli především dva divadelníci 20. století: Erwin Piscator (1893 - 1966) a Bertolt Brecht (1898 - 1956). Oba věřili, že divadlo může být vlivným nástrojem politické agitace a politické propagandy. Tento proud divadla měl poučit publikum o současné politické situaci a podnítit ho k revolučním aktivitám ve jménu marxistické ideologie. I přesto, že Brecht později upustil od striktně naučného divadla, nevzdal se nikdy myšlenky, že divadlo může působit na společnost, a také ji změnit. „Svět ve stavu změnitelnosti je hlavní podmínkou divadelní fabulace. (...) Změnit svět znamená pro Brechta provést revoluci ve smyslu Marxových názorů, a tím definitivně vyřešit třídní vykořisťování.“³¹

Je patrné, že tato forma naučného divadla se postupně vyčerpala spolu se zánikem velkých ideologických utopií, avšak mnohé epické prvky se užívají dodnes jako oslovení publika, užití médií, písňe, narušování iluze, zcizující herectví, které se neztotožňuje s postavou, ale spíše ji demonstruje, ukazuje a komentuje apod. Je patrné, že tato forma naučného divadla se postupně vyčerpala spolu se zánikem velkých ideologických utopií, avšak mnohé epické

²⁹Viz SCHNELLE, B. Op. cit., s. 53.

³⁰SCHNELLE, B. Op. cit., s. 53.

³¹SCHNELLE, B. Op. cit., s. 54.

prvky (oslovení publika, užití médií, písně, narušování iluze, komentáře) se užívají dodnes. Německá divadelní tradice silně čerpá z těchto dvou linií politického divadla – institucionálně moralistního, tedy lessingovsko-schillerovského pojetí, a ideologicky propagačního, tedy piscatorovsko-brechtovského.³²

2.3 Erwin Piscator

Piscator³³ použil termín „politické divadlo“ jako programový název stejnojmenné knihy z roku 1929.³⁴ Tato monografie je nejen politicko-uměleckým manifestem, ale i autorovou autobiografií.

Proletářského divadla, které 1920 Piscator založil, mělo apelovat na dělnický lid, aby se vzepřel svým vykořisťovatelům. Nešlo zde o divadlo, které by mělo proletariátu zprostředkovat umění, ale především o „uvědomělou propagandu.“³⁵ Piscator nechápal své divadlo jako divadelní, ale jako politickou událost, což vedlo k přehodnocení tradičních estetických kategorií. „Na místo soukromého nastupuje všeobecné, na místo zvláštního typické, na místo náhody nastoupila kauzalita. Dekorativnost byla nahrazena konstruktivností. Emocím se jako rovnocenná přiřazuje racionalita, smyslovost je vystřídána pedagogičností, fantastiku nahradila skutečnost, dokument.“³⁶

³²Viz SCHNELLE, B. Op. cit., s 55.

³³Erwin Piscator započal dráhu divadelníka jako dobrovolník v Národním divadle v Mnichově. Současně studoval germanistiku, filozofii, dějiny umění a absolvoval také herecký seminář. Piscator působil za 1. světové války jako voják na západní frontě, což do velké míry ovlivnilo jeho pozdější antimilitaristické a pacifistické smýšlení. Další zásadní událostí mající vliv na jeho ideologické (marxistické) směřování byla účast na německé Listopadové revoluci v roce 1918. V Königsbergu založil své první divadlo *Das Tribunal* (1919/20), které mělo na repertoáru dramatiky jako Strindberga, Wedekinda, Heinricha Manna aj. Poté se Piscator vrací zpět do Berlína, kde se již dříve účastnil dadaistických akcí, aby zde v roce 1920 založil Proletářské divadlo, které se orientovalo výhradně na dělnické publikum. I přesto, že v tehdejší Německu existovaly nejrůznější proletářské laické divadelní skupiny, které byly organizovány německým dělnickým divadelním spolkem (Deutscher Arbeiter-Theaterbund), neodlišovaly se příliš od měšťanského divadla. Uváděly se zde operety, frašky a vlastenecké hry. To bylo v rozporu s Piscatorovým záměrem bojovat proti kapitalismu a dělat revoluční divadlo pro proletářský lid - dělníky a nezaměstnané. Viz BRAUNECK, M. Op. cit., s. 328.

³⁴Viz PISCATOR, Erwin. *Das politische Theater*. Berlin: Adalbert Schultz, 1929. 262 s.

³⁵Viz BRAUNECK, M. Op. cit.

Piscatorovy snahy na poli divadla směřovaly především k osvětě publika, kdy mělo divadlo sloužit jako nástroj politické propagandy. „Piscatorovo dokumentární divadlo nemělo dokumentující, nýbrž osvětovou a politicko-morální funkci. Mělo sloužit k utváření politických názorů a agitovat. Dokumentarismus v Piscatorově pojetí je pokusem přiblížit estetiku politické praxi.“³⁷ Vzhledem k užití dokumentárního materiálu, nejnovějších technických vymožeností a médií se jeho snahy nesetkaly s pochopením měšťanské vrstvy publika, které bylo zvyklé na iluzionistický charakter divadla dob předchozích. Piscator se vymezoval proti státem subvencionalizovanému a bulvárnímu komerčnímu divadlu. Jeho inscenace se však paradoxně neprosadily mezi konzervativním, kulturně smýšlejícím měšťanským publikem, na kterém byly finančně závislé.³⁸

Roku 1924 se stal Piscator režisérem berlínské Volksbühne, kde až do roku 1927 usiloval o vytvoření „Proletářského divadla“. Ze spolku Volksbühne byl propuštěn kvůli inscenaci *Gewitter über Gottland* (Bouře nad Gotlandem) od Ehma Welkse.³⁹ Hra tematizuje konflikt z roku 1400 mezi kapitalistickou hanzou a „komunistickými“ Vitaliánskými bratry (Vitalienbrüder). Piscator chtěl použitím filmového materiálu zprostředkovat souvislosti mezi děním na jevišti a tehdejší aktuální politickou situací.⁴⁰ Politicky zaměřený film vyvolal spory v předsednictvu Volksbühne, které mu vytýkaly především jeho pojetí funkce umění. Další protesty měly za následek Piscatorův odchod a založení vlastního Piscatorova divadla (1927 - 1928) na berlínském Nollendorfském náměstí. První uvedenou inscenací byla hra Ernsta Tollera *Hoppla wir Leben!* (Hoppla, žijeme!). Budova divadla byla vybavena čtyřmi filmovými projektory a Piscator zde mohl realizovat nezávislé politické divadlo. Piscatorovo divadlo nemělo totiž být odpovědné komunistické straně, i přesto, že strana s institucí od prvního dne

³⁶PISCATOR, Erwin. Skládání účtů. 1929. [Cit. dle: KAES, Anton. Od expresionismu k exilu. In BAHR, Ehrhard (ed.). *Dějiny německé literatury 3: Od realismu k současné literatuře*. Praha: Karolinum, 2007, s. 227 - 228.]

³⁷KAES, A. Op. cit., s. 227.

³⁸Viz KAES, A. Op. cit., s. 228.

³⁹Premiéra 23.3.1927

⁴⁰Viz MARSCHALL, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag, 2010, s. 95.

sympatizovala.⁴¹ Podařilo se mu zdokonalit mnoho technik později spjatých s epickým divadlem. Inscenoval zde také dramatisaci *Dobrodružství dobrého vojáka Švejka* podle Jaroslava Haška, na které významně spolupracoval Bertolt Brecht.⁴² V inscenaci, která měla velký divácký úspěch, opět využil bohatý technický aparát jako světelnou režii, hudbu a zvuky, které byly součástí scénického provedení.⁴³

V předválečných letech 1936 - 1938 se Piscator zdržoval v Paříži, kterou opustil až kvůli blížící se válce, aby roku 1939 emigroval do New Yorku,⁴⁴ kde založil „Dramatic Workshop“ na jedné z nejprestižnějších škol pro herce a režiséry *School for Social Research*.⁴⁵ V roce 1951 se Piscator vrací zpět do západního Německa, kde se roku 1962 stává intendantem Freie Volksbühne v západním Berlíně a opět se obrací k angažovanému politickému dramatu. Ve světových premiérách inscenuje nejnovější dokumentární dramata: Hochhuthova *Náměstka* (1963), Kipphartova *Ve věci Roberta Oppenheimera* (1964) a krátce před smrtí v roce 1965 také Weissovo *Přelíčení*. Piscator chce těmito inscenacemi dokumentárních her připomenout publiku odpovědnost za zločiny spáchané za 2. světové války včetně svržení atomové bomby na Nagasaki a Hirošimu, ke kterým se společnost po skončení války nechtěla příliš vracet. Piscator narušil iluzionismus uzavřené dramatické fabule začleněním „neupravených autentických, fragmentů skutečnosti.“⁴⁶ Do svého dokumentárního divadla opět zapojoval obrazový a textový materiál jako filmové úryvky, fotografie, statistiky, citáty, plakáty apod.

Je zřejmé, že Piscator svojí tvorbou ovlivnil do velké míry podobu současného divadla, a to zejména svými technicko - režijními postupy. Již ve 20. letech užíval prostředky, se kterými se dodnes běžně setkáváme na jevištích divadel, jako např. projekce, film, kamera, světelná režie, reproduktory apod. Piscator chtěl těmito technickými pomůckami zvýšit emocionální působení na

⁴¹Viz PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo*. Překl. Věra a Vladimír Procházek. Praha: Svoboda, 1971, s. 106.

⁴²Premiéra 23. 1. 1928

⁴³Viz MARSCHALL, B. Op. cit., s. 98 - 99.

⁴⁴Piscator žil v exilu až do roku 1951.

⁴⁵Viz BRAUNECK, M. Op. cit., s. 333.

⁴⁶BRAUNECK, M. Op. cit., s. 227.

diváka. „Rytmus, akustika, světelná režie, reproduktory (...), architektonické konstrukce jako obraz (symbol) kosmu, pohyblivé pásy a použití filmových nahrávek a obrazových projekcí mělo opticky a emocionálně sloužit dokumentační hodnotě, a vtáhnout tak diváka do děje.“⁴⁷

2.4 Bertolt Brecht

Piscator vyvinul bohatý technický aparát s využitím nových médií a položil základ novému inscenačnímu stylu, který dále rozvedl Bertolt Brecht. Brecht se inspiroval především Piscatorovým proletářským revolučním a agitačně-propagandistickým divadlem. Zde objevil formu naučného divadla (*Lehrtheater*), se kterou mohl prolomit tradiční charakter divadla měšťanského. Pojmem *Lehrtheater* lze označit většinu Brechtových her, jelikož skoro všechny měly mít pro diváka naučný charakter. Výjimku přesto tvoří tzv. *Lehrstücke*, které nebyly určeny divákům, ale aktérům samotným. Konceptu *Lehrstücku* se věnuji krátce v jedné z následujících podkapitol.

Brechtovi šlo stejně jako Piscatorovi o podřízení divadla politickým účelům, neboť oba považovali divadlo za politické médium. V protikladu k předchozím formám zejména Piscatorova politického divadla, které útočily na diváka propagováním různých politických postojů a určitého ideového obsahu, se Brecht snažil diváka intelektuálně aktivizovat a stimulovat tak, aby dospěl k vlastnímu názoru. Na rozdíl od Piscatora, který měl v úmyslu diváka uchvátit strhujícími technickými efekty a prostorovou blízkostí k jevišti, se Brecht staví skepticky vůči jakýmkoliv formám iluzivního divadla, kdy se divák identifikuje s děním a postavami na jevišti. Brecht chtěl oslovit zejména divákovo raciono, nikoliv emoce, neboť „moderní divák, jak se předpokládalo, si nepřeje bezmocně podléhat nějaké sugesci, a zatímco je vtažen do všech možných stavů afektu, aby ztratil rozum. Nepřeje si být stále mentorován a znásilňován, ale chce jednoduše dostat předložený lidský materiál, aby ho sám roztřídil, proto také miluje, když

⁴⁷„Rhythmus, Akustik, Lichtregie, Lautsprecher (...), architektonische Konstruktionen als Sinnbild des Weltkosmos, Laufbänder und die Verwendung von Filmeinspielungen und Bildprojektionen sollten dem Dokumentationswert optisch und emotional dienen, den Zuschauer mitten in das szenische Geschehen hineinreißen (...).“ [Prac. překl. M.Ch.]. MARSCHALL, B. Op. cit., s. 110.

vidí lidi v situacích, které nejsou snadno pochopitelné, pročez nepotřebuje ani zdůvodnění ani psychologickou motivaci starého divadla.“⁴⁸

2.4.1 Zcizující efekty

K nabourání jevištního iluzionismu a identifikace s postavou, vyvinul Brecht sérii zcizovacích efektů (*Verfremdungseffekte*, také *V-Effekte*), kterými mělo být zabráněno vtažení diváka do dění na jevišti. Zcizující efekty použil Brecht na několika úrovních divadelního představení. V herectví šlo především o „vystoupení herce z role“, čímž měla vyniknout dichotomie, tedy jakýsi rozpor herce a jeho role. Prostřednictvím hereckého zcizení měla být narušena nekritická identifikace diváka s dramatickou postavou. Martina Musilová poukazuje na ozvláštňující charakter hereckého zcizení. „[Brecht] chce ukázat jednání a událost jako nesamozřejmé, zvláštní a pozornosti hodné. Chce, aby divák vnímal jednání postav z odstupů, to jest nedůvěřivě, zkoumavě, kriticky. Proto má herec zobrazovat postavu tak, aby její jednání bylo vnímáno jako nesamozřejmé. Aby bylo divákovi patrné, že postava nějakým způsobem jednala a rozhodovala se a že mohla jednat a rozhodnout se i jinak.“⁴⁹ Tento druh zcizení má stimulovat divákovu kritické myšlení a podněcovat jeho nové náhledy na danou situaci či jednání dramatické postavy. Divák má přistupovat ke zobrazovanému dění s racionálním odstupem, nikoliv emotivně spolu-prožívat osud postav na jevišti.

⁴⁸„Der moderne Zuschauer, so wurde vorausgesetzt, wünscht nicht irgendeiner Suggestion willenlos zu erliegen und, indem er in alle möglichen Affektzustände hereingerissen wird, seinen Verstand zu verlieren. Er wünscht nicht bevormundet und vergewaltigt zu werden, sondern er will einfach menschliches Material vorgeworfen bekommen, um *selber zu ordnen*, deshalb liebt er es auch den Menschen in Situationen zu sehen, die nicht so ohne weiteres klar sind, deshalb braucht er weder logische Begründungen noch psychologische Motivierung des alten Theaters.“ [Prac. překl. M. Ch.] BRECHT, Bertold. Die dialektische Dramatik [1930/31]. In Týž. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. HECHT, Werner – KNOPE, Jan – MITTENZWEI, Werner – MÜLLER, Klaus-Detlef (eds.). Berlin – Weimar: Aufbau - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, sv. 21: Schriften 1., s. 431 – 443, zde s. 440.

⁴⁹MUSILOVÁ, Martina. *Fau efekt. Vlivy Brechtova epického a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. Praha: NAMU & Brkola, 2010, s. 43.

Brecht se při vyvíjení konceptu epického herectví inspiroval čínským divadlem.⁵⁰ Podrobně se epickému herectví věnuje ve své studii *Zcizující efekty v čínském hereckém umění* (*Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, 1936) a *O čínském divadle* (*Über das Theater der Chinesen*, 1935), kde na příkladech herectví čínského herce Mej Lan-fanga poukazuje na herecké postupy epického divadla.

K dramaturgickým zcizovacím efektům patří zejména písně a postavy komentující děj i vlastní jednání, historizace, tj. přenesení děje do jiného historického období, forma paraboly či podobenství, segmentace textu či anti-iluzionistické prostředky jako stylizovaná řeč a porušení čtvrté stěny skrze přímé oslovení publika, které je již zakódováno v samotném textu.⁵¹

Brechtovské drama dle Kesting vědomě narušuje časoprostorovou uzavřenost klasického dramatu.⁵² Zjednodušeně ho lze nazvat „otevřeným“, a to nejen formou, ale také obsahově, kdy závěr her často odkazuje na neurčitou budoucnost. Formální neuzavřenost dle Kesting odpovídá „nehotové“ společnosti („unfertige“ Gesellschaft)⁵³, ale také kupříkladu narušování „čtvrté“ stěny mezi publikem a aktéry. Uzavřenost kukátkového jeviště klasického dramatu je u Brechta systematicky narušována herci, kteří vystupují ze svých rolí a komentují směrem k publiku dění na jevišti. Herec je současně představitelem dramatické postavy, ale i jejím komentátorem. Tento Brechtův antinaturalistický postoj vychází dle Kesting z poznatku, že „pouhé napodobení skutečnosti dnes jen zřídka vypovídá o její struktuře.“⁵⁴ Brechtovo divadlo tedy nemá být napodobením skutečnosti, ale spíše jejím modelem. Brecht uznává, že divadlo je „pouze“ divadlo, tedy jakýmsi „zrcadlem a reflektorem sociálních procesů.“⁵⁵

⁵⁰Např. užitím symbolů a masek, gest s přesným významem, rušením čtvrté stěny a nabouráváním antiiluzivnosti tím, že herec znázorňuje postavu a vypráví v er-formě: tedy „On řekl, on udělal“.

⁵¹ Viz ERNESTUS, M. Op. cit., s. 50.

⁵² Viz KESTING, M. Op., cit., s. 67.

⁵³ Viz Op. cit.

⁵⁴ „(...) dass der Wirklichkeitsabklatsch heute nur wenig über die Struktur der Wirklichkeit aussage.“ [Prac. překl. M.Ch.] KESTING, M. Op. cit., s. 67.

⁵⁵ „Spiegel und Reflektor sozialer Vorgänge“ KESTING, M. Op. cit., s. 67.

Brecht byl stejně jako Piscator přesvědčen o tom, že divadlo by mělo být prostředkem sociálního pokroku a sloužit jako laboratoř sociálních experimentů.⁵⁶ Jeho pojetí divadla se stále vrací k myšlence politické angažovanosti a vlivu na diváky. Brecht rozvedl dále Piscatorovy myšlenky, že divadlo je prostředkem divákova poznání a poučení o jeho vlastní roli ve společenskopolitickém systému. Divák měl tedy nahlížet na předvedený děj, a tím i na svět, kriticky a s jistou rezervovaností. K zobrazovanému dění měl ovšem zaujmout aktivní, nikoliv pasivní postoj. Brecht se stavěl proti pasivitě iluzivních her, které nepodněcují diváka k akci a reflexi, ale sugerují mu určité pocity a náhledy. „Pasivní postoj diváka, který zcela odpovídá pasivitě převážné většiny lidí v životě, ustoupil aktivnímu postoji, kdy se divákovi zobrazuje svět, jenž je k dispozici jemu i jeho aktivitě.“⁵⁷

Brecht považoval emocionální působení divadla za pomíjivé a koneckonců také iluzivní. Chtěl zaujmout především divákovo raciono a docílit jeho uvědomění. Nejeví se tedy jako důležité dilema, zda se např. ve hře *Matka Kuráž* postava Matky na konci hry poučí či ne, ale zda si divák uvědomí příčiny jejího životního osudu a dojde k poznání. Zda však racionální přístup opravdu u diváků převládne, je sporné. V této souvislosti se například často uvádí reakce publika při premiéře uvedení *Matky Kuráže* v Curychu (1941), kdy jeden z kritiků píše: „Místo kriticky racionálně reagovalo publikum emocionálně soucitně. Lidé byli dojatai k slzám utrpením té statečné malé ženy, která i po ztrátě tří dětí pokračuje hrdinsky ve svém boji o denní chléb a nenechá se ničím pokořit – ztělesnění životní odvahy a neochvějné statečnosti obyčejných lidí.“⁵⁸ Na tomto

⁵⁶ Viz ESSLIN, Martin. *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970, s. 169.

⁵⁷ „Die passive Haltung des Zuschauers, der die Passivität der überwiegenden Mehrheit des Volkes im Leben überhaupt entsprochen hatte, wich einer aktiven, das heißt, dem neuen Zuschauer war die Welt als eine ihm und seiner Aktivität zur Verfügung stehende darzustellen.“ [Volný překlad M.Ch.] BRECHT, Bertolt. *Politische Theorie der Verfremdung*. In Týž. *Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, s. 309.

⁵⁸ „Statt kritisch rationell, reagierte das Publikum emotionell mitleidend. Man war zu Tränen gerührt über die Leiden einer so tapferen kleinen Frau, die auch nach dem Verlust von drei Kindern heroisch ihren Kampf um das tägliche Brot fortsetzt und sich durch nichts unterkriegen lässt – eine Verkörperung des Lebensmutes und der unerschütterlichen Tapferkeit einfacher Menschen.“ [Prac. překl. M.Ch.] ESSLIN, Martin. *Op. cit.* s. 291.

příkladu je patrné, že Brechtova intence kritického, racionálního postoje nebyla zcela naplněna. Tragikomický osud Matky Kuráže budil a stále budí emoce, i přes četné užití zcizovacích efektů. V souvislosti s emocionálním působením Matky Kuráže se patří uvést ještě příklad z kontextu českého divadla a společnosti, a sice inscenaci z r. 1970 režiséra Jana Kačera v hlavní roli s Danou Medřickou. Téma hry bylo chápáno v době po sovětské okupaci výsostně politicky, a přesto nebo právě proto byl výkon Dany Medřické vrcholně citový.

Teatrolog Hans-Thies Lehmann zpochybňuje racionální působení Brechtova epického divadla. Domnívá se, že Brecht přeceňoval estetický význam epizace. Lehmann poznamenává, že teorie epického divadla přináší „inovaci a dokonalost klasické dramaturgie“⁵⁹ tj., že Brechtovo divadlo se stále pevně drží fabule (příběhu) a nepřeneslo se přes tradiční dramaturgii, čímž dovádí klasické divadlo k pomyslné dokonalosti. „Fabule pro něj zůstává alfou a omegou divadla.“⁶⁰ Brechtovo divadlo lze tedy v tomto smyslu považovat za dovršení aristotelovského dramatu.

2.4.2 Koncept Lehrstücku

Zcela opačný koncept než většina her v tzv. *Lehrtheater* mělo několik Brechtových her, které nazýval *Lehrstücke* – čili naučné či didaktické hry.⁶¹ Tyto *Lehrstücke* tvoří uzavřený celek několika titulů, které na sebe bezprostředně navazují a liší se od tzv. *Schaustücke*, tedy her na divání, které se obracejí k širokému publiku. *Lehrstücke* mají být naopak určeny především účinkujícím,⁶² zejména žákům a učňům škol, nikoliv profesionálním hercům, jelikož slouží hlavně didaktickým účelům. Tyto hry původně nebyly ani zamýšleny k inscenování, i když se při některých příležitostech později hrály i před publikem.

⁵⁹Viz LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 48.

⁶⁰„die Fabel blieb ihm das A und O des Theaters.“ [Prac. překl. M.Ch.] LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 48.

⁶¹K naučným hrám se běžně řadí: *Ozeanflug (Let přes oceán)* (1929), *Badener Lehrstück vom Einverständnis (Badenská naučná hra o srozumění)* (1929), *Der Jasager und Der Neinsager (Kdo říká ano a kdo říká ne)* (1929/1930), *Die Maßnahme (Opatření)* (1930) a *Die Ausnahme und die Regel (Výjimka a pravidlo)* (1930).

⁶²Viz KUNDERA, Ludvík. Doslov. In BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry IV. (Fragmenty a jiné)*. Praha: Odeon, 1984, s. 422.

Brecht vycházel z předpokladu, že „herci“ mohou být politicky ovlivněni a poučení a mohou se cvičit v dialektickém myšlení tím, že předvedou určité způsoby jednání, osvojí si dané chování a reprodukují určité mluvené projevy.⁶³ „Lehrstück učí tím, že se hraje, ne tím, že se na něj dívá. V zásadě nevyžaduje Lehrstück žádného diváka (...).“⁶⁴ Samotným zkoušením a přehráváním hry se žáci učí, a to zejména napodobováním, které mají následně podrobit reflexi tím, že zaujmou od předvedeného děje kritický odstup. Při realizaci naučných her se funkce nových médií (rozhlas, film atd.) liší od jejich užití v tradičním divadle, ale i v Piscatorově pojetí.⁶⁵ Použití těchto technických pomůcek a aparátů nemá sloužit ke zdokonalení politického naučného divadla, nýbrž je součástí tzv. „sociologického experimentu“. Rozhlas a film umožňují objektivizaci hry, herci mohou dle potřeby hru reprodukovat, a mít ji i sebe pod kontrolou.⁶⁶ Přehráváním těchto naučných her se tak aktéři mohou poučit o společenské realitě, z čehož lze vyvodit, že *Lehrstücke* měly mít širší politický záměr.

2.4.3 Brechtovo „totální divadlo“

Dle Kesting vykazuje brechtovské divadlo charakter „totálního divadla,“⁶⁷ a to nejen ve smyslu zobrazování sociálních poměrů a sociologických stanovisek, nýbrž především na úrovni užití divadelních prostředků. Brecht užíval prostředky jako hudbu, pantomimu, tanec, film, osvětlení či malířské umění zcela novým způsobem, například k dosažení „demonstrativní stylizace postav.“⁶⁸

Pojetí režie u Brechta je anti-naturalistické. Divákovi je umožněn pohled do technického zázemí jeviště, herci se pohybují po scéně a zpívají, zatímco jevištní technici mění kulisy. „Všechny divadelní prostředky fungují jako

⁶³Viz BEUTIN, Wolfgang – EHLERT, Klaus – EMMERICH, Klaus. Op. cit., s. 427.

⁶⁴„Das Lehrstück lehrt dadurch, dass es gespielt, nicht dadurch, dass es gesehen wird. Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig.“ [Prac. překl. M. Ch.] BRECHT, Bertold. Zur Theorie des Lehrstücks. In BRAUNECK, M. Op. cit., s. 275.

⁶⁵Viz BEUTIN, W. Op. cit., s. 427.

⁶⁶Viz BEUTIN, W. Op. cit., s. 427.

⁶⁷Viz KESTING, M. Op. cit., s. 71.

⁶⁸Viz KESTING, M. Op. cit., s. 71.

samostatní interpreti fabule/příběhu.“⁶⁹ Divadelní prostředky spolu vzájemně korespondují, a vytváří tak dle Kesting jakýsi *Gesamtkunstwerk*⁷⁰. Brecht ve své divadelní práci spojil teorii dramatu a herectví, filozofii a hereckou metodiku. Podobné postupy můžeme pozorovat také v tvorbě Falka Richtera.

Brecht do velké míry pochyboval o nezávislosti umění na společnosti a patrně přeceňoval roli lidu v dalším vývoji lidstva. Jeho snahy a vize po nápravě a poučení veřejnosti lze označit z dnešního pohledu za utopické.

2.5 Dokumentární divadlo 60. let

Politický postoj zauímají také zástupci dokumentárního divadla. V mnohých ohledech byli inspirováni Piscatorem, jenž dokumentární hry autorů Hochhutha, Weisse a Kipharta v divadle Freie Volksbühne také inscenoval. Tito tvůrci se inspirovali zejména Piscatorovými experimenty s filmovým dokumentem ve 20. letech, ve kterých režisér spojoval dění na jevišti s tehdejší společensko-politickou situací. Stejně jako Brechtovi či Piscatorovi šlo těmto autorům dokumentárního divadla v 60. letech o rozvinutí a vypracování nové divadelní formy. Jejich hlavní snahou bylo ukázat na jevišti v co možná nejmenší míře „zfalšované“, tedy nepozměněné události nedávné válečné minulosti.

Německá poválečná dramatika se obecně vypořádává především s tématy viny za válečné zločiny a odpovědnosti za tragédii holocaustu, ale také se sestrojením a svržením atomové bomby Spojenými státy na Nagasaki a Hirošimu (1945). Autoři dokumentárního divadla se snažili na základě analýzy dostupných autentických dokumentů, které měly být následně převedeny do divadelní formy, zprostředkovat jiný, pravdivý úhel pohledu na nedávnou válečnou a poválečnou minulost.

K nejznámějším představitelům poválečného dokumentárního divadla patří již zmínění tvůrci Peter Weiss (1916-1982), Rolf Hochhuth (nar. 1931) a Heinar Kipphart (1922-1982). Dokumentární divadlo je v zásadě politickým

⁶⁹ „Alle Theaterrmittel fungieren als selbständige Interpreten der Fabel.“ [Prac. překl. M. Ch.] In KESTING, M. Op. cit., s. 71.

⁷⁰ Viz Op. cit., s. 71.

divadlem, ale dalo by se též nazvat protestním divadlem či anti-divadlem. Peter Weiss se ve svých *Poznámkách k dokumentárnímu divadlu* (1968) zabývá variantou, která se soustřeďuje „výhradně na zdokumentování konkrétní látky.“⁷¹ Dokumentární divadlo se dle Weisse vyhýbá jakékoliv fikci a je založeno především na autentickém materiálu, který je nejlépe v původním znění, ovšem podléhající výběru autora, reprodukován z jeviště divákům.⁷² Tyto autentické materiály jako protokoly, spisy, proslovy, interview, novinové reportáže či fotografie mají sloužit jako stavební kameny inscenace.⁷³ Podle Weisse se dokumentární divadlo na rozdíl od zpravodajství soustřeďuje na určité téma, které se snaží analyzovat ze všech stran, a poskytuje tak jiný úhel pohledu na skutečnost, než jakou předkládají masmédiá. Weiss kritizuje nejrůznější formy cenzury, zatajování informací, falšování skutečnosti a propagování lži. „Nejsou zprávy v tisku, rozhlase a televizi přizpůsobovány vedoucím zájmovým skupinám? Co je nám zatajováno? Komu slouží selekce? Které kruhy budou mít prospěch z toho, když se určité jevy ututlají, upraví, zidealizují?“⁷⁴ Weiss naráží na určitou bezmocnost ve vztahu k předkládaným informacím, kterým je běžný konzument vystaven v každodenní realitě, jelikož nemá možnost odlišit realitu od smyšleného příběhu. Podobně se k inscenované mediální realitě staví také Falk Richter.

Dokumentární divadlo si kladlo možná naivní a přemrštěné nároky, byť se snažilo reagovat na mediální manipulaci. Jeho umělecká forma mu stanoví jistá omezení, kterých si byl Weiss dobře vědom. „I když se [dokumentární divadlo, M. Ch.] pokusí vymanit z estetického rámce, který ho jako umění vymezuje a definuje, i když se zřekne estetických kategorií, i když nebude chtít představovat nic hotového, nýbrž pouze vyjadřovat postoj a bojovou aktivitu, i

⁷¹WEISS, Peter. Poznámky k dokumentárnímu divadlu. Z německého originálu *Notizen zum dokumentarischen Theater* (1968). In BRAUNECK, Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001, s. 293 – 300, [prac. překl. Zuzana Augustová].

⁷² Viz WEISS, P. Op. cit., s. 1.

⁷³ WEISS, P. Op. cit., s. 1.

⁷⁴ WEISS, P. Op. cit., s. 1.

když si dodá zdání, že je cílem přítomného okamžiku a jedná nepřipraveně, přesto, má-li mít vůbec smysl, zůstane produktem umění.“⁷⁵

Weiss se současně domníval, že divadlo má zaujímat pokud možno nezávislé stanovisko, postoj reflektujícího pozorovatele, který je následně zprostředkován také divákovi. Konfrontací různých stanovisek vybízí k hledání problému a konfliktu, pro nějž pak „na základě shromážděných důkazů navrhne řešení, zformuluje výzvu či zásadní otázku.“⁷⁶ Weiss byl přesvědčen o síle dokumentárního divadla, která „spočívá v tom, že dokáže z fragmentů skutečnosti složit vhodný model aktuálních událostí.“⁷⁷ Na tomto místě narážíme na slabé místo a současně paradox dokumentárního divadla, jelikož co zde Weiss považuje za „vhodný model aktuálních událostí“, implikuje již autorův subjektivní názor, a tím i způsob, jakým autor zpracuje a vybere autentický materiál. Proto se nemůžeme domnívat, že by dokumentární divadlo bylo objektivním médiem, kterým lze zprostředkovat zcela objektivní úhel pohledu na skutečnost. Tento způsob použití a zpracování historických faktů je u každého autora odlišný. Zatímco Hochhuth ve svém *Náměstkovi* (1963) pracoval s dokumenty o papeži Piovi XII. a použil je ve stylu Schillerových historických dramát jako základ své hry,⁷⁸ v jejímž středu stojí protagonista, jehož dějnotvorné působení je pro vývoj událostí rozhodující, nechává Weiss v *Přelíčení* (1965) „promlouvat“ fakta samotná, ovšem již nějakým způsobem zpracovaná.⁷⁹ Na základě autentických přepisů soudního přelíčení ve Frankfurtu nad Mohanem (1955) s obviněnými dozorci NS z Osvětami, na kterém byl Weiss osobně přítomen jako pozorovatel, měly být ve hře rozkryty širší souvislosti soudního procesu, které měly vést k pochopení událostí a k jejich případné reflexi. Weissova montážní technika inspirovaná Piscatorem působí v kontextu dokumentárního divadla inovativněji, než Hochhuthův *Náměstek*, který se spíše přibližuje klasickému historickému dramatu.

⁷⁵ WEISS, P. Op. cit., s. 2.

⁷⁶ WEISS, P. Op. cit., s. 2.

⁷⁷ WEISS, P. Op. cit., s. 2.

⁷⁸ Tedy v duchu klasického dramatu s výrazným hrdinou v centru dění.

⁷⁹ Viz ERNESTUS, M. Op. cit., s. 70.

Piscator, Brecht i dokumentární divadlo do značné míry ovlivnilo další směřování divadla v Německu, tím, že se snažilo aktivizovat diváka a přimět ho k zamyšlení a kritické reflexi zobrazených událostí. Divadlo mu předkládá skutečnost z různých úhlů pohledu, které se liší od mediálně prezentované „reality“. Divadelníci se snažili jít s dobou, a proto zapojovali také současné technické pomůcky, které narušovaly iluzi kukátkové jeviště a útočily na smysly (v případě Piscatora) či raciono diváka (Brecht), čímž ho možná šokovaly, ale především ho nutily přemýšlet a kriticky reflektovat zobrazovanou skutečnost. Tato tradice má dle mého názoru za následek, že jsou také na diváka kladeny jisté intelektuální nároky, a současně se předpokládá, že se divák přirozeně zajímá o politické a společenské dění kolem sebe. Tímto si lze zčásti vysvětlit celkovou větší politickou a společenskou angažovanost německého publika, což můžeme přičítat právě výše zmíněným osobnostem a jejich dílu.

V následující kapitole se věnuji vymezení pojmu politického divadla s důrazem na jeho současné pojetí, tak jak je definováno a charakterizováno v teoretické literatuře. Zabývám se rovněž otázkou, jaká témata by současné politické divadlo mohlo a mělo zpracovávat a proč.

3 Politické divadlo

„Pojem politické divadlo samo o sobě naznačuje nadřazenost obsahu před formou, což je omyl – a implikuje jednoznačný postoj k tomu, co za normálních okolností odpovídá reálné politice. V nejhorším případě je to divadlo, které si je příliš jisto svým sdělením a dojmem, který si má divák odnést. V nejlepším případě, ve své vrcholné umělecké formě, je amorální, nalomené, nejisté, rozpolcené, pochybující, hledající, nevědoucí.“⁸⁰

Výše uvedený citát německé dramatičky Dey Loher (1964) dobře ilustruje problém s hledáním definice „politického divadla“. Klasifikovat politické divadlo je nesnadné už z toho důvodu, že se jeho význam a obsah v čase proměňoval. Za představitele politického divadla v užším slova smyslu v kontextu historie německého divadla můžeme považovat výše uvedeného Brechta, Piscatora a zástupce dokumentárního divadla. Takové pojetí se pro obsah této práce jeví jako omezené, jelikož, jak si ukážeme dále, političnost nespočívá pouze v zobrazovaných tématech, ale také ve způsobu jejich zobrazení.

Ve 20. století se politické divadlo zabývalo především politickými a sociálními tématy, jejichž zobrazením usilovalo o společenskou změnu (např. Piscatorovo agitačně-propagandistické divadlo, ovšem jako politické můžeme chápat i divadlo nacionálního socialismu, i když o ně nám zde pochopitelně nejde). V současné době se pojmem „politické divadlo“ označují velmi rozličné koncepce, a sice jak divadlo angažované, tedy se záměrným politickým záměrem a působením,⁸¹ tak pojetí čistě tematické, které politiku chápe jako látku pro

⁸⁰„Der Begriff ‚politisches Theater‘ impliziert einen Vorrang des Inhalts vor der Form, mißverständlicherweise, und eine eindeutige Haltung seinem Gegenstand gegenüber, wie sie normalerweise der realen Politik entspricht. Im schlechtesten Fall ein Theater der gezielten Wirkungsabsicht. Im besten Fall, und mit der künstlerischen Form auf Höhe des Gegenstandes, ist es: amoralisch, unsicher, zwiespältig, zweifelnd, suchend, nicht-wissend.“ [Prac. překl. M. Ch.] LOHER, Dea. *Diebe*. Programmheft Nr. 13. Spielzeit 2009/10. Berlin: Deutsches Theater Berlin, s. 26.

⁸¹Např. Piscatorovo agitačně-propagační divadlo, masové spektakly v předválečném Německu, politické kabarety apod.

zpracování.⁸² Dnešní politická témata nemusí vždy souviset pouze s událostmi vnějšího světa, politickým a mocenským uspořádáním společnosti, či protestem proti autoritám, nýbrž především s osobním životem, vnitřními motivacemi a přesvědčeními jedince, jelikož „také zdánlivě privátní vztahy a výroky lidí mohou být politické.“⁸³ V širším slova smyslu nelze divadlo odtrhnout od politiky, jelikož moderní člověk – divák – je součástí složitého společenského systému, je na něm závislý, a tudíž jakákoliv činnost, či naopak pasivita může být interpretována jako politická reakce.⁸⁴ Schnelle ve své stati upozorňuje na problematiku vymezení záběru politického divadla, zejména v současné postmoderní době, kdy se do popředí dostává tematizace lidské individuality a důraz na pluralitu názorů. Tento vývoj souvisí s velkými ideologickými systémy, jako nacionalismus a socialismus, které určovaly kolektivní smýšlení ve 20. století a jejichž rozpadem začíná společnost směřovat k individualizaci jedince. „Moderní demokracie akcentuje člověka ve smyslu jeho jedinečnosti. Cílem politického divadla již nemůže být 'bouřit masy', (...) jeho podstata bude spíše v orientaci na jednotlivosti našeho společensko-politického života a v reflexi všech úskalí pramenících z existence pluralitní společnosti.“⁸⁵ Autorka shrnuje své úvahy o politickém divadle následovně: „O politickém divadle hovoříme tehdy, je-li divadelní realita představena tak, aby byl patrný její úmysl vyprovokovat u diváka zamyšlení nad současnými společensko-politickými problémy, nebo má dokonce za cíl změnit stávající politické poměry.“⁸⁶ Na tomto místě dodejme, že se nemusí jednat pouze o změnu diváckého pohledu na společensko-politickou realitu, nýbrž i o jakousi sebereflexi divákova „politického“ stanoviska.

Brigitte Marschall ve své monografii *Politisches Theater nach 1950* (Politické divadlo po roce 1950, 2010) považuje za politické takové divadlo, které „povídá o aktuálních společenských problémech, historických událostech a

⁸²Viz ERNESTUS, Muriel. Op. cit., s. 32-33.

⁸³„(...) dass auch scheinbar private Beziehungen und Äußerungen politisch sein können (...)“ [prac. překl. M. Ch.] ERNESTUS, M. Op. cit., s. 33.

⁸⁴Viz SCHNELLE, B. Op. cit. s. 47 .

⁸⁵SCHNELLE, B. Op. cit., s. 49.

⁸⁶SCHNELLE, B. Op. cit., s. 50 -51.

aktuálních politických konfliktech“.⁸⁷ Marschall chápe politické divadlo především v rovině obsahové, jelikož ve své knize charakterizuje především formy politického divadla po 2. světové válce: zejména dokumentární divadlo Weisse, Hochhutha a Kippharta, ale i happeningové akce, např. divadlo Vídeňského akcionismu, které souvisejí s performativním obratem a jeho dalším rozvojem.

Ulf Schmidt se ve svém eseji *Das Politische zurück ins Theater!* (Politically back to theater!, 2010) zamýšlí nad politickým obsahem divadelních her, které by aktivizovaly diváka či ho alespoň přiměly k reflexi a dalšímu přemýšlení.⁸⁸ Schmidt divadlu přičítá poměrně nezanedbatelnou úlohu, a totiž, že může existovat „mimo“ provázanost politiky s masovými médii. Divadlo může reflektovat obojí. Není třeba zdůrazňovat, že masová média jsou do jisté míry politicky zabarvena a podléhají výběru, či chcete-li cenzuře. Divadlo může v tomto smyslu zastávat jedinečnou úlohu, kdy přestává být jen prostým „informačním“ médiem, nýbrž v sobě všechna média zahrnuje.⁸⁹ Může se světem médií v inscenaci dále pracovat, či může používat prvky multimediality: kamery, videoprojekce, živé přenosy apod. Dle Schmidta by divadlo mělo pojednávat zásadní otázky současné společnosti a tento „druh“ divadla nazývá „fundamentálním divadlem“ (*Fundamentaltheater*).⁹⁰ Fundamentální divadlo má tematizovat jiný úhel pohledu na mediálně prezentovanou realitu, či volit obsahy, které se v médiích objevují jen zřídka. Za fundamentální politická témata můžeme považovat konfrontaci s politickou mocí, s vládou a jejími rozhodnutími. Fundamentální politické divadlo by si dle Schmidta mělo pokládat otázky jako: „Co je vlastně politik, ministr, kancléř? Je to vládce? Nebo vedoucí administrativy? Je to agent či re-agent – vládne nebo reaguje? (...) Je figurkou v televizi, nebo je součástí televize samotné? Kdo je skutečným aktérem

⁸⁷„Politisches Theater behandelt gesellschaftliche Phänomene, historische Ereignisse und aktuelle politische Konflikte.“ [Prac. překl. M.Ch.] MARSCHALL, B. Op. cit., s. 17.

⁸⁸Viz SCHMIDT, Ulf. *Das Politische zurück ins Theater!* 2010. [online]. [23. 2. 2014]. URL: <<http://postdramatiker.de/wp-content/uploads/2010/01/DasPolitischeZurueckInsTheater.pdf>>

⁸⁹Např. Video, hudba, mluvené slovo, live-kamera apod.

⁹⁰Viz SCHMIDT, U. Op., cit., s. 1.

v politice?“⁹¹ Vycházejí rozhodnutí mocných lidí z jejich vnitřní motivace, nebo jsou již předem určena státním systémem, případně lobbisty a jinými zájmovými skupinami? Král, kancléř, ministr jsou dle Schmidta pouhými pojmy, sociálními konstrukty.

Vedle nemožnosti identifikovat politickou moc se do popředí dostává aktuální téma: práce, respektive nezaměstnanost. Nedostatek pracovních míst snižuje počet zaměstnaných, což a priori neznamená, že nezaměstnaní lidé by byli líní či se práci vyhýbali, ale kvůli nedostatku pracovních míst jednoduše práci neseženou. Schmidt přirovnává ztrátu práce ke ztrátě náboženství, či víry.⁹² Práce a následná finanční odměna za vynaložené úsilí se stalo naprosto nezpochybnitelným faktem. Ztráta zaměstnání ovšem může znamenat ztrátu identity, finanční nedostatek, a s tím spojené další psychické a existenciální následky. Neochvějná víra v nutnost a potřebu práce se dle Schmidta blíží ke svému konci. K základním otázkám existence člověka v politickém systému, který je reprezentován politiky a ovládán dalšími neviditelnými mechanismy tržního kapitalismu, by se mělo vyjadřovat právě politické divadlo.

Rozsáhlý popis politického divadla podává Erika Fischer-Lichte v *Metzlerově Lexikonu divadelní teorie* pod heslem *Politisches Theater* (Politické divadlo).⁹³ Autorka charakterizuje pojem politického divadla ve třech, respektive čtyřech rovinách: (1) Divadlo jako takové je společensko-politickou událostí, jelikož se zde setkávají dvě skupiny lidí, aktéři a diváci, kteří vstupují do vzájemné interakce a mezi nimiž probíhá informační výměna. (2) Ve druhém případě považuje Fischer-Lichte za politické takové divadlo, které může svým působením ovlivnit člověka a svět kolem něj. Takový účinek mělo např. divadlo Brechtovo, Piscatorovo, dokumentární divadlo šedesátých let a tzv. neoavantgardy, ale i divadlo starší – např. Wagnerovo pojetí divadla jako

⁹¹ „Was ist eigentlich ein Politiker, Minister, Kanzler? Ist es ein Machthaber und Herrscher? Oder eher ein Verwaltungsleiter? Ist er Regent oder Reagent – regiert er oder reagiert er? (...) Ist er die Figur im Fernseher oder der Fernseher selbst? Wer ist der Akteur im Politischen?“ [prac. překl. M. Ch.] SCHMIDT, U. Op. cit., s. 8.

⁹²Viz SCHMIDT, U. Op. cit., s. 13.

⁹³Viz FISCHER- LICHT, Erika. Politisches Theater. In *Metzler Lexikon Theatertheorie*. FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTAT, Matthias (eds.). Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2005, s. 242 - 245.

*Gesamtkunswerku*⁹⁴. (3) Autorka ve třetím případě charakterizuje političnost divadla v rovině tematické, má na mysli takové divadlo, které zpracovává obecná společensko-politická témata (válka, globalizace), historické události (Velká říjnová revoluce) či aktuální politické konflikty (volby, imigrační politika). (4) Čtvrté pojetí je nejinovativnější a vztahuje se na specifickou estetiku vnímání, tzv. „novou politiku estetična“, která nutí diváka k „reflexi jeho vlastního politického stanoviska.“⁹⁵ Tomuto pojetí se věnuji podrobněji v následující podkapitole, jelikož spolu s tematickou rovinou (viz 3) vystihuje podstatu političnosti v tvorbě Falka Richtera nejlépe.

3.1 „Nová politika estetična“

Koncepce politického divadla, kterou Fischer-Lichte nazývá jako „novou politiku estetična“⁹⁶ je podle autorky fenoménem 90. let, který vznikl jako reakce na narůstající teatralitu politiky, kdy se např. televizní výstupy politiků stávají show či „eventem“, jelikož zde aktéři užívají prvky teatrality, mají předem naučený scénář a důkladně propracovanou mimiku a gestikulaci, aby dosáhli požadovaného účinku, a získali si tak např. své potenciální voliče na svoji stranu.

Zejména v Německu, ale i v Rakousku⁹⁷ se v současnosti můžeme setkat s propojením politického diskurzu a divadla ve formě diskuzí a přednášek na jevištích berlínských scén jako jsou např. Volksbühne, Schaubühne⁹⁸ nebo

⁹⁴Wagnerovo pojetí *Gesamtkunstwerku* nejen, že propojuje a sjednocuje umění básnické, zpět a tanec, ale svým působením přináší jednotu na úrovni emocí a rozumu, a navozuje tak pocit „totálnosti“, skrze který se povznáší na vyšší úroveň poznání. Viz FISCHER-LICHTE, E. *Politisches Theater*. Op. cit., s. 244.

⁹⁵„Reflexion seines eigenen politischen Standortes“ [Prac. překlad M.Ch.] FISCHER-LICHTE, E. *Politisches Theater*. Op. cit., s. 242.

⁹⁶„Neue Politik des Ästhetischen“; Viz FISCHER-LICHTE, E. *Politisches Theater*. Op. cit., s. 245.

⁹⁷Např. doprovodný program k Wiener Festwochen zahrnuje pravidelně přednášky a diskuze se společensko-politickým přesahem.

⁹⁸Cyklus „Streit ums Politische“ (Spor o politično) je politická diskusní řada s Hainzem Bude na berlínské Schaubühne ve spolupráci s Hamburským Institutem pro Sociální výzkum. Funguje od sezóny 2011/12 a doposud zahrnuje témata: „Režimy náruživosti“ k politické samozřejmosti naší společnosti (2011), dále „Vládnutí!“ (2012), „To je kapitalismus, hlupáku!“ o ekonomickém smýšlení ve společenských souvislostech a v poslední řadě „Moc spirituality“ (2013). V rámci těchto cyklů vystoupili v minulosti osobnosti jako Eva Illouz, Alain Ehrenberg, David

Hebbeltheater. Většinou jsou k těmto debatám, které mají sloužit jako doprovodný program k politicky zaměřeným inscenacím, přizváni sociologové, politologové, vědci či spisovatelé. Tyto diskuze jsou u německého publika poměrně oblíbené, jelikož jsou zpravidla neideologicky zaměřené a nevnučují posluchačům žádný politický názor. Probíhají většinou ve formě přednášky odborníka z dané oblasti, která volně přechází v následnou diskusi. Tyto debaty se věnují různým společenským tématům, změřují se zejména na společenské dopady kapitalismu a globalizace, a s tím související dilemata jako je nezaměstnanost, vykořisťování přírody ze strany velkých koncernů, ztráta soukromí v důsledku internetové komunikace apod. Tyto mimodivadelní události mají politický podtext, jelikož nabízejí jiný úhel pohledu na danou problematiku, vybízejí k diskusi, která zohledňuje více názorových stanovisek, a koneckonců nepřibarvují realitu, jako to mohou dělat média.

Politika estetična se vymezuje vůči zkreslené mediální realitě tím, že narušuje zaběhlé stereotypy diváckého vnímání. S tímto druhem politična se můžeme setkat např. v režijní tvorbě Franka Castorfa, o které pojednává ve své bakalářské práci výstižně Aneta Pavlíčková.⁹⁹ Autorka ukazuje, jak Castorf záměrně nabourává stereotypy diváckého způsobu vnímání tím, že diváka mate, irituje a provokuje. Politično Castorfovy tvorby spočívá v divadelní estetice jako takové, nikoliv v explicitním zobrazování politických témat. Castorf dle Pavlíčkové záměrně narušuje diskurz masmédií a staví se mu na odpor.¹⁰⁰

Dle Hans-Thiese Lehmana určuje političnost divadla způsob použití znaků. „Politika divadla je politikou vnímání. Její definice začíná připomenutím, že způsob vnímání (percepce) není oddělitelný od divadla existujícího ve světě médií, která veškeré vnímání plně přetvářejí.“¹⁰¹ Zásadním rozdílem mezi masovými médii a divadlem je možnost zpětné vazby, která se naskýtá v divadle.

Grossmann aj.

⁹⁹Viz PAVLÍČKOVÁ, Aneta. *Režijní tvorba Franka Castorfa*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2014.

¹⁰⁰Viz PAVLÍČKOVÁ, A. Op. cit., s. 63.

¹⁰¹„Politik des Theaters ist Wahrnehmungspolitik. Ihre Bestimmung beginnt mit der Erinnerung, dass die Weise der Perception nicht zu trennen ist von der Existenz des Theaters in einer Lebenswelt aus Medien, die alles Wahrnehmen massiv modellieren.“ [Prac. překl. M. Ch.] LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 469.

Zatímco na zprávy a obrazy vysílané médii nemá divák, potažmo čtenář možnost bezprostředně reagovat, resp. vyslat nějaký podnět k tvůrci informace, v divadle tato možnost existuje. Tento fenomén popisuje Pavlíčková na příkladu Castorfových inscenací, kdy iritovaní diváci předčasně opouštějí divadelní sál. I tato, byť negativní reakce je projevem určitého postoje. Castorf totiž dle autorky brojí proti recipientově pasivitě a netečnosti. „Castorf diváka (...) záměrně mate a nenaplnuje jeho očekávání také proto, aby si uvědomil, že pochopit současný svět je stejně obtížné jako vyznat se v chaotické struktuře Castorfových inscenací,“¹⁰² dodává Pavlíčková.

Struktura vnímání na divadle a v jiných druzích médií se výrazně liší. Diváci v divadle mohou přímo reagovat na zobrazené dění, jelikož rozdíl mezi „tady“ a „tam“ se stírá. Recipienti sdílí s aktéry daný prostor ve stejný časový okamžik, jsou přítomni „tady a teď“, což umožňuje okamžitou zpětnou vazbu mezi herci a diváky, kterou Fischer-Lichte nazývá „autopoietickou zpětnovazebnou smyčkou“, která díky jednání a chování aktérů a diváků umožňuje vznik představení. Divák si na základě svého dosavadního poznání a dalších individuálních charakteristik tvoří významy během představení. Toto vnímání nazývá Lehmann nejen estetickým, ale i eticko-politickým.¹⁰³ Divák je pasován do role jakéhosi spolutvůrce díla, jelikož již není tolik důležité „co tím autor/režisér myslel“, nýbrž jaký to má význam pro recipienta.

Fischer-Lichte rovněž poukazuje na neodlučitelnost a vzájemné sepjetí politického aspektu s estetickým.¹⁰⁴ „Estetický, sociální, potažmo politický aspekt jsou v rámci představení neodlučitelně provázány. Tato provázanost nicméně nevzniká pouze tehdy, když má představení politické téma nebo propaguje politický program, ale přináší a garantuje ji fyzická spolupřítomnost zúčastněných. Vždy existovalo jisté povědomí neodlučitelnosti estetická a politická v inscenaci.“¹⁰⁵

¹⁰²PAVLÍČKOVÁ, A. Op. cit., s. 64.

¹⁰³Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 471.

¹⁰⁴Viz FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 59.

¹⁰⁵FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit.

4 Postdramatické divadlo

„Co je dnes myšleno postdramatikou, se jeví každému divákovi a divadelníkovi jako známé. Pro jednoho je to možnost zinscenovat estetický experiment, divadelní večer bez srozumitelného příběhu. Pro druhého je to výzva k účasti na divadelním dění.“¹⁰⁶

Jak patrně z výše uvedeného citátu dramaturga berlínské Schaubühne Berndta Stegemanna, lze si pod pojmem postdramatického divadla v současné době představit téměř cokoli. Dalo by se říci, že téměř všechny formy současného divadla do větší či menší míry odpovídají této estetice, která je vyústěním dosavadního vývoje divadla a je mj. také hluboce zakořeněna v experimentech avantgardy 20. let. Nelze se tedy domnívat, že se jedná o nějaké novum. Na problematiku postdramatického divadla lze nahlížet právě z hlediska změn, které se udály v oblasti divadla v posledních 40. letech a poznamenaly nejen teorii a praxi, ale i samotné přemýšlení o divadle, a zásadně proměnily teatrologické uvažování a definici vlastního předmětu teatrologického bádání.

Pojem „postdramatický“ uvedl vůbec poprvé do povědomí v roce 1987 zakladatel Institutu aplikované divadelní teorie v německém Gießenu Andrzej Wirth.¹⁰⁷ Jeho kolega Hans-Thies Lehmann hovoří o postdramatickém divadle poprvé v předmluvě k *Theater und Mythos* (Divadlo a mytos, 1991), kde píše o postdramatických formách v kontextu divadla postmoderny, které odkazují na divadlo mimo oblast dramatu.¹⁰⁸

¹⁰⁶ „Was heute mit Postdramatik gemeint ist, glaubt jeder Theatermacher oder Zuschauer zu wissen. Für den einen ist es das ästhetische Experiment, ohne nachvollziehbare Geschichte einen Theaterabend erfinden und inszenieren zu können. Für den anderen ist es die Aufforderung zur Mitarbeit am theatralischen Geschehen.“ [Prac. překl. M.Ch] STEGEMANN, Bernd. Nach der Postdramatik. Theater heute, 10/2008. [online]. [27. 3. 2012]. URL: <<http://heimat.de/home/schaubuehne/Nach%20oder%20Postdramatik.pdf>>

¹⁰⁷ René Pollesch studoval v letech 1983-1989 právě Aplikovanou divadelní vědu v Gießen u Andrzeje Wirtha a Hans-Thies Lehmana.

¹⁰⁸ Viz LEHMANN, Hans-Thies. *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1991, s. 2.

I přesto, že bývá pojem *postdramatické divadlo* nejčastěji spojován s Lehmannovou monografií *Postdramatisches Theater*¹⁰⁹ (1999), ve skutečnosti to byla Gerda Poschmann, která se už před Lehmannem zabývala novými trendy a transformacemi dramatického textu ve spojení s divadelní praxí. Poschmann se ve své dizertaci *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (1997) zaobírá dramatickým, resp. postdramatickým textem a jeho proměnami, které však nenazývá explicitně postdramatickými.¹¹⁰

Pojetí Gerdy Poschmann se od Lehmannova liší v tom, že se autorka věnuje především proměnám divadelního textu, na rozdíl od Lehmannova, který popisuje změny především na úrovni divadelní praxe. Poschmann několikrát v práci na Lehmannovy dřívější studie v souvislosti s formálními proměnami textu odkazuje, ale oba se ve svém zabývání se „postdramatikou“ vydali jinými směry: ona textově, on spíše inscenačně.

V roce 1999 vydává Hans-Thies Lehmann již zmíněnou monografii *Postdramatisches Theater*, ve které se zabývá novými tendencemi v divadle a estetikou divadla a performance, zejména od počátku 70. let. Lehmannovo pojetí nespočívá v normativním nastolení teoretických principů a paradigmat, nýbrž v deskriptivním mapování současné divadelní formy. Lehmann při svém výkladu částečně vychází ze Szondiho *Teorie moderního dramatu*.¹¹¹ Navazuje na Szondiho definici dramatického textu a narušování jeho hermetické uzavřenosti na přelomu 19. a 20. století.

Jelikož postdramatické divadlo svým názvem explicitně poukazuje na drama jako literární druh, naznačuje „stále trvající výměnu mezi divadlem a textem, i přesto, že zde do popředí vystupuje diskurz divadla a text zde funguje

¹⁰⁹LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 2008.

¹¹⁰ Autorka na několika příkladech textů současných autorů jako E. Jelinek, W. Schwaba či P. Turriniho aj. ukazuje odklon od klasické formy dramatu. Např. u Jelinek a Schwaba se dramatická forma rozkládá na úkor jazyka, který se stává „hlavním představitelem“. Poschmann poukazuje zejména na specifickou performativní dimenzi textů a tvrdí, že text má svůj osobitý teatrální potenciál. Autorka odlišuje tyto nové texty od klasické formy dramatu, kterou má na mysli preskriptivní pojetí a normativní popis dramatu, jak ho formuloval např. Gustav Freytag v *Technik des Dramas* (Technika dramatu, 1863).

¹¹¹ Viz SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Překl. Ernest Marko. Tatran: Bratislava, 1969.

pouze jako jeden z elementů, vrstva a »materiál« scénického tvaru, ne jako jeho určující komponenta.¹¹² Zatímco tzv. dramatické divadlo je postavené především na textu, postdramatické divadlo se od textu vzdaluje a text se stává „jen“ jedním z mnoha jevištních elementů. „Text je v kontextu postdramatického divadla nahlížen spíše jako materiál, nežli určující komponenta divadelního tvaru, který může být syntézou vícero složek jako je prostor, světlo, tělesnost, zvukovost. Postdramatické divadlo nepopírá text, ale zaobírá se jím jako jednou ze svých komponent.“¹¹³ To však neplatí pro některé postdramatické texty, např. Elfriede Jelinek či všude tam, kde je text pro svou rozlehlost (tj. rozlehlost textových či jazykových ploch) tak dominantní, že přesto v postdramatickém divadelním tvaru dominuje.

Pro Lehmana není natolik podstatný odklon od textové formy dramatu, ale především změna inscenační praxe. Jako specifické rysy postdramatického divadla chápe následující atributy: parataxe, simultaneita, hra s hustotou znaků, hudební složka, vizuální dramaturgie, tělesnost, příchod reálného, důraz na událostní charakter aj.¹¹⁴ Pod pojmem parataxe, tj. dehierarchizace divadelních prostředků, rozumí Lehmann především odklon od textové předlohy ve prospěch ostatních divadelních prvků a jejich vzájemné propojení. Divák vnímá ostatní složky jako stejně důležité, nestaví na významech plynoucích z mluvené řeči, ale vnímá světlo, hudbu, scénické provedení, resp. vizuální rovinu jako spoluurčující element divadelní inscenace. Na diváka jsou tedy kladeny nároky v podobě nového způsobu vnímání. Důraz se klade na nejednoznačnost a simultaneitu užití divadelních znaků. To může diváka vést až na hranici jeho

¹¹² „Der Titel *Postdramatisches Theater* signalisiert, indem es auf die literarische Gattung des Dramas anspielt, den fortbestehenden Zusammenhang und Austausch zwischen Theater und text, auch wenn hier der Diskurs der Theaters im Zentrum steht und es daher um den Text nur als Element, Schicht und „Material“ der szenischen Gestaltung, nicht als den Herrscher.“ [Prac. překl. M. Ch.] LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op., cit., s. 13.

¹¹³Viz WEILER, Christel. *Postdramatisches Theater*. In FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH Doris – WARSTAT Matthias (eds.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar, 2005, s. 247.

¹¹⁴Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 146.

chápání a schopnosti vnímání. Proces vnímání a porozumění významům se tedy stává tématem sám o sobě.¹¹⁵

Zásadním průlomem estetiky postdramatického divadla se stal „vpád reality“ (Einbruch des Realen),¹¹⁶ což není pouze vkládání epických příběhů,¹¹⁷ ale tzv. „strategie a estetika nerozlišitelnosti“ (Ästhetik der Ununterschiedbarkeit),¹¹⁸ kde se vědomě smývá hranice mezi realitou a fikcí, což má recipienty mást a znejistit.¹¹⁹ S tímto principem pracuje ve svých textech a inscenacích také Falk Richter, který v nich klade zvláštní důraz na autentičnost a právě prolínání reality s fikcí.

Jak již bylo řečeno, i v tomto smyslu je pozornost zaměřena především na samotný akt vnímání. Zdůrazňuje se především událostní charakter divadla (Ereignis-Charakter), který popisuje také Erika Fischer-Lichte v *Estetice performativity*. Na rozdíl od konvenčního dramatického divadla nestojí v popředí „hotový“ produkt, nýbrž proces, který se utváří nově při každém provedení. Do divadla vnikají prvky performance a happeningu. Postdramatické divadlo ovšem nechce za každou cenu šokovat, ale spíše míří na „dotazování sebe sama a na vlastní zkušenost účastníků“.¹²⁰ Orientovalo-li se dramatické divadlo na „jako by“, zaměřuje se postdramatické divadlo na „samo o sobě“: místo mimetického napodobování reality inklinuje postdramatické divadlo k sebereflexivnímu zdůraznění své podstaty, a tedy k událostnímu charakteru a spolu-prožívání tady a teď.

Lehmann svým *Postdramatickým divadlem* poprvé shrnul mnohoznačnost divadelních jevů z perspektivy „reflektujícího diváka“,¹²¹ která

¹¹⁵ Viz WEILER, Christel. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 248.

¹¹⁶ Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 170.

¹¹⁷ V této souvislosti poukážím na dramatické texty Falka Richtera, který do nich zakomponovává skutečné nebo lehce pozměněné příběhy ze svého života, ale i ze života herců, s nimiž spolupracuje. Podobně je tomu v tvorbě Reného Pollesche, který do svých textů promítá své osobní zkušenosti.

¹¹⁸ Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit. s. 171.

¹¹⁹ Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 173.

¹²⁰ „Selbstbefragung und Selbsterfahrung der Beteiligten.“ [Prac. překl. M. Ch.] LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 180-181.

¹²¹ Viz WEILER, Ch. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 248.

byla určující pro vývoj divadla v posledních třiceti letech 20. století. Weiler však upozorňuje na to, že Lehmannův popis postdramatického divadla skýtá řadu omezení, která vyplývají již z podstaty divadla samotného.¹²² Autorka poznamenává, že formy současného divadla jsou natolik různorodé a proměnlivé, že je lze jen stěží zachytit a shrnout do jakéhokoliv paradigmatu, či teoretické příručky.¹²³ V tomto ohledu by však nebylo na místě se domnívat, že by Lehmann svým *Postdramatickým divadlem* usiloval o jakousi „teoretickou příručku“ či o vymezení všeplatného paradigmatu, když sám v předmluvě uvádí, že se jedná o esej, což je samo o sobě v rozporu s tvrzením Weiler.

Také německá teatroložka Erika Fischer-Lichte se v *Estetice performativity* (2004, česky 2011) zabírá specifiky a formami divadla ve druhé polovině 20. století. Autorka zdůrazňuje, že ke změně divadelní estetiky a současně i pojmového aparátu došlo na poli umění v 90. letech (nejen divadelního, ale i výtvarného) v důsledku tzv. performativního obratu,¹²⁴ což autorka chápe jako posun od sémiotičnosti k performativitě. Pojem „performativní“ zavedl již John L. Austin v rámci cyklu přednášek *Jak udělat něco slovy* (How to do Things with Words, 1955), který zapojil do své teorie mluvních aktů (Speech Act Theory). „Austin odvodil výraz ‚performativní‘ od slovesa ‚to perform‘ čili od slovesa ‚to perform‘ čili ‚vollziehen‘, tedy ‚vykonat‘: člověk vykonává čin.“¹²⁵ V tomto smyslu pojem „performativní“ odkazuje na sdělení spojené s jednáním, kdy se utváří nová skutečnost (např. prohlášení při svatbě, křest). Tyto výpovědi nelze proto označit za „pravdivé“ či „nepravdivé“,¹²⁶ jelikož o něčem vypovídají a nesou v sobě zároveň provedení úkonu, o kterém mluví. Performativní akty „jsou tedy autoreferenční, neboť znamenají to, co způsobují, a zároveň konstitutivní, neboť utvářejí skutečnost, o které vypovídají. Tyto dva atributy jsou hlavními charakteristikami performativních výpovědí.

¹²²Viz WEILER, Ch. Op. cit., s. 248.

¹²³Viz WEILER, Ch. Op. cit.

¹²⁴Tento posun považuje autorka za fenomén 60. let. Viz FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 21.

¹²⁵FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 26.

¹²⁶FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 30.

Akt, který odjakživa mluví všech jazyků intuitivně prováděli, zde byl poprvé pojmenován: jazyk má schopnost změnit svět a transformovat skutečnost.¹²⁷

Pro estetiku performativity je klíčový moment destabilizace zažitých binárních opozic jako subjekt-objekt, označující-označované, ty se dostávají do pohybu, oscilují mezi sebou a vzájemně se prolínají.¹²⁸ „Performativní akty (jako fyzická jednání) jsou označeny jako ‚nereferenční‘, protože neoznačují nějakou substanci či podstatu, nic předem daného, interního. Neexistuje žádná pevná, stabilní identita, kterou by bylo možno vyjádřit. Expresivita stojí v tomto směru v přímém protikladu k performativitě. Fyzická jednání označená jako performativní nejsou vyjádřením nějaké předem pevně dané identity, ta se naopak utváří až jejich realizací.“¹²⁹

Autorka dále hovoří, stejně jako Lehmann, o jisté „materiálnosti“, resp. tělesnosti konání, která převažuje nad jeho znakovostí.¹³⁰ Divadelní znaky nemají zprostředkovávat určité významy uložené v dramatickém textu, jak tomu bylo v dramatickém divadle, ale důležitý je tělesný účinek, emoce či pocit, které dané jednání v recipientovi vyvolává, a ne význam díla jako takového, které odkazuje na mimodivadelní svět. O odproštění se od textového, realisticko-psychologického divadla usilovali již umělci avantgardy např. Craig, futuristé, dadaisté, surrealisté, představitelé Bauhausu či Artaud, kteří místo zprostředkování významů cílili na vyvolání účinků na diváka.¹³¹

S rozvojem performance¹³² v 60. letech se i divadelní představení stává *událostí*, na niž se podílejí současně recipienti i tvůrci, což přímo souvisí se vzájemným působením aktérů a diváků.¹³³ V důsledku performativního obratu

¹²⁷FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 30.

¹²⁸FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 31.

¹²⁹FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 34.

¹³⁰FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 20.

¹³¹Viz FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 199.

¹³²Performance je „živé“ umění orientované na procesualnost, na proces jako takový, ne na výsledek. Stěžejním konceptem performance je pokus o přiblížení se k bezprostřední zkušenosti reality a prožitku přítomného okamžiku. Základním kamenem performance je společný prožitek (zkušenost) umělců a publika. Divadlo se v tomto smyslu přibližuje performance, čím více se soustředí na okamžik prožívání, spíše než reprezentaci.

¹³³Viz FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 25.

ztrácí na významu hotové dílo jako znak či artefakt, a tím se oslabuje jeho referenčnost. Do popředí vstupuje *událostní charakter* představení, jak ostatně naznačil i Lehmann. Autorka zdůrazňuje, že „proces představení tvoří vnímání diváků a jejich autentické reakce na vnímané – čili fyzická spolupřítomnost aktérů a diváků.“¹³⁴ „Divadelní dílo“ vzniká „tady a teď“ ve znovu nezachytitelném čase a v neopakovatelné atmosféře.

Fischer-Lichte upozorňuje na tendence, které započaly v 60. letech, kdy se umění všeobecně více začalo orientovat na zdůraznění „autenticity, opravdovosti“, tedy své přítomnosti, na místo reprezentativní funkce. Koncept přítomnosti spočívá v tom, že diváci vnímají tanečnický jako zdroj energie, intenzivně pociťují zpřítomnění představitele, což jim umožňuje zakoušet také vlastní přítomnost.¹³⁵ „Akční a performační umění se nevymezovala pouze proti (...) komercializaci umění a uměleckému dílu jako produktu, ale vehementně i proti divadelní konvenci zobrazovat fikční světy plné fiktivních postav, jejichž předloha je pevně ukotvena v textu. Takové divadlo bylo zhmotněním reprezentace a jeho zpřítomnění spočívalo v napodobení, v onom 'jakoby'. Představitelé akčních a performačních umění volali po 'skutečném' zpřítomnění: to, co se stalo při události či performanci, se zároveň skutečně dělo, v reálném prostoru a čase, absolutním zpřítomněním, vždy *hic at nunc*.“¹³⁶ Tímto došlo v avantgardě ke zrušení jednoty herce a postavy, kteří od sebe byli oddělováni, přičemž postava v některých chvílích úplně mizela, čímž došlo k redefinici konceptu ztělesnění ale i ke zkoumání fenoménu přítomnosti.

Postdramatické divadlo je neoddělitelné od společenského vývoje a úzce souvisí s novými trendy, myšlenkovými koncepty a životním stylem zejména ve velkých globalizovaných metropolích, kde se sice koncentruje kultura, ale jsou zde také nejvíce patrné sociální nerovnosti. Divadlo vždy bylo a je odrazem společnosti, stejně tak celku, jako jejího fragmentu. S procesem fragmentarizace a individualizace lidského subjektu souvisí také následující kapitola zaměřená na vývoj společenských trendů zejména v posledních dvaceti až pětadvaceti

¹³⁴FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 271.

¹³⁵ Viz FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 139.

¹³⁶ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 140.

letech. Orientace na přítomný okamžik, život „tady a teď“ či důraz na subjektivitu diváka, jenž je pasován do role spoluvůrce díla, jelikož si sám tvoří významy a spojuje je se svojí dosavadní zkušeností, jsou jen některými vedlejšími produkty všeobecného trendu určujícího směřování společnosti a potažmo i divadla. V tomto kontextu bude také jednodušší uchopit dramatickou a režisérskou práci Falka Richtera, který svými texty bezprostředně reaguje na fenomény naší doby, zejména život jedince v západním globálním koloritu.

5 Společenský kontext: Generace X a Y

Pro generaci působící v poslední dekádě 20. století v Německu se etabloval název Generace golf – původně stejnojmenný román publicisty Florianu Illiese (nar. 1971) *Generation Golf. Eine Inspektion*. (Generace golf. Inspekce., 2001)¹³⁷ Název naráží na automobil značky Volkswagen, který byl populární mezi střední třídou a díky své finanční dostupnosti se stal znakem buržoazního blahobytu. Generace golf je označení pro generaci narozenou mezi léty 1965 až 1975 a dospívající v osmdesátých letech v tehdejší SRN. Synonymem pro Generaci golf bývá v globálním kontextu také označení Generace 89 či Generace X, který se etabloval především v USA.¹³⁸ Tito dnešní čtyřicátníci tvoří jakousi reprezentativní vrstvu nejen německé městské elity. Spojuje je odmítání západního kapitalismu, stejně jako vyhraněné názory na společensko-politická témata apod.

Na Generaci X volně navazuje Generace Y (tzv. Yuppies),¹³⁹ což je generace současných mladých lidí ve věku cca 18 - 35 let, která se nevztahuje pouze na oblast Německa, ale obecně na západní globalizovanou společnost. Anna Grusková se v předmluvě ke sborníku *Nemecká dráma* věnuje především charakteristice Generace golf (tedy Generace X).¹⁴⁰ Osobně se domnívám, že znaky spojující obě generace se od sebe příliš neodlišují, ba na sebe přirozeně navazují. Generace Y se vyznačuje jakousi radikalizací fenoménů přítomných již v Generaci X. Jedná se zejména o vyhrocení subjektivismu, narcismu, hédonismu, zvýšený důraz na naplňování osobních potřeb, větší názorová a

¹³⁷Viz ILLIES, Florian. *Generation Golf. Eine Inspektion*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001.

¹³⁸ Viz FÍŠOVÁ, Kateřina. *Generation Golf*. Brno: Masarykova Univerzita, 2008. [online, 23. 4. 2014]. URL: <http://is.muni.cz/th/109393/ff_m/Generation_Golf.pdf>.

¹³⁹Generace Y – Yuppies je pojem, který se poprvé objevil v roce 1993 v časopise Advertising Age, kde popisoval generaci narozenou mezi léty 1985 až 1995. V současnosti se k této generaci řadí lidé narození mezi léty 1974 (resp. 1976) až 2000. Mladí lidé generace Y se také často označují jako Millennials, iGen (internetová generace) či Net Generation, jelikož převážná většina z nich vyrostla s internetem a informačními technologiemi.

¹⁴⁰ GRUSKOVÁ, Anna (ed.). *Nemecká dráma*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004, s. 9 - 27.

sexuální otevřenost, silná touha po odlišnosti a vymezení se vůči mainstreamu, neochota podřídit život práci a důraz na užívání si volného času, s čímž souvisí také časté zadlužování se. Pro mladší a střední generaci, která se koncentruje převážně do větších měst, je typické časté střídání sexuálních partnerů a neschopnost navazování dlouhodobějších vztahů, stejně jako neochota usadit se a založit rodinu. S tím je spojen také fenomén tzv. *singles*,¹⁴¹ tedy způsob života, kdy si lidé zvolí život bez partnera. Tento životní styl zaručuje větší nezávislost a autonomii. Nevyhnutelnými příznaky se ovšem stává také osamělost a promiskuita. Díky větší sexuální otevřenosti dochází také často k experimentování se sexuální orientací, tedy s homosexualitou a bisexualitou. Genderové role splývají a stávají se nedůležitými, pro Generaci Y je tedy typická jistá „bezpohlavnost“. Také v textech Falka Richtera (*Rausch, Porucha, Trust*) vystupují jako milostné dvojice postavy bez jasně stanovené sexuální orientace. Richter, jenž je pravděpodobně homosexuál, ve svých hrách nechává vystupovat homosexuální či heterosexuální páry, jejich sexuální orientace však není pro význam hry zcela určující. Důležitý je lidský subjekt a jeho osobnost, nikoliv sexuální orientace.

Mladá generace se vyznačuje také vysokým sebevědomím a neochotou akceptovat jakákoliv omezení, zejména ze strany institucí a autorit. Současně je pro ně typická touha žít podle vlastních pravidel a neopakovat životní vzorce svých rodičů. Mladí individualisté se chtějí vyhnout obecné formulí „dostuduj – najdi si práci – založ rodinu – šetři na dovolenou, případně na důchod“, která byla ještě do nedávné doby považována za životní „mantru“ spořádaného měšťana. Touží po seberealizaci a naplnění, peníze již nejsou ve středu jejich zájmu. Této problematice se věnuje např. kniha autorky Kerstin Bund: *Glück schlägt Geld. Generation Y: Was wir wirklich wollen* (Štěstí poráží peníze. Generace Y: Co skutečně chceme?, 2014).¹⁴²

Příslušníci Generace Y nechtějí jít s davem, a tak se snaží bořit společenské konvence, překračují hranice či vyhledávají extrémní zážitky. Jejich

¹⁴¹Viz GRUSKOVÁ, A. Op. cit., s.16.

¹⁴²Viz BUND, Kerstin. *Glück schlägt Geld. Generation Y: Was wir wirklich wollen*. Hamburg: Murmann, 2014.

snem a zároveň utopií je „nikdy nekončící párty“, kde si mohou dělat, co chtějí a s kým chtějí. Poměrně výstižně vystihuje tuto „filozofii“ píseň s názvem *We can't stop* (Nedokážeme přestat) od populární americké zpěvačky Miley Cyrus (nar. 1992), která by se dala považovat za „hymnu“ současné hédonisticky a individualisticky zaměřené mládeže.¹⁴³ Je třeba dodat, že i přes veškeré snahy o vymezení vůči davu, Generaci Y spojuje spíše uniformita, jelikož svojí snahou po odlišnosti se člověk paradoxně stává jedním z mnoha. S tímto fenoménem souvisí také hledání a inscenování vlastní identity (jak popisuje Falk Richter např. ve hře *Bůh je DJ*), kdy si člověk vytváří nejrůznější falešné identity, se kterými se ztotožňuje. Tyto „masky“ jsou ovšem pouhými umělými konstrukty, které nemají se skutečnou podstatou člověka nic společného.

Příslušníci Generace Y však nejsou pouze narcistními hédonisty, ale jsou cílevědomí, mají vysoké sebevědomí a zajímají se o politické dění – jsou nedůvěřiví vůči vládě a zapojují se aktivně do politického dění. Příkladem takového protestu z poslední doby je hnutí Occupy Wall Street, na které jako jeden ze současných fenomén reaguje ve hře *Rausch* také Falk Richter.

Grusková charakterizuje specifika Generace X¹⁴⁴ příznačným souslovím „working and fucking“,¹⁴⁵ odkazujícím k hlavní náplni života lidí, kteří spatřují největší hodnoty právě v práci, kariéře a sexuálním uspokojení. S rozmachem internetové komunikace přinesla 90. léta také boom pornografie a promiskuity. Pro Generace X a Y je rovněž typický život s internetem. Rozmach informačních

¹⁴³V textu stojí: „It's our party we can do what we want// It's our party we can say what we want// it's our party we can love who we want// we can kiss who we want// we can live how we want (...) we came to have so much fun now// (...)// If you are not ready to go home// Can I get a hell no// Cause we gonne go all night// till we see the sunlight alright// So la da da di we like to party// Dancing with Miley// Doing whatever we want// This is our house// This is our rulez (...) And we can't stop// And we won't stop (...).“ Česky: „To je naše párty, můžeme si dělat co chceme// to je naše párty, můžeme říkat co chceme// je to naše párty, můžeme milovat koho chceme// můžeme líbat koho chceme// můžeme žít jak chceme// (...) Přišli jsme sem, abychom se bavili// (...) Jestli nejsi připraven, odejdi// Protože pojedeme celou noc// až do rána // Máme rádi párty// tančíme s Miley// Děláme si co chceme// Je to náš dům// Naše pravidla // A nemůžeme přestat// A nepřestaneme//(...)“ [Prac. překl. M.Ch.] CYRUS, Miley. *We can't stop*. [hudební video]. [online]. [1. 6. 2014]. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=LrUvu1mlWco>>.

¹⁴⁴Domnívám se, že tyto charakteristiky jsou příznačné také pro Generaci Y.

¹⁴⁵„Pracovat a souložit“. Jde o parafrázi hry Marka Ravenhilla *Shopping and fucking* (1995).

médii, internetových seznamek, partnerským „burz“ a chat-roomů přinesl novou formu navazování kontaktů. Intimní komunikaci nahradila virtuální, která se stává velmi dobře dostupnou a zdánlivě i jednodušší, ale v důsledku přináší ještě hlubší pocity osamocení. Online kontakt sugeruje pocity blízkosti a přátelství, ale zanechává člověka opuštěného a prázdného (viz *Electronic city, Porucha*). Rozmach komunikačních technologií a internetu do značné míry usnadnil a zrychlil mezilidskou komunikaci prostřednictvím emailu, chatu a jiných kanálů. I tento fenomén se promítá do současné dramatiky, a to především v podobě multimediálních prostředků. Režiséři se často inspirovali ve filmové a hudební branži, zapojují do svých inscenací populární hudbu či filmové klipy. Takové inscenace lze označit za „multimediální projekty“.¹⁴⁶ Multimediální perspektiva má vliv také na tematiku a formu textů, pro které je příznačná klipovitost, útržkovitost a využívání principu reality show, tedy prolínání reality s fikcí, což je velmi typické pro Richerovu poetiku.¹⁴⁷ Téma multimediality, virtuální reality se promítá ale i do jazykové stránky dramatických textů, kde se odráží mediální žargon a zjednodušující jazyk reklamy. Tématu multimediality v tvorbě Falka Richtera se věnuje v úvodu zmíněná diplomová práce Adély Musialové.

Falk Richter je sice příslušníkem Generace X, ale ve svých hrách se dotýká současných fenoménů typických pro obě generace. Zejména ve svých nejnovějších projektech se vypořádává s velmi osobními tématy jako homosexualita (*Small town boy*), hledání emocionálního naplnění a způsobu, jak se vymanit z nátlaku naší západní liberální společnosti a „proniknout do světa neobyčejné intenzity a nepoznané svobody“ (*Rausch*).¹⁴⁸ V projektu *Trust*, jehož analýze je v této práci věnován velký prostor, se prolínají témata Richterových současníků, tedy zástupců Generace X, kteří řeší partnerské vztahy na pozadí osobní krize, která souvisí se ztrátou důvěry vůči společenskému systému, ale i vůči partnerovi. Tito lidé řeší také profesní syndromy vyhoření,

¹⁴⁶Viz např. Falk Richter, který ve svých inscenacích kombinuje filmové projekce, vizuální a audio efekty, elektronickou hudbu aj.

¹⁴⁷Např. hry *Bůh je DJ* či *Electronic city*.

¹⁴⁸„Aufbruch in ein Leben ungeahnter Intensität und unbekannter Freiheit“ [Prac. překl. M. Ch.] Viz [online]. [14. 6. 2014]. URL: < <http://www.falkrichter.com/DE/work/performance/4> >.

přepřacovanost a neschopnost vypořádat se s přehnanými nároky současné zrychlené společnosti.

V následující kapitole se věnuji charakteristice Richterovy poetiky na základě četby vybraných, chronologicky řazených dramatických textů: *Bůh je DJ*, *Electronic city*, v rámci cyklu *Systém* uvedené hry *Pod ledem* a konečně hry *Výjimečný stav*.

6 Falk Richter: dramatik a režisér

Falk Richter (1969) se narodil v Hamburku, kde studoval lingvistiku, filozofii a divadelní režii u Jürgena Flimma a Christofa Nela. V letech 2000 – 2004 pracoval jako stálý režisér v Schauspielhaus Zürich pod vedením Christopha Marthaler, v současnosti píše a inscenuje své texty pro Schaubühne am Lehniner Platz v Berlíně, kde od roku 2006 působí pod uměleckým vedením Thomase Ostermeiera. Berlínskou Schaubühne¹⁴⁹ lze označit podobně jako Volksbühne pod vedením Franka Castorfa za mekku současného německého politického divadla. Tato divadla jsou momentálně jedny z nejprogresivnějších scén, jejichž dramaturgie spojuje současnou divadelní tvorbu s prvky popkultury a závažnými společenskými tématy. Richter v současnosti spolupracuje také nově s divadlem Maxima Gorkého v Berlíně či s düsseldorfským Schauspielhausem.¹⁵⁰ Působí rovněž v zahraničí, často je zván do Rakouska, Francie, Nizozemí či Austrálie.

Svému prvnímu režisérskému úspěchu se mohl Richter těšit již v roce 1996, kdy byl se hrou Harolda Pintera *Asche zu Asche* (Popel k popelu) nominován na cenu časopisu „Theater heute“ za umělecký objev roku 1997.¹⁵¹ Jako dramatik a režisér definitivně prorazil roku 1999 inscenací autorského textu *Nothing hurts* (Nic nebolí), která mu přinesla pozvání na prestižní divadelní festival Berliner Theatertreffen. Pro Schaubühne inscenoval od sezóny 1999/2000 autorské hry, mj. *Peace* (Mír, 2000), *Pod ledem* (Unter Eis, 2004), *Hotel Palestina* (Hotel Palestine, 2004) či *Porucha* (Verstörung, 2005) – všechny tyto hry vznikly v rámci cyklu *System* (Das System).

¹⁴⁹ Schaubühne se v současnosti orientuje především na mladé, intelektuální publikum, ale částí svého repertoáru (inscenováním klasiků v novém provedení) i na starší a konzervativnější publikum. Uvádějí se zde hry iluzivního (např. některé inscenace Shakespeara v režii Thomase Ostermeiera) i anti-iluzivního charakteru (jako např. nové projekty Falka Richtera spojující činoherní a pohybové divadlo). Velmi oblíbený je také festival mezinárodní nové dramatiky F.I.N.D.

¹⁵⁰Viz DÜRRSCHMIDT, Anja: Falk Richter. Zwischen Kammerspiel und Multimedia. In Táž./Barbara Engelhardt (eds.). *Werk-Stück. Regisseure im Porträt*. Berlin 2003, s. 138 –143.

¹⁵¹ Viz ERNESTUS, M. Op. cit., s. 145.

K novějším projektům patří volná trilogie ve spolupráci s choreografkou Anouk van Dijk: *Trust* (Důvěra, prem. 10.10. 2009), *Protect me* (Ochraň mě, prem. 27.10. 2010) a *Rausch* (Opojení, prem. 14. 4. 2012 v Düsseldorfu). Nejnovějšími autorskými počiny Richtera uvedené na berlínských scénách jsou *For the disconnected child* (Pro odpojené dítě, prem. 14. 6. 2013 v Schaubühne) a *Büchner* (prem. 20. 10. 2012, tamtéž) a konečně poslední inscenace, kterou Richter režíroval a napsal pro Maxim Gorki Theater v Berlíně *Small town boy* (Maloměstský kluk, prem. 11. 1. 2014).

Ve své dřívější režisérské práci se Richter věnoval především současné anglické dramatice,¹⁵² ale i tanečnímu a pohybovému divadlu.¹⁵³ Richter je nejen autorem-režisérem, jenž si své texty současně píše a inscenuje (jako např. René Pollesch), ale jeho záběr je mnohem širší. Je překladatelem z angličtiny a nizozemštiny,¹⁵⁴ esejistou, autorem rozhlasových her,¹⁵⁵ ale také operním režisérem¹⁵⁶ či organizátorem projektů s širokým politickým přesahem.¹⁵⁷

Mladý Richter začal tvořit své první hry již při studiu režie v Hamburku, kde se také seznámil s herečkou Bibianou Beglau, se kterou později spolupracoval na mnoha divadelních projektech. *Portrait. Image. Konzept.* (Portrét. Image. Konzept., 1994) je první částí trilogie *KULT*, a tedy první autorskou produkcí a spoluprací s Beglau. To, že Richter inscenoval svůj vlastní text,¹⁵⁸ působilo před dvaceti lety velmi neobvykle, jelikož při studiu režie v Hamburku bylo zvykem inscenovat spíše prověřené klasiky, jak popisuje v

¹⁵² Inscenoval např. hru Sarah Kane *Psychóza 4:48*, *Trainspotting* od Irwina Welsche, *In weiter Ferne* a *Kopien* od Caryl Churchil, *AMOK* a *Weniger Notfälle* od Martina Crimpa aj.

¹⁵³ Např. inscenace *Nothing Hurts* (1999) ve spolupráci s choreografkou Anouk van Dijk.

¹⁵⁴ Překlady her: Martin Crimp: *Angriffe auf Anne* (Attempts on her Life); Oscar van Woensel: *WER (Wie)*; Naomi Wallace: *Birdy* (Birdy); Caryl Churchill: *Die Kopien* (A Number).

¹⁵⁵ Např. *Saturn Returnz* (2000) (Deutschlandradio Berlin); *Gott ist ein DJ* (2000, NDR/WDR – RB); *Nothing Hurts* (2001, SWR); *Krieg der Bilder* (2003, Deutschlandradio Berlin); *Electronic City* (2003, Radio Bremen / SFB); *Sieben Sekunden/ In God We Trust* (NDR/ RB a ABC Sydney/Australia); *Deutlich weniger Tote* (Radio Bremen); *Unter Eis* (NDR); *Verletzte Jugend* (RBB); *Deutlich Weniger Tote* (RBB); *Eine kurze Verstörung* (RBB); *Under the ice* (ABC Sydney); *Electronic City* (ABC Sydney) .

¹⁵⁶ Richter inscenoval např. *Elektru* od Richarda Strausse, Operu *Pod ledem*, *Evžena Oněgina* (Čajkovskij) aj.

¹⁵⁷ Cyklus *Systém* (2004).

¹⁵⁸ Hra byla uvedena v Zeisehallen a v Thalia Theater v Hamburku.

předmluvě k souboru Richterových her Katrin Ullmann.¹⁵⁹ V té době totiž nebylo příliš obvyklé, že by autor napsal hru a současně ji také režíroval. Uvedení *Portrét. Konzept. Image.* tak působilo spíše rušivě. Richter zde poprvé tematizuje svět masového zábavního průmyslu, a jak sám říká, bylo to „opravdové vypořádání se s naším životem a s naší virtuální realitou.“¹⁶⁰ Herečka Bibiana Beglau zde představovala roli iritující televizní moderátorky, která se snaží nalézt svoji identitu a během živého vysílání vypráví velmi osobní a intimní věci ze svého života. Ullmann, která osobně asistovala u Richterových zkoušek, poznamenává, že autor již tenkrát experimentoval s prolínáním skutečné životní reality a fikce. „Byla jsem, stejně jako později diváci, zmatená tím, že Richter přinášel na jeviště osobní texty, a tím mísil jeviště s realitou a realitu s jevištěm.“¹⁶¹ Téma prolínání různých fiktivních rovin a vnášení prvků autofikce se promítá také v dalších Richterových textech (např. *Bůh je DJ, Electronic city* a *Nothing Hurts*).

V úvodu k textu *Kult* stojí poznámka autora k životnímu stylu současného člověka, který se do velké míry promítá do tematiky hry. „Nemáme již čas hledat vlastní identitu v archivech, v paměti, v nějakém projektu či v budoucnosti: co potřebujeme je tzv. permanentní paměť. Člověk jako celek musí být vždy okamžitě připraven být co možná neoriginálnější a dobře umístitelný. Vyžaduje se od nás, abychom okamžitě přišli s novou identitou, aniž bychom se zhroutili: reklama, marketing, Já, dokonalý obraz: neodkazují na nic jiného, než na to, co zde říkám, abych sám sebe co nejlíp prodal. Look at me! Look at me! Tohle je můj portrét, můj profil, tohle je můj image – a tohle je koncept pro všechno, co tady říkám a cítím, když chceš, abych to cítil. Cítím přesně to, co chceš, abych cítil.“¹⁶² Tento komentář vypovídá o postavách Richterových her, které nejsou

¹⁵⁹ Viz ULLMANN, Katrin. Vorwort. In RICHTER, Falk. *Unter Eis*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005, s. 9.

¹⁶⁰ „Die echte Auseinandersetzung mit unserem Leben und unserer virtuellen Wirklichkeit.“ [Prac. překl. M. Ch.] ULLMANN, K. Op. cit., s. 8.

¹⁶¹ „Ich war, wie später die Zuschauer auch, irritiert davon, dass Richter persönliche Texte auf die Bühne holte und so Bühne mit Realität, Realität mit Bühne verschränkte.“ [Prac. překl. M. Ch.] ULLMANN, K. Op. cit., s. 8.

¹⁶² „Wir haben keine Zeit mehr, uns in Archiven, in einem Gedächtnis, einem Projekt oder einer Zukunft eine Identität zu suchen: Was wir brauchen, ist ein Instant-Gedächtnis. Der ganze Mensch muss immer schon sofort dasein, möglichst originell und gut zu platzieren. Von uns

psychologicky vystavěny jako postavy v klasickém dramatu, motiv a často i samotné jednání je nevysvětlitelné a neodpovídá žádné logice. Richter nepracuje s rolemi v tradičním slova smyslu. Zdůrazněn je především text, který herci mluví a „myslí“ na jevišti. Místo jasně vystavěných dramatických charakterů se na jevišti objevují postavy, které si pohrávají se stále se měnícími identitami a obrazy, a tím představují zcela jiný pohled na současnou realitu. „Opravdovost“ a autentičnost se stává prodejnou a média na to reagují – např. vznikem nejrůznějších reality show. Richter ve svých hrách tematizuje rozpolcenost postav, které se určují skrze protiklady a různé extrémy, jako například hrdinové hry *Bůh je DJ*.

Richter je autorem, který aktivně sleduje dění na domácí i zahraniční politické scéně a ve svých textech bezprostředně reaguje na celospolečenské události. Richterova kritika americké zahraniční politiky vyvrcholila zejména v době vlády amerického prezidenta G. W. Bushe, který rozpoutal válečná tažení do Iráku. Richter přirovnává postavy svých her pohybující se na hranici fikce a reality k tehdejší Bushově administrativě, která mísila politiku s prvky hollywoodských efektů a zápletek.¹⁶³ Richter ve svých rešerších o válce v Iráku zjistil mnoho zajímavostí ze zákulisí války, vojáků, jejich rodin, ale vypátral i informace o padlých obětech, mrtvých anonymních civilistech a celé válečné mašinérii. V rozhovoru s Frankem Raddatzem zmiňuje, jak vojáci poslouchali v kabinách letounů Wagnera, když svrhovali bomby na civilisty.¹⁶⁴ Toto téma dále rozvádí v rozhlasové hře *Sedm sekund*¹⁶⁵, kde je proces bombardování „nepřítele“ vylíčen z perspektivy amerického letce-vojáka, který se orientuje pouze podle počítačového monitoru, jako ve videohře. Vše mu splývá v

wird verlangt, dass wir immer schon angekommen sind, ohne jemals aufzubrechen, sofort eine Identität zu haben: Werbung, Marketing. Ich. Perfektes Image: Ich verweise auf nichts mehr als auf das, was ich hier sage, um mich am besten zu verkaufen. Look at me! Look at me! Dies ist mein Portrait, dies ist mein Image – und dies ist das Konzept für all das, was ich hier sage und fühle, wenn du willst, dass ich fühle. Ich fühle genau das, was du willst, das ich fühle.“ [Prac.překl. M.Ch.] RICHTER, Falk. Kult. In Týž. *Unter Eis*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005, s. 55.

¹⁶³Viz RICHTER, Falk. Grabenkämpfe. Falk Richter im Gespräch mit Frank-M. Raddatz. In *Theater der Zeit*. 10/2003, s. 50.

¹⁶⁴ Viz RICHTER, F. Grabenkämpfe. Op. cit., s. 51.

¹⁶⁵RICHTER, Falk. *Sieben Sekunden*. [Rozhlasová hra]. Režie: Falk Richter. NDR, 2003.

anonymní plochu „nepřítele“, který musí být zlikvidován. Obrazy, které vidí pilot na monitoru, jsou velmi abstraktní, takže zde téměř neexistuje žádná vazba mezi pilotem a jeho cílovým objektem. Tímto se vytrácí i jakákoliv emocionální vazba útočníka a jeho potenciální oběti, a s tím spojený pocit zodpovědnosti za vlastní činy.

Richter se vyjadřuje také velmi ostře o politickém dění, jak v Evropě, tak i v Americe. Ve výše uvedeném rozhovoru poukazuje na inscenovanost a teatralitu při shromáždění kongresu v USA a následné promluvy prezidenta Bushe. „Vše se stává inscenací. Každým rokem se koná řeč prezidenta před celým kongresem o stavu národa. Začíná to pochodem senátorů. Poté přijdou hosté. Posléze Nejvyšší soud. Celou dobu se tleská. Poté je ohlášeno: „The President of the United States“, ovace ve stoje (...).“¹⁶⁶ Richter ironicky popisuje nebezpečný konsensus, který vládne napříč americkou politickou scénou, kde se oslavuje jednota, homogenita, konformita. Stejně tak se tleská v TV-Shows, které jsou rovněž oslavou uniformity a homogenizace, jelikož postrádající náznaky kritického myšlení.

Richterovým prvním velkým divadelním projektem s politickým přesahem a současně vypořádáním se se západním kapitalismem a Bushovou administrativou, válkou v Iráku, falšování mediální reality či ztrátou identity, je již zmíněný cyklus her souborně nazvaných *Systém*, který byl poprvé uveden na berlínské Schaubühne v sezóně 2003/2004. Podtitul „náš způsob života“¹⁶⁷ odkazuje na prohlášení Gerharda Schrödera, který touto větou obhajoval nasazení západních (amerických) vojsk na Blízkém Východě. *Systém* je soubor vícero divadelních inscenací včetně inscenací Richterových textů, videoinstalací, rozhlasových her, diskuzí s publikem, koláží textů jiných autorů, přednášek či filmových projekcí. V tomto procesu vznikly mj. hry *Zřetelně méně mrtvých* (Deutlich weniger Tote), *Hotel Palestina* a *Pod ledem*.

¹⁶⁶ „Alles wird zur Inszenierung. Jährlich hält der Präsident vor dem gesamten Kongress eine Rede zur Lage der Nation. Sie beginnt mit dem Einmarsch der Senatoren. Danach kommen irgendwelche Gäste. Anschließend d der Soupreme Court. Die ganze Zeit wird applaudiert. Dann kommt die Ankündigung: „The President of the United States.“ Standing ovations.“ [Prac. překl. M.Ch.] RICHTER, F. Grabenkämpfe. Op. cit., s. 51.

¹⁶⁷ „Unsere Art zu leben.“ [Prac. překl. M. Ch.] ULLMANN, K. Op. cit., s. 14.

System je dle Richtera „pracovní proces, hra, která se píše v průběhu vzniku, všechny večery jsou samostatné a jsou součástí dotazování se na systém.“¹⁶⁸ Tematická linie je zaměřena na dopady našeho globálně propojeného světa a má kriticky reflektovat témata světové politiky, zejména v konfrontaci s americkým impériem pod vládou tehdejší Bushovy administrativy, která schválila válečná tažení do Iráku pod záminkou hledání zbraní hromadného ničení. Richter chtěl se svým hereckým ansámblem mj. prozkoumat, jaký vztah mají lidé ke společenskému systému po kontroverzních událostech 11. září a k následnému „boji proti terorismu“. Richter v cyklu *System* prozkoumává různá společenská milieua v jejich sociálních, politických, mediálních a ekonomických dimenzích.¹⁶⁹

Hrou *Peace* Richter přímo reaguje na válku v Kosovu (1999), do které se aktivně zapojilo také německé letectvo. Richter cestuje na Balkán, aby zde podrobně zkoumal místní kolorit a válečné okolnosti. V samotném textu k *Peace* pak zkoumá fenomén falšování a přetváření mediální skutečnosti a současně poukazuje na prodejnost žurnalistů a jejich honbu za senzací, jelikož z válečného zpravodajství profitují. Jakým způsobem prezentují média válečné dění a jak tímto konstruují realitu? Richterovo oblíbené téma prolínání reality s fikcí zde nabývá nových společensko-politických rozměrů v kontextu masových médií, kdy autor zkoumá pomyslnou hranici mezi zdáním a skutečností. Richter silně kritizuje média a jejich způsob práce s autentickým materiálem. Dle Ullmann zde Richter kromě kritiky médií útočí i na jakousi apatii německé veřejnosti vůči válce v Kosovu, a tím také na tendenci „odpolitičtění“ německé společnosti.¹⁷⁰ Hra uvedená na berlínské Schaubühne v roce 2000 rozpoutala velké

¹⁶⁸ „DAS SYSTEM ist ein Arbeitsprozess, ein Stück, das sich schreibt, während des Produktionsprozesses, alle Abende sind für sich stehende Abende, alle sind Teil der Frage nach dem System.“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, Falk. *Das System*. In Týž. *Unter Eis*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005, s. 372.

¹⁶⁹ Viz TIGGES, Stefan. Im Proberaum des Textes. In RICHTER, Falk. *Theater. Texte von und über Falk Richter (2000--2012)*. Friedman Kreuder (ed.). Marburg: Tectum Verlag, 2012, s. 654.

¹⁷⁰ Viz ULLMANN, K. Op. cit., s. 12.

společenské kontroverze a debaty. Dle Ullmann měla inscenace i samotný text politický přesah a v médiích se její uvedení hojně diskutovalo.¹⁷¹

V následující pasáži bych chtěla krátce představit a blíže osvětlit pojem „systém“, se kterým Richter ve svých hrách, komentářích a rozhovorech velmi často operuje.

Systém je nejen název celého výše zmíněného cyklu, ale také koncept a tematická struktura dalších Richterových her.¹⁷² Ačkoliv Richter ve svých textech explicitně nespecifikuje, co přesně tímto pojmem myslí, můžeme na základě bližšího zkoumání jeho textů konstatovat, že má na mysli neoliberalní, postdemokratický systém,¹⁷³ v němž primární vládnoucí strukturu tvoří nadnárodní koncerny a hospodářské elity. Richter se vyjádřil v rozhovoru s Anjou Dürrschmidt o systému následovně: „Systém, ve kterém žijeme, západní systém, ekonomický systém, metasystém z ekonomiky, války a produkce obrazů – neproniknutelný, neprohlédnutelný systém, podle kterého všichni fungujeme, systém, který strukturuje pohyb zboží a hierarchie.“¹⁷⁴ Tento „systém“ zahrnuje současně post-mediální dobu internetu, který umožňuje díky nejnovějším technologiím neustálé online spojení člověka s celým světem. Hrdinové

¹⁷¹Viz ULLMANN, K. Op. cit., s. 12.

¹⁷² Tímto pojmem operuje např. v *Peace, Electronic city, Sedm Sekund*, ale i v novějších projektech *Trust, Protect me* a *Rausch*.

¹⁷³Postdemokracie (angl. *Post-democracy*) je neologický termín popisující státní zřízení vedený demokratickými pravidly a principy, jejichž aplikace je nicméně postupně omezována. Crouch popsal postdemokracii jako postupné nahrazování právního státu a parlamentní demokracie strukturou lobujících mocenských skupin, jejichž cílem je smlouváním prosadit taková pravidla hry, která jsou výhodná pro nejmocnější ekonomická uskupení. Petr Osborne termín postdemokracie prezentoval ve svém dokumentu o všeobecných volbách v Anglii v roce 2005. V Česku je zavedení tohoto termínu připisováno prezidentu Václavu Havlovi, který jej nejdříve použil v esejí *Moc bezmocných*. Tento pojem vychází z dějinného filozofického, politického i sociálního cyklu, který najdeme už u starověkých myslitelů.

¹⁷⁴ „Das System, in dem wir leben, das westliche System, das Wirtschaftssystem, das Metasystem aus Wirtschaft, Krieg und der Produktion der Bilder – das undurchdrindliche, undurchschaubare System, nach dem wir alle funktionieren, das System, das den Fluss der Waren und die Hierarchien strukturiert.“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, Falk. Das System wird gestartet. Falk Richter im Gespräch mit Anja Dürrschmidt. In Týž. *Das System. Materialien. Gespräche, Textfassungen zu 'Unter Eis'*. Anja Dürrschmidt. (ed.). Berlin: Theater der Zeit, 2004, s. 52–53.

Richterových her jsou právě takoví jedinci, kteří se pokoušejí v tomto virtuálně propojeném světě žít a přežít, udělat kariéru a především se zorientovat ve zrychlené, postmoderní době.

V následujících podkapitolách analyzuji vybrané hry *Bůh je DJ*, *Electronic city*, které jsou ironickým zachycením zmateného člověka v systému, a dále hru *Pod ledem* která vznikla v rámci cyklu *Systém*. Závěrečný text *Výjimečný stav* se trochu vymyká dosavadní nastíněné linii a odkazuje spíše na anglosaskou tradici absurdního dramatu.

6.1 Bůh je DJ

„V období postsrozumitelnosti existuje jakákoliv identita, klasifikace, kategorie už jen čistě virtuálně.“¹⁷⁵

Falk Richter podává ve hře *Bůh je DJ* (1999) obraz jedince ve společnosti propojené internetem a ovlivněné médií, kde lze snadno zaměnit skutečnou realitu za tu virtuální. Člověk se přestává orientovat v tom, co je pouze smyšlený příběh a co se skutečně stalo, stejně jako je tomu často také v mediálně prezentované realitě, kde slova a příběhy konstruuji a simulují skutečnost. Mediální realita existuje pouze v podobě obrazů či slov a jedná se o pouhé „napodobení“, tedy iluzi skutečnosti.

Hrou *Bůh je DJ* (1999)¹⁷⁶ se Richter dostal do mezinárodního povědomí. Text byl přeložen do více, než patnácti jazyků, byl a je inscenován v různých zemích.¹⁷⁷ Také u nás byla hra uvedena v roce 2006 souborem divadla Letí v režii Evy Salzmannové a Viktorie Čermákové.

Hlavními postavami je zde mladý umělecký pár „kolem třicítky“.¹⁷⁸ Ve scénických poznámkách vystupují pouze pod osobními zájmeny, On a Ona.¹⁷⁹ Obecnost, anonymnost jmen postav může odkazovat k univerzálnosti a současně neuchopitelnosti jejich identity. Richter napsal hru v době, kdy se v Německu

¹⁷⁵RICHTER, F. *3 hry*. Praha: Transtheatral, 2007, přel. Martina Černá, s. 72.

¹⁷⁶Premiéra hry *Bůh je DJ* se konala 1999 v Richterově režii v Staatstheater Mainz.

¹⁷⁷Viz ULLMANN, K. Op. cit., s. 10.

¹⁷⁸Viz RICHTER, Falk. Gott ist ein DJ. In Týž. *Unter Eis*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005, s. 138.

¹⁷⁹RICHTER, Falk. *3 hry*. Op. cit., s. 9.

začaly uvádět hry mladých Britů¹⁸⁰ jako je Mark Ravenhill, Sarah Kane či David Harrover, kdy divadlo zažívalo návrat k tzv. „skutečným lidem“.¹⁸¹ Ve hře vystupují postavy „radikálních umělců“, kteří mají své kořeny v klubové kultuře, výborně se vyznají v mnoha druzích techniky, s jejíž pomocí tvoří originální umělecké dílo – sebe sama a svůj život.¹⁸² Richter hru komentuje slovy: „Bůh je DJ je milostný příběh, který se odehrává v prostoru, ve kterém lze stěží očekávat lásku: v technizovaném, střeženém prostoru, v neustálém on-line modu, v naprosté prodejnosti. Vyžaduje to vydržet všechny rozpory a dané možnosti umělecky využít, nejen komerčně, to by mohla být cesta, jak v této době žít.“¹⁸³

On je DJ, Ona televizní moderátorka a filmová režisérka. Ve skutečnosti jsou jakýmsi „pseudo-umělci“, jelikož o umělecké kvalitě zejména jejího filmu či „uměleckých projektů“, jako moderování vlastního pořadu, by se dalo pochybovat. Oba spojuje fakt, že svůj život pojmají jako jednu velkou performance, reality-show či součást konceptuálního umění.¹⁸⁴ Jejich život je zachycen non-stop běžícími kamerami, které přenášejí jejich každodenní interakci „live“ na internet, kde jsou pozorováni jako jakýsi „umělecký exponát“. Místem dění a současně jejich obytným prostorem je blíže neurčená „umělecká hala“, kde dvojice žije obklopena hudební a IT technikou, videorekordery, DJ-Pultem, mikrofony a videokamerami, k dispozici mají také jakousi „chill-out“ zónu, kde různě polehávají a „chillují“. Tento prostor je ve skutečnosti jakousi instalací, napodobeninou jejich skutečného, jednopokojového bytu, s tím rozdílem, že je přenesen do jednoho ze sálů výstavní galerie.¹⁸⁵ Oni sami jsou

¹⁸⁰Sám Richter absolvoval studijní pobyt ve Velké Británii a považuje se za příslušníka generace M. Ravenhilla.

¹⁸¹Viz RICHTER, Falk. Über Gott ist ein DJ. In Týž. *Unter Eis*. Op. cit., s. 496.

¹⁸²Viz RICHTER, F. Über Gott ist ein DJ. Op. cit., s. 498.

¹⁸³„Gott ist ein DJ ist eine Liebesgeschichte, die in einem Raum spielt, wo man kaum mehr Liebe erwartet: dem technisierten, überwachten Raum, dem ständigen Online-Sein, der Totalvermarktung. Alle Widersprüche aushalten und die gegebenen neuen Möglichkeiten künstlerisch nutzen, nicht nur kommerziell, das könnte ein Weg sein, in dieser Zeit zu leben.“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Über Gott ist ein DJ. Op. cit., s. 498.

¹⁸⁴Je zajímavé, že Richter užil prvky reality-show ještě předtím, než se „Big Brother Show“ objevila na televizních obrazovkách. Viz ULLMANN, K. Op. cit., s. 10.

¹⁸⁵Viz RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 10.

výstavními exponáty a tento „projekt“, jak ho sami nazývají,¹⁸⁶ si zvolili dobrovolně. Je to jejich forma výtvarného díla, jelikož za každé třicetiminutové video, které natočí, dostanou od galerie zapláceno. Jejich život je tedy non-stop filmován na video a zdařilé záběry jsou přenášeny do výstavní galerie. Postavy jsou vybaveny ještě příruční kamerou, kterou snímají detaily, natáčí se navzájem, mluví do kamery apod. Ze scénických poznámek lze vydedukovat, že se záběry z příruční kamery promítají na zvětšené filmové plátno, které je přítomno na jevišti.

Richter si zde opět pohrává s prvkem prolínání a splývání skutečnosti s mediální a virtuální realitou. Postavy vyprávějí příběhy, ale ani ony samy si nejsou jisté, zda se skutečně staly či jsou jen produktem snění a fantazie. Postavy se téměř ztrácejí v množství uměle vykonstruovaných příběhů, které nevyprávějí nic o jejich skutečném životě. Obklopeni médii a kamerami se snaží předstírat přirozenost, což působí poněkud křečovitě. Ale přitom jsou jistým způsobem podřízeni zaměstnancům galerie, kteří určují, jaké video bude puštěno v galerii. Postavy sebou nechávají manipulovat, respektive manipulují samy sebou, jelikož chtějí zapadat do domnělého mediálního obrazu, který se od nich očekává. Mají jistou představu o tom, co je „cool“ a trendy, jak by měly „radikální subjekty“ vypadat. Výsledná forma jejich komunikace a předvádění se hraničí s trapností, exhibicionismem a narcisismem. On na začátku vysvětluje situaci: „No tak to už za mě musej říct jiný, já sám to neumím, hmm, no, jiný, jiný postavy, který si vymejším a nechávám mluvit, a který posílám do světa a který jsou všechny samozřejmě já nebo lidi, který potkávám nebo o kterých jsem slyšel nebo čet, teda, myslím, že je to vlastně všechno o mým životě (...)“¹⁸⁷.

On i Ona ve svém vyprávění vrství jedno téma na druhé, volně přecházejí z jednoho příběhu ke druhému, ale v důsledku netuší, proč říkají právě to, co říkají. Ze vzpomínek si rekonstruují fiktivní i skutečnou minulost a své sny projektují do budoucnosti. Místy hovor sklouzne k pseudofilozofování, např. když Ona hovoří o svém posledním krátkém filmu, po kterém následovala diskuze s názvem „Já a politika“, kde padaly otázky typu: „Co to znamená, že je

¹⁸⁶Viz RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 26.

¹⁸⁷ RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 11.

něco německý? Co je to Evropa? Existuje něco jako německá kultura? Co s náma udělá milénium?“¹⁸⁸

I přesto, že postavy o sobě neustále mluví, není jednoduché si o nich utvořit jasný obrázek. Když začne čtenář považovat výpovědi za skutečné, je následně vyveden z omylu. Například Jeho příběh o cestě do nevadské pouště, na níž potkal dívku z Venice, kterou posléze někdo zadusil, byl vymyšlený a dokonce napsaný na zakázku.¹⁸⁹ Tento úvodní popis cesty do Death Valley je jakýmsi asociačním proudem vzpomínek, obrazů a představ. Cesta se však odehrála pouze v jeho fantazii po užití drog: „Ale nejsi prázdněj, to ne, tvůj život a všechny ty příběhy, který jsi viděl a slyšel, v tobě jsou, skládaj se v tobě nově dohromady, a je jedno, jestli jsi je skutečně prožil nebo sis jen myslel, že je prožíváš, najednou v tom není vůbec žádněj rozdíl, a to je příjemný, hodně, hodně příjemný.“¹⁹⁰

Realita a fikce zde natolik splývá, že již sama postava mladíka se přestává orientovat v tom, se stalo a co je pouze smyšlený příběh. Jak lze rozlišit pravdu od lži, když se lež vydává za pravdu? Není skutečné jen to, čemu opravdu věříme? A co je vlastně skutečnost – nevnímáme věci jako skutečné, i přesto, že jsou iluzorní a existují pouze jako konstrukty naší mysli?

Obě postavy jsou obrazem novodobých „hrdinů všedního dne“, kteří se snaží nalézt své vlastní autentické Já, i přesto, že svůj život paradoxně jen předvádějí a performují před kamerami. Několikrát opakují, že skutečně nemají žádný problém s autenticitou, ale to jim lze jen stěží uvěřit. On a Ona se snaží vytvořit si takový život, jaký se od nich v medializovaném světě očekává. Právě proto musí být jejich autentické Já upozaděno, což je paradoxem, který si divák či čtenář v průběhu hry uvědomí. Jeho příznačným postojem je následující monolog: „Myslím, že jde o to, vypěstovat si imunitu vůči tlaku médií, obklopit se nedotknutelností, být nedosažitelný, pohybovat se, skutečně surfovat, a to do důsledku, teda surfovat mezi různějma vlastnoručně koncipovanejma identitama, v nepravidelných odstupech na sebe brát různý formy... V zásadě

¹⁸⁸ RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 19

¹⁸⁹Viz RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 60.

¹⁹⁰RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 18

inteligentně zdrhat, bejt rychlejší, dokázat si prostě vybudovat novou identitu kdykoli a kdekoli, bejt rychlejš, perfektní, inteligentní, umět navazovat nejrůznější spojení jako molekula, bejt rezistentní vůči jakýmukoli útoku jako virus, a přesto moct kdykoli nepozorovaně vniknout do jakýhokoli systému. V praxi to vypadá asi takhle: Produkovat rozpory a přitom zůstat zábavnej.¹⁹¹

Následně se ukáže, že tato ukázka je opět pouhým výstupem do kamery, kdy postava prezentuje svůj rádoby autentický postoj, který byl ve skutečnosti předem promyšlený.

Postavy On a Ona se za každou cenu snaží vymezit a definovat samy sebe mimo svět médií, kterým otevřeně opovrhují a o novinářích si myslí, že jsou „zoufale málo inteligentní,¹⁹² ale paradoxně jsou na nich závislí a svému mediálnímu obrazu přikládají velkou důležitost: „ONA: Všem už vyšla fotka v novinách.

ON: Ve FEMINĚ, v TÝDNU, ve VOGUE. (...)

ONA: Nejvíc cool tak nějak bylo, když se někdo dostal do PRAKTICKÉ ŽENY nebo do BLESKU, to měl pak fakt u ostatních respekt.¹⁹³

Oba mají velkou touhu být slavní a proniknout do světa showbyznysu. Ona v jedné replice přiznává, že být slavný nevyžaduje žádné zvláštní dovednosti, „stačí si jenom pustit správnej program a odkoukat od opravdickejch hvězd, jak se to dělá. Proměnit se v kult a dobře se prodávat.“¹⁹⁴

On i Ona prodávají své soukromí, své příběhy, svoji autenticitu, leč efekt je naprosto opačný – hra na autenticitu se stává nevěrohodnou a křečovitou. Postavy investují spoustu energie, aby si zachovaly svůj virtuální image a nevyšly „z konceptu“. Pravda je příkrášlována, zveličována. Postavy produkují na počkání množství různých příběhů, vzpomínek, ale reprodukují také mnohá klíšé ze světa showbyznysu a reklamy, vyprázdněné poučky, slogany, moudra či hesla, jako např.: „Zachovat si autenticitu ve fraktálním světě.“ „Idiot jako

¹⁹¹RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 40.

¹⁹²RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 49.

¹⁹³RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 50.

¹⁹⁴RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 22.

génius.“ „Geniální idiot.“¹⁹⁵ Ve světle kamer podávají obraz toho, čím by chtěli být, nikoliv jací ve skutečnosti jsou.

Richter tímto textem zachycuje jakýsi novodobý trend, a sice exhibicionistické, co nejvíce „autentické“ inscenování reality v televizi a v médiích obecně.¹⁹⁶ V současném, médií a internetem propojeném světě může člověk velmi snadno podlehnout iluzi o správném, dokonalém a naplněném životě, který mu sugerují média. Mediální obrazy prezentující zdánlivě dokonalý život popových ikon, celebrit show-businessu či sportovců a ukazují, jak vypadá svět bohatého, úspěšného člověka. Tomuto virtuálně prezentovanému obrazu je velmi snadné podlehnout. Média současně sugerují jakési „vzorce“, jak se podobně slavný jedinec chová, co dělá a říká. Obyčejný život člověka se tak stává v porovnání s těmito slavnými osobnostmi nudným a nezajímavým.

Richter ve hře *Bůh je DJ* ukazuje rozpolceného, nejistého člověka na přelomu tisíciletí, který se stal jakýmsi „patchworkem“ mnoha uměle vykonstruovaných identit s nutkavou potřebou upoutat pozornost ostatních. On i Ona jsou anonymní hrdinové doby, kteří mají stále dostatek energie k předstírání nových identit s vidinou mediálního úspěchu a finančního výdělku. Nemohli by ovšem existovat bez „těch druhých“, bez médií, bez publika a především bez vedení galerie, která je zaměstnává a tuto „autenticitu“ po nich vyžaduje. Postavy zaprodávají své pocity, příběhy a soukromí veřejnosti, tím, že degradují samy sebe na jakýsi výstavní objekt, což v podstatě není možné, jelikož člověk je živá bytost, nikoliv věc. Richter tímto patrně naráží na uměleckou subkulturu, kdy se samozvaným umělcem může stát téměř každý, když se jako takový prezentuje. Tenká hranice mezi tím, co lze a nelze považovat za umění, se stírá. V současnosti může být téměř každý předmět či amatérské „home-made“ video se „silným konceptem“ umístěný v galerii považován na umělecké dílo. V době, kdy si téměř každý může vytvořit vlastní identitu umělce, začíná být obtížné rozpoznat, co nese nějakou uměleckou hodnotu.

Postavy hry *Bůh je DJ* se pohybují ve virtuálně propojeném, chaotickém světě, kde se marně snaží zorientovat a nalézt svoji identitu, a v neposlední řadě

¹⁹⁵RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 39.

¹⁹⁶Viz ULLMANN, K. Op. cit., s. 10–11.

přízpůsobit svůj život a „image“ neustálým výzvám okolí a posledním trendům. Sebestřednost a narcismus jsou atributy, kterými se tito „hrdinové“ vyznačují, stejně jako příslušníci Generace X a Y, k nimž Richter i jeho postavy náleží. On a Ona se svým vnímáním pohybují někde mezi bludem a realitou, na pomezí snu a skutečnosti, mezi perverzí a normálností.¹⁹⁷ Jsou plni iluzí a zkreslených představ o světě, druhých lidech i o sobě samotných.

6.1.1 Jazyk a mluva

Jazyk a mluva dramatického textu odpovídá jazyku lidí, kteří se vyznají v hudební technice a v hovorových, slangových obratech, stejně jako postavy mladých třicátníků, jež užívají časté hovorové výrazy a anglicismy, kterými komunikují mezi sebou nebo přímo do kamery. Pojmy jako „chillout“, „Check´n´Chill“, „Chill´n´Check“, „excesivní subjektivita“, „crash“, „trash“ apod. nemusí být nezasvěcenému čtenáři či divákovi zcela jasné, ani pokud se průměrně orientuje v anglickém jazyce. Postavy užívají často pojmy z hudební branže a různým způsobem si s nimi asociativně pohrávají: „Novej vesmír // novej sound // Sounduniverse // Soundrtaack k našemu životu // (...) // Novej space (...) O.K.!? // Ready!“¹⁹⁸

Text obsahuje mnoho vulgarismů, vyhrocených až ad absurdum, které nemohou odpovídat skutečnosti. Například On v závěru jedné scény líčí, jak byl pohlavně zneužíván svým otcem, a podává výčet všech nejrůznějších perverzních praktik, které s ním jeho otec vykonával.

Postavy také mnohdy nedořikávají celé věty, skáčou si do řeči nebo za sebe dořikávají své myšlenky. Některé monology odpovídají asociativnímu toku myšlenek, jako by je postavy utvářely přímo v momentě, kdy je vypráví. Ve scénických poznámkách je jasně uvedeno, kdy se jedná o záznam do kamery. Poznámky také čtenáře informují o tom, co postavy právě dělají. „Ona nyní filmuje sama sebe a vytváří detaily svého těla, nechává je zastavené na plátně, prohlíží si je a hodnotí, zatímco ON jde do studia, aby se na chvíli ponořil se

¹⁹⁷ Viz ULLMANN, K. Op. cit., s. 8.

¹⁹⁸ RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 29.

sluchátky na uších do svého světa zvuků. Vidíme, jak pracuje se svými přístroji, z jeho sluchátek slyšíme unikat tichou hudbu, se kterou si právě hraje.¹⁹⁹ Čtenář se prostřednictvím scénických poznámek dozvídá, kdy a jak postavy manipulují s videokamerou, kdy se natáčí a kdy je kamera vypnutá a oni jen tak „chillují“, nebo kdy si pouze pouští záznamy videonahrávek na projekčním plátně.

Richterovy postavy On a Ona jsou vylíčeny jako oběti medializovaného, přetechnizovaného světa, kde je obtížné rozlišit iluzi od skutečnosti, lež od pravdy, sen od reálné zkušenosti. Postavy působí tak, že si život v tomto uměle vykonstruovaném světě v obklopení kamer užívají, avšak za jejich maskou mnoha falešných identit se skrývá duševní prázdnota a vyčerpání.

6.2 Electronic city

„Trade: zboží, toky a hodnoty na současném světovém trhu, nové horizonty, konzum jako smysl, architektura businessu, flexibilita se stala diktovaným vzorcem chování, jedinečnou ztrátou paměti, ahistoričnost, nepochopení vlastnímu hysterickému způsobu života, nucení ke spolupráci, k adaptaci – to se přitom vydává za svobodu vlastního sebevyjádření; inscenování světové politiky: výroba obrazů, dění na trhu a válka, nekontrolovatelné procesy tvoří společně nekontrolovatelný systém, jehož způsob fungování již není nikdo schopen sledovat a který v konečném důsledku nemůže být reprezentován žádným obrazem ani žádným vyprávěním, protože on sám je absencí narace, jestli rozumíte, co tím chci říct.“²⁰⁰

Ve hře *Electronic city* (2002) Richter opět tematizuje tenkou hranici mezi realitou a fikcí, a dokonce ji posouvá ještě o krok dále, než tomu bylo v případě *Bůh je DJ*. Čtenář se již naprosto ztrácí v tom, zda je příběh Joy a Toma pravý či jen inscenovaný.²⁰¹ Příběh mladé dvojice lze považovat za pokračování a tematické vyhocení situace milostného páru z *Bůh je DJ*. Ztráta orientace dramatických postav v globálním, virtuálně propojeném světě odpovídá ztrátě

¹⁹⁹RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 34.

²⁰⁰RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 89–90.

²⁰¹Viz ULLMANN, K. Op. cit., s. 13.

orientace čtenáře, který je opět záměrně maten a znejistěn v interpretaci „hry ve hře.“

Dalo by se říci, že Richter hrou *Electronic city* radikalizuje již dříve fragmentarizované pojetí postav. I přesto, že v *Bůh je DJ* představují repliky postav jakési výkřiky do vzduchoprázdna, resp. jsou mířeny na kameru, postavy na sebe přeci jen v rámci vnitřního komunikačního systému reagují. V *Electronic city* tomu tak není. Postavy mluví potenciálně směrem do publika, což je v textu vyjádřeno tak, že vedou střídavé monology, na které vzájemně nereagují. Repliky v *Electronic city* nejsou fixovány na jednotlivé mluvčí (postavy) s výjimkou Toma a Joy, ale mohou být pronášeny mnoha mluvčími najednou. Jednotlivé repliky jsou uvozovány pouze čárkami, které zastupují prefixy promluv. V rozhlasové verzi hry *Electronic city* (2003)²⁰² vystupuje několik „mluvčích“, kteří mezi sebou nemají dané postavy fixně rozděleny, ale text si navzájem „půjčují“. Joy je zastoupena např. i mužským hlasem, či stejný hlas „mluví“ Toma a současně člena týmu apod.

6.2.1 Postavy Toma a Joy

Hlavní postavy Toma a Joy se pohybují v globálně propojeném světě čísel, anonymních prostor, letištních hal a hotelových pokojů, vybaveni elektronickými přístroji a kódy, v němž jsou i přesto ztraceni a osaměle čekají na setkání s tím druhým. Tom je jedním z manažerů neznámé korporátní firmy a Joy pracuje jako pomocná síla – tzv. Standbycraft v jedné pobočce řetězce s rychlým občerstvením na různých letištích, podle toho, kam je právě poslána.

Oba vedou absurdní vztah na dálku, přičemž jsou pozorováni filmovým štábem „asi 5–15 lidí“, který je natáčí. Richter zde tematizuje bezútěšné přežívání dvojice v globalizovaném světě, kde oni sami nemají nad svými životy žádnou kontrolu. Způsob jejich života již určili druzí a oni pouze naplňují předem promyšlený scénář. Postavy On a Ona ze hry *Bůh je DJ* performují své životy podle očekávání vedení galerie, které v důsledku určuje obsah, jenž bude promítán v galerii. Oba páry jsou tedy ovládány jakousi vyšší mocí. V případě hry *Bůh je DJ* nepřítomnými lidmi, na které se zde pouze odkazuje v třetí osobě

²⁰² RICHTER, Falk. *Electronic city* [Rozhlasová hra]. Režie: Ulrich Lampe. RB/ RBB, 2004.

množného čísla – „oni“. V případě *Electronic city* ztělesňuje tuto vyšší instanci televizní štáb, který vystupuje zároveň v roli jakéhosi demiurga, který manipuluje osudy postav a je současně hybatelem děje, jelikož může dramatický děj posouvat v čase či kdykoliv přerušit slovem CUT. Tento štáb je jakousi pseudovyšší instancí, má moc ovládat jednání postav, určuje čas a obsah jejich replik a kdykoliv může chtít, aby situace přehrály znovu, nebo jejich repliku náhle přerušil s tím, že právě řečené nezapadá do předem připraveného scénáře. Není možné štábu vzdorovat a postavy se o to ani nepokoušejí, nebo jen náznakem jako v případě Toma, který protestuje, když má znovu přehrát psychicky náročnou scénu.²⁰³ Filmový štáb nevystupuje v podobě konkrétních postav, ale jako vícehlasý vypravěč či komentátor. Můžeme ho též interpretovat jako postavu chórickou, jež je typická pro německojazyčné divadlo 90. let.²⁰⁴ Současně ho lze vyložit jako alter ego postav či jejich vnitřní kritický hlas. V určitých pasážích lze vnímat promluvy štábu jako ironický hlas samotného autora – Falka Richtera: „Televizní štáb stojí vedle ní, moc milí lidé, režisér, vysloveně milej, přátelskej, dobře vypadající typ, hraju ho já sám (...).“²⁰⁵ Začleněním filmového štábu, který komentuje a glosuje jednání Joy a Toma, vstupuje do textu také téma multimediality. Inscenaci textu si lze jen stěží představit bez přítomnosti televizního štábu, který je do textu vepsán. Přítomnost kamer a dalších multimediálních prostředků je zásadní pro přenesení hry na jeviště.

Jestli je neznámou vyšší instancí, která hýbe životy lidí v postmoderní společnosti člověk sám, či je to systém samotný, zůstává otázkou interpretace. Tom a Joy jsou vykresleni jako nešťastné oběti systému, kterému nerozumí a nejsou schopni se v něm zorientovat. Dalo by se říci, že představují prototypy flexibilního moderního člověka, který se mechanizací a neustálou repeticí stejných pracovních úkonů sám sobě odcizil a stal se lehce manipulovatelnou loutkou. Tom i Joy postrádají energii k revoltě a změně, stejně jako postavy hry

²⁰³Viz RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 100.

²⁰⁴V té době se do divadelních textů začíná promítat ztráta individuality, ztráta kompaktního dramatického hrdiny, individuální identity a soudržnosti jedince, a to jako téma i zpochybnění jednoho z atributů dramatické formy jako takové.

²⁰⁵ RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 101.

*Bůh je DJ.*²⁰⁶ On a Ona si i přes vyčerpávající snahu zaujmout potenciální publikum i zaměstnavatele na svůj život nestěžují, ba naopak se s tímto způsobem života sžili a zdánlivě si ho i užívají. O jejich skutečném vnitřním rozpoložení se toho mnoho nedozvíme, a když, tak pouze náznakem, např. v situaci, kdy spolu hovoří na téma očekávaného dítěte. Jsou-li postavy vnitřně frustrované, nedávají to najevo. Jejich skutečné vnitřní rozpoložení není tolik důležité, jako to, jak se prezentují na venek. Tom a Joy už jsou méně šťastnými postavami ve světě vysokých nároků. Pod psychickým a fyzickým nátlakem a v důsledku absurdních požadavků na flexibilitu, kterou trh práce vyžaduje, se hroutí, ale stále ještě si tento kolaps nepřipouštějí. Svůj způsob života si již neužívají jako On a Ona, ale paradoxně v něm setrvávají v naději na budoucí společný život a klid. Ke konci hry zazní poněkud nedůvěryhodně:

„JOY: Však my to zvládnem.

TOM: Jo. Zvládnem to.“²⁰⁷

Zatímco On a Ona nejsou ochotni si svoji frustraci přiznat, u Toma i Joy je již patrná v podobě emocionálních záchvatů vzteku v případě Toma a zoufalství v případě Joy. Tomovy časté výbuchy hněvu naznačují jeho neurotické, afektivní chování. Tom je neustále ve stavu nervového podráždění a je schopen vybuchnout při sebemenším podnětu. Jedinou věcí, která ho uklidňuje, je myšlenka na Joy.

6.2.2 Tom a Joy jako prototypy flexibilního životního stylu

Postavy Toma a Joy odpovídají charakteristice flexibilního člověka v moderní společnosti, což Ernestus dále ukazuje na popisu pracovního a emocionálního světa obou protagonistů. Autorka vychází při popisu flexibilních světů z monografie amerického filozofa a sociologa Richarda Sennetta *Der flexible Mensch*²⁰⁸ (Flexibilní člověk), jenž charakterizuje trendy a tendence života v neoliberalismu. Popisuje zde vlastnosti moderního člověka, které jsou zapotřebí

²⁰⁶Tento motiv se u Richtera opakuje i v jeho pozdějších hrách, např. v projektu *Trust*, kterému bude věnována samostatná kapitola.

²⁰⁷RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 113.

²⁰⁸ Viz SENNETT, Richard. *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin: Verlag Berlin, 1998.

k přežití v současném zrychleném světě a v době velkých změn. Dle Sennetta se společnost orientuje na krátkodobost, fragmentarizaci a povrchnost.²⁰⁹ Postavy Toma a Joy jsou právě takoví flexibilní jedinci, kteří se vyznačují neustálou změnou místa působnosti, jelikož to jejich povolání vyžaduje.

Joy je v textu hry charakterizována jako „nějaká tak nějak úplně obyčejná, průměrná žena, černé vlasy, nijak přitažlivý obličej, mírně vynervovaná, lehce posmutnělá, trošku unavená, osamělá, žádná zvláštní znamení.“²¹⁰ Podobně jako Tom vede také Joy pracovně nestálý způsob života, který se vyznačuje častými přelety z místa na místo. Její sociální status je ovšem nižší, než Tomův, jelikož Joy je zaměstnána v nízkopříjmovém sektoru.²¹¹ Joy vykonává nejrůznějších krátkodobé činnosti, jejichž společným jmenovatelem je to, že nevyžadují žádné odborné znalosti, ale značnou dávku flexibility. Joy totiž „ve 22 hodin dostane mailem rozpis služeb a potom ji letecky dopravují na rozličná místa po světě, tam, kde je zrovna potřeba záskok.“²¹²

S Joy se setkáváme v momentě, kdy jí po nástupu do nové práce přestane fungovat elektronická čtečka, kterou snímá čárové kódy potravin v řetězci s rychlým občerstvením v blíže neurčené letištní hale. Ernestus a především Sennett poukazují na to, že se mechanizací pracovních procesů stala náplň práce nečitelná. Joy, i přesto, že „je tady přece skutečně jen od toho, aby ten podělanej infračervený scanner namířila na nálepku s kódem a na konci klikla na 'součet', přijala peníze a uložila je do pokladny,“²¹³ si nedokáže v této situaci poradit, jelikož nezná kód, který by jí umožnil přejít k manuálnímu nastavení čtečky.

²⁰⁹Sennett ve své knize dopodrobna popisuje nejrůznější trendy, filozofické názory současné společnosti, jejichž výčet překračuje téma této práce. Je třeba poznamenat, že Falk Richter se ve své dramatické tvorbě Sennettem inspiruje a do jisté míry z něj při popisu moderního pracujícího člověka ve svých hrách vychází. Dynamický život v kapitalismu vyžaduje podle Sennetta přizpůsobení životního stylu jedince, ale i charakteru. Práce moderního člověka často vyžaduje změnu místa působení, ale přináší s sebou i pocity vykořeněnosti, syndrom vyhoření, neustálý strach ze ztráty práce, a tím i identity. Podle Sennetta dospěl pozdní kapitalismus do fáze svého naplnění. I přesto, že existují volnější trhy a méně státní kontroly, je každodenní život člověka v „systému“ stále určován kategoriemi jako úspěch-neúspěch, nadvláda-podřízení se, odcizení a konzum. Viz SENNETT, R. Op. cit., s. 32.

²¹⁰RICHTER, F. 3 hry. Op. cit., s. 87.

²¹¹Viz ERNESTUS, M. Op. cit., s. 160.

²¹²RICHTER, F. 3 hry. Op. cit., s. 90.

²¹³RICHTER, F. 3 hry. Op. cit., s. 91.

Chybí jí praktické znalosti. Spoléhá se pouze na techniku, která v této chvíli selhala. Přesto, že se na první pohled může jevit pracovní zátěž Joy jako frustrující, paradoxně si tento způsob života sama zvolila, jak se dozvídáme z delšího monologu, kde popisuje své dosavadní pracovní zkušenosti poté, co si udělala přestávku od studia. „Ano, já jsem taky studovala. Tři semestry, teda myslím, ekonomku, pak mi došly peníze nebo jsem chtěla asi spíš do praxe, a tak jsem si dala rok oraz a potom jsem už za prvních osm týdnů prošla sedmadvaceti joby, všechno tyhle standby záležitosti, protože jsem to nikde nevydržela dýl, než tři dny, vysoce flexibilní životní styl, klikala jsem na počítačový ikony v plně komputerovaný pekárně (...), načítala jsem nalétané míle Qualiflyer klientům nebo stornovala rezervace zájezdů v jižním Pacifiku po teroristických útocích (...), měla jsem hodně telefonických jobů: telebanking, dokonce poradenství v oblasti investičních fondů, ačkoliv teda musím přiznat, že jsem o tom neměla ani páru (...), rozvážela jsem pizzu, krájela sushi, hlídala nádrazí a vyháněla feťáky, dělala náborů na sex po telefonu a do policejní akademie, takže po nějaký době se mi teda fakt zastesklo po vejšce.“²¹⁴

Joy je stejně jako Tom ve svém pracovním vytížení neustále v aktivním modu. Oba fluktuují z místa na místo, mění destinace a letiště se pro ně stalo téměř druhým domovem. I přesto, že stále cestují za prací, která je svojí náplní stejně jako jejich životní styl velmi monotónní, nepřetržitě potkávají sobě podobné lidmi, se kterými si nemají co říct. Paradoxně jsou proto velmi osamoceni.

S postavou Toma se setkáváme hned v úvodu hry. Také Tom, který „momentálně vypadl z konceptu,²¹⁵ se ocitá v podobně frustrující situaci jako Joy. Tom je ztracen uprostřed neznámé globální metropole – může to být „Los Angeles, New York, Berlín, Seattle, Tokio, Mexiko City“²¹⁶ – kde je naprosto časově a prostorově dezorientován a ztracen, jelikož nenachází nic, co by mu naznačilo, jak dlouho se na daném místě právě nachází. Tom je ztracen v časoprostoru, ale také na pokraji nervového zhroucení, jelikož si nemůže vybavit

²¹⁴RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 102–103.

²¹⁵RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 78.

²¹⁶RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 78.

číselný kód, jenž by mu umožnil vstup do jeho hotelového pokoje, kde má všechny pracovní „podklady“ a především mobilní telefon, bez kterého Tom nemůže vykonávat potřebné obchodní telefonáty, což představuje hrozbu pro jeho kariéru.

Tom trpí maniodepresivními stavy, jako většina jeho kolegů manažerů „na psychofarmakách“, jelikož neustále někam spěchá, žije v permanentním strachu a stresu, že zmešká navazující let, a v důsledku toho nestihne pracovní schůzku. I přes masku vyrovnaného a chladného byznysmena propadá návalům vzteku a paniky, jako např. ve scéně, kdy se seznámil s Joy, která ho předběhla ve frontě na letišti. Oba jsou následně zatčeni a převedeni na pozorování do jakéhosi skleněného kubusu, resp. do intenzivní stanice, kde do Toma vjede druhá vlna vzteku, kterou si následně vybije na Joy: „Do prdele práce, můj přípoj, teď už můžu na to jednání zapomenout, fúze, převzetí, s DAXem se můžete rozloučit, je tak jako tak pěkně dole, no jo, teď je teda konečně POŘÁDNĚ down. Nemáte potuchu, co jste mi právě udělala, nabíječka, sakra, kde mám nabíječku, mobil mi v táhle kostce nefunguje, jak teď asi mám udělat ten kšeft, odříct, předat informace, spojit, sehnat, podržet, překopat, restrukturalizovat, rekvalifikovat, reinforcovat, redukovat, reformovat, zflexibilnit, outsourcovat, downloadovat, zadat správný kód, aspoň to, zadat správný kód (...)“²¹⁷ Tato situace paradoxně vyústí ve vášnivou soulož Toma a Joy, což také mnohé vypovídá o jejich milostném vztahu.

Postavy Toma a Joy jsou jakousi parodií na flexibilního životního stylu, což je patrné z toho, jak s nimi zachází a komunikuje filmový štáb, tedy často pohrdavým, či direktivním způsobem. Tom a Joy jsou jako jakési manipulovatelné figurky, marionety, které již nemají nad svým životem moc, jelikož si ho takový jednou zvolili. Sice by chtěli z „role“ vystoupit, ale nemohou. „TOM: Já už to nechci hrát, prosím já chci něco jinýho nějakou jinou roli prosím prosím jinou roli – Pro tebe je tady jenom tahle role nic víc a teď se vzchop a zkus nějak dožít ten svůj život, aniž bys kolem sebe šířil zbytečně moc chaosu víc se po tobě nechce!“²¹⁸ Téma člověka, který je bezmocně chycen v zajetí

²¹⁷RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 105–106.

²¹⁸RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 100.

pracovního koloběhu, dynamického životního stylu zde Richter vyjadřuje ve zcizené jevištní podobě, ve formě natáčení filmu na jevišti – tedy pomocí „hry ve hře“, kdy je herec naprosto podřízen režisérskému týmu. „Filmové“ postavy Toma a Joy jsou zobrazeny v absurdních, komických situacích a nepřiměřených reakcích, které v běžném životě nejsou příliš pravděpodobné. Pro potenciálního diváka či čtenáře může být velmi složité se s postavami identifikovat, či se do nich vcítit, jelikož vzbuzují komický, nebo spíše tragikomický efekt, což je také umocněno častými vstupy štábu, které mají zcizující charakter.

Richter tímto principem zdůrazňuje odstup od postav – podobně jako Brecht, aby divák mohl reflektovat postavy s jistou vzdáleností a nevcífoval se do nich. Tom a Joy jsou figurkami a oběťmi zrychleného způsobu života v západním kapitalismu, kterému vládne diktát prosperity, produktivity a neustálého růstu. Divák je má jako takové vnímat a zamyslet se nad tímto způsobem žití a myšlení.

Richter tematizuje univerzálnost příběhu člověka, který se stal na trhu práce velmi rychle zaměnitelným a postradatelným. Právě motiv podobnosti, zaměnitelnosti a nerozlišitelnosti je zde silně exponován. To má za následek také ztrátu vlastní identity ve prospěch identity kolektivní. Tom se denně setkává s identicky vyhlížejícími manažery, kteří nosí stejné obleky, mají stejné vyzvánění v mobilu, stejný pracovní program, sledují stejný porno-kanál v hotelovém komplexu, který má ve všech městech stejný design, aby evokoval manažerům pocit, „že se vlastně vůbec nikam nepřesunuli.“²¹⁹ Tom si je své nahraditelnosti vědom, čas od času se mu hodí, když potřebuje záskok, tak ho zastupuje jeho kolega Tom, „protože vypadá úplně stejně jako já a má dokonce i stejnej hlas (...).“²²⁰ Také při vstupu do hotelového fitness centra se Tom setkává s dalšími dvaceti muži, „kteří vypadají na chlup stejně jako on.“²²¹ Tom, i přesto, že nesouhlasí s filozofií a životním stylem svého manažerského povolání, nemá dostatek odvahy, aby se vzdal uniformní identity, a vydělil se tak z řady dalších anonymních manažerů. Raději proto setrvává v zaběhlém životním cyklu. Velkoměsta a globální metropole jako je Londýn, New York, Los Angeles, Berlín,

²¹⁹ RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 80.

²²⁰ RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 106.

²²¹ RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 83.

Tokio či Peking jsou rovněž svými prostorami, ve kterých se flexibilní lidé pohybují, téměř identické. Postavy se přestávají orientovat, ve kterém z nich se právě nacházejí. Letištní hala je zaměnitelná s lobby či business lounge, jelikož mají – řečeno Richterovou nadsázkou – všechny stejný interiér. Také Joy je překvapena, jak málo se její život liší od života její kolegyně Amy z Ohia, se kterou si „předává kasu“. Obě sledují stejné seriály jako *Sex ve městě*, *Pohotovost* či *Golden Girls*, milují stejné idoly jako např. George Clooneyho, a v neposlední řadě mají také překvapivě podobný harmonogram a způsob života.

6.2.3 Realita vs. Fikce

Richter, stejně jako to činí v *Bůh je DJ*, nechává potenciálního recipienta na pochybách, zda se jedná v rámci hry o realitu či pouze smyšlený příběh. V *Electronic city* jde ještě o krok dále, jelikož se zde objevují záměrné matoucí indicie, které naznačují, že příběh Joy a Toma se odehrává až na třech fikčních rovinách. První rovinou jsou nepochybně fiktivní, znovu inscenované události příběhu Toma a Joy, které se odehrávají „tady a teď“ na jevišti, ale jsou přerušovány vstupy štábu, z čehož můžeme usoudit, že se jedná o natáčení filmu či seriálu, které probíhá rovněž na jevišti, tedy kdy štáb dává fiktivním postavám Toma a Joy pokyny, co a kdy mají říkat a případně, že mají repliku zopakovat. Tento princip „hry ve hře“ představuje druhou rovinu. Třetí rovina je ve hře přítomna poměrně v nejasných obrysech. Z některých replik se dozvídáme, že příběh Joy byl již jednou zfilmován. Jednalo se o dokumentární soap operu s názvem „Joys World – a world of Joy – the story of an average girl.“²²² Tímto by se na jevišti natáčel jakýsi remake již jednou zfilmované předlohy. V textu je dokonce zmínka, že k tomuto seriálu na pokračování, který měl přes osm set dílů, existuje trailer.²²³ Předlohou pro tuto „soap-operu na pokračování“ měl sloužit především život Joy a také „milostná“ scéna seznámení s Tomem. Joy hájí úspěch tohoto seriálu a připouští, že herečka co ji hrála, byla mnohem lepší,

²²² (Joyin svět – svět Joy – příběh úplně obyčejné ženy). RICHTER, F. 3 hry. Op. cit., s. 104, 107.

²²³ Viz RICHTER, F. 3 hry. Op. cit., s. 104.

než ona sama: „JOY: Nesmysl, ten seriál byl absolutní hit (...). Měl přes osm set dílů, prakticky zfilmovali celý můj život, bylo to šílený, bylo to skvělý, a ta herečka, co mě hrála, to všechno dělala hodně přesvědčivě, sehrála ten můj život mnohem líp, než já.“²²⁴

Pro třetí variantu, tedy že se jedná o remake již existujícího seriálu, kdy příběh Joy a Toma byl již zfilmován, hovoří výše uvedená replika a také komentáře štábu o herečce, která hraje Joy: „a herečka, která hraje Joy, velmi přesvědčivě zadržuje slzy, které se jí ze vzteku derou do očí“²²⁵ či „a herečka, která hraje Joy, vystihne přesně ten výraz, který je potřeba, aby vyjádřila rostoucí zoufalství, do kterého upadá její postava, ale které nesmí projevit navenek.“²²⁶

Dle Ernestus není až do konce hry jasné, zda postavy Toma a Joy ztělesňují skuteční Tom a Joy, kteří znovu přehrávají svůj příběh pro pseudo-dokumentární film, nebo zda postavy Toma a Joy ztělesňují herci. První variantě by dle Ernestus nasvědčoval fakt, že štáb oslovuje představitele jako „Toma a Joy“ či že napomíná Joy, kdy a jak má hovořit. Ke druhé variantě se lze přiklonit díky několika poznámkám o „herečce, která hraje Joy“.²²⁷ Prolínáním těchto tří fikčních rovin Richter mate a znejišťuje recipienta, který se přestává orientovat v rámci hry, co se stalo ve skutečnosti a co bylo pouze smyšlené. Dle Ernestus jsou Tom a Joy pouhými figurkami zábavního průmyslu.²²⁸ V tomto ohledu je nepřehlédnutelná podobnost s populárním televizním formátem 90. let, reality show jako např. „Big Brother“ nebo u nás populární řada „Vyvolení“. Jedná se o typ show, kde je několik vybraných účinkujících, kteří vystupují pod svými skutečnými jmény, společně obývají určitý ohraničený prostor, kde za neustálé přítomnosti kamer mají společně po určitou dobu žít. Kamery zachycují každodenní interakci těchto „hrdinů všedního dne“ a vybrané záběry se následně promítají v televizním vysílání, kdy diváci mohou rozhodovat svými hlasy o tom, kdo bude z daného prostoru vyloučen. Sympatizant s největším počtem hlasů se

²²⁴ RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 107.

²²⁵ RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 98.

²²⁶ RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 98.

²²⁷ Viz ERNESTUS, M. Op. cit., s. 165.

²²⁸ Viz ERNESTUS, M. Op. cit., s. 168.

stává vítězem a současně „Vyvoleným“. Režiséři, scénáristi a dramaturgové těchto reality show mezi aktéry záměrně vyvolávají hádky nebo mají předem připravený scénář, aby byl pořad pro diváky zajímavý a hýřil „skutečnými“ emocemi. Má být docíleno efektu falešné autenticity, zdání skutečného života. Enormní úspěch si tyto reality show zasloužily pravděpodobně proto, že se zde hrdinou stává poměrně obyčejný člověk z davu, který dostává naději proniknout do všeobecného povědomí, do světa médií, a zažít tak pocity slávy. Dalším důvodem může být také voyerismus, což Richter ve svých hrách rovněž zdůrazňuje.²²⁹

Ve hře *Electronic city* Richter převádí téma flexibility do samotné formy textu, tím, že se v textu prolínají různé fikční roviny, především již zmíněná dramaturgická koncepce „hry ve hře“. Tom a Joy fungují v rámci natáčení filmu jako pouhé uměle vytvořené konstrukty, tedy role, které čekají na své ztvárnění – přičemž představitelem může být kdokoliv. Z mého pohledu je můžeme interpretovat jako předobraz odcizeného životního stylu flexibilního člověka, který se ztrácí v anonymitě, uniformitě a bezcíllosti svého jednání. Osud Toma a Joy je univerzální, může se vztahovat na kohokoliv. Mnohem důležitější než samotný osud Toma a Joy je ovšem princip, který hýbe jejich životy, jež zde ztělesňuje televizní štáb. Jednou z možných interpretací může být to, že Richter záměrně recipienta mate a irituje, aby si uvědomil relativitu a tenkou linii mezi realitou a fikcí. Je náš život pravý nebo smyšlený? Do jaké míry se odlišuje životní příběh jednoho manažera od dalších tisíců manažerů v globálně propojeném světě či jedné „Standby-craft“ v mezinárodním řetězci od druhé? To však platí také všeobecně. Je náš život skutečně *naším* životem, který *žít chceme* nebo jen bezhlavě opakujeme vzorce, které pro nás předem někdo stanovil? Nebo jsme si je stanovili sami? To jsou otázky, kterými hra může čtenáře znepokojovat.

²²⁹ Viz ERNESTUS, M. Op. cit., s. 169.

6.2.4 Jazyk a mluva

Jazyk textu a promluva postav odpovídá zrychlenému, dynamickému stylu života nejen současných manažerů, ale obecně uspěchaného způsobu života. Jazyk je dynamický, často bez interpunkce, promluvy jsou útržkovité a zkratkovité, mnohdy pouze jednoslovné repliky odkazují na to, že postavy nemají čas ani kapacitu formulovat srozumitelně celou větu. Jazyk obsahuje mnoho vulgarismů, zejména v promluvách Toma, který propuká zmíněným záchvatům vzteku a paniky: „fuck // fuck fuck // fuck fuck fuck // moje letadlo (...)“.²³⁰

Repliky často sestávají z různých číselných řad a kódů, které postavy stále opakují, ale nemohou si vzpomenout například na koncovou šifru. Takto se Tom bez správného hesla nedostane do svého hotelového pokoje a Joy neznalost číselné řady neumožňuje přejít k manuálnímu ovládní čtečky: „Nemá se do toho zadat nějaký číselný kód, aby se to dalo markovat ručně? 12-58-3 12-58-4 nebo 59-4, jak to jenom bylo, přepnout na manuál? Ach jo.“²³¹

Jazyk dramatického textu je podobně jako ve hře *Bůh je DJ* hovorový, zkratkovitý, plný častých jednoslovných replik. Postavy užívají krátké věty s jednoduchou větnou stavbou k vyjádření svých myšlenek, které často nerozvádí do konce a končí spíše v neurčitosti. Postavy se snaží o rychlou a stručnou komunikaci, delší monology jsou uvozeny týmem, ale je z nich patrné, že se postavy naučily nazpaměť, jako v případě líčení seznámení Joy s Tomem nebo při líčení jejích pracovních zkušeností.

Do textu zapojil Richter také mnohé odborné pojmosloví z globalizovaného světa, v němž vládne mezinárodní jazyk angličtina. Joy je nucena v některých situacích komunikovat anglicky, např. když volá na linku tísňového volání „kamsi do severní Evropy“, aby jí operátor sdělil kód k manuálnímu nastavení čtečky: „Infračervená čtečka nefunguje, the infrared reading machine the machine to read the ciphers the numbers the codes with the code reading machine hello it doesn't work anymore (...)“.²³²

²³⁰RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 94.

²³¹RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 95.

²³²RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 96.

Promluvy štábu jako „flexibilizovat flexibilní workforce retransformovat restrukturalizovat reinforcovat rekvalifikovat redukovat restabilizovat“²³³ jsou spíše parodií a vyprázdněnými hesly manažerského slovníku, které postrádají zásadní význam, nejsou zařazeny do kontextu, a tak fungují jen čistě ve své materiální – fonetické – podobě.

Postavy Toma a Joy v *Electronic city* se stejně jako „hrdinové“ On a Ona ze hry *Bůh je DJ* pohybují v globalizovaném světě, který z nich udělal pouhé figurky. Jsou oběťmi své práce a především filmového štábu, který má nad jejich osudy naprostou moc. Tento štáb lze chápat jako metaforu systému či neviditelných mechanismů, které jím hýbou. Tom a Joy jsou sice nešťastní, trpí záchvaty vzteku a zoufalství, avšak nevzdávají se, a v naději na lepší zítřky se nadále marně lopotí ve svém snažení. Částečně se však setkáváme i s jejich pravým Já, jejich skutečnými pocity, a to právě v návalech vzteku a paniky.

Richter se ve hře *Bůh je DJ* orientuje především na problematiku autenticity a hledání identity jedince v komplexním, virtuálně propojeném světě, kde klade důraz na lidský subjekt a jeho začlenění se ve světě ovlivněném triviální pop-kulturou.²³⁴ V pozdějších hrách, zejména v cyklu *Das System*, se Richter zaměřuje především na celosvětovou politickou scénu a explicitně tematizuje kontroverzní dění a rozhodnutí, která zásadně ovlivnila globální politickou situaci. Ve svých nejnovějších projektech (*Trust, Protect me, Rausch, Small town boy*) se Richter opět vrací k problematice lidského nitra, exponuje téma lidské zranitelnosti a snahy o nalezení lásky, ovšem na pozadí politicko-ekonomického systému, který je stejně „zranitelný“ jako člověk sám.

6.3 Pod ledem

Hra *Pod ledem* (2004) byla uvedena jakožto součást cyklu *Systém* v režii Falka Richtera 15. 4. 2004 na berlínské Schaubühne, z jejíhož repertoáru ještě nebyla stažena a hraje se dodnes. Richter později text přepracoval do podoby operního libreta, ke kterému napsal hudbu Jörn Arnecke. Opera měla premiéru 28. 8.

²³³RICHTER, F. *3 hry*. Op. cit., s. 81.

²³⁴Viz ERNESTUS, M. Op. cit., s. 147.

2007 v rámci Ruhrtriennale v Bochumi.²³⁵ I přesto, že jsem činoherní verzi v Schaubühne viděla, vycházím při následujícím rozboru především z textové předlohy.

Ve hře opět vystupují postavy odpojené od své přirozenosti a zdravého rozumu, které se pohybují na hranici emoční a psychické lability, jsou to reprezentanti flexibilního světa jako Tom a Joy v *Electronic city*. Na rozdíl od manažera Toma, o jehož pracovní náplni se v textu dozvíme jen v hrubých obrysech, se v *Pod ledem* setkáváme s postavami finančních konzultantů v jejich každodenní pracovní praxi. Richter se tentokrát blíže zaměřil na pervertovaný svět finančních poradců, jejichž jedinými pozitivními hodnotami je profit, efektivita a permanentní růst. Tento mikrosvět je vykreslen ve své absurditě i mrazivé skutečnosti.

Hlavními protagonisty je Paul Niemand – Mr. Nobody, v tomto případě skutečné nomen omen, stárnoucí „poradce mezi 40 a 50“,²³⁶ který je již ve výkonu svého povolání dávno za zenitem²³⁷, a jeho mladší, efektivnější a dynamičtější kolegové: „asi pětatřicetiletý“ Karl Sonnenschein a „asi osmadvacetiletý“ Aurelius Glasenapp.²³⁸ Vystupuje zde také postava malého chlapce mezi 9 a 13 roky, který je oblečen podobně jako Paul Niemand a představuje jakési jeho dětské alter ego.

Richter se již v *Electronic city* vzdaluje konceptu dramatického děje, který je na několika úrovních záměrně zcizen a fragmentarizován, takže není snadné sestavit si pomyslně souvislou fabuli. Ve hře *Pod ledem* již prakticky nelze hovořit o ději. Text je podobně jako Richterovy následující projekty rozčleněn do jednotlivých úseků, v tomto případě do čtrnácti jednotlivých obrazů, které mají převážně monologický charakter. Právě prvek monologu převažuje nad dialogy, které spolu postavy v rámci vnitřního komunikačního systému a světa hry prakticky nevedou, a směřují svoji promluvu přes mikrofony směrem k divákům. Stegemann v tomto kontextu konstatuje, že postavy jsou

²³⁵Viz RICHTER, Falk. *Unter Eis – Oper.* [online]. [20. 6. 2014]. URL: <<http://www.falkrichter.com/DE/work/performance/8/>>.

²³⁶ RICHTER, F.. *Unter Eis.* In Týž. *Unter Eis.* Op. cit., s. 434.

²³⁷ Viz ERNESTUS, M. Op. cit., s. 176.

²³⁸ Viz RICHTER, F. *Unter Eis.* Op. cit., s. 434.

natolik uspokojeny vlastním aktem mluvení, že nepotřebují žádného partnera dialogu ani žádné téma.²³⁹ Podoba monologů se u jednotlivých postav liší. Zatímco Karl Sonnenschein a Aurelius Glasenapp promlouvají zejména o náplni své práce, o tom, jak optimalizovat strategie a maximalizovat profit, nabývá promluva Paula Niemanda spíše poetického charakteru a mají ráz vnitřního monologu, jakéhosi proudu vědomí, ve kterém se hrdinovi vybavují vzpomínky z dětství. Klade si otázky po smyslu života a vnitřně se vypořádává se ztrátou identity v důsledku dlouholetého vykonávání náročného povolání, které vyžaduje upozadění vlastní osobnosti, koníčků i přátel.

V úvodním monologu se Paul Niemand dotýká vnitřních zranění a psychických traumat, která utrpěl v dětství následkem duševní absence svých rodičů. Ti sice byli fyzicky přítomni, ale ve skutečnosti mu nevěnovali dostatek pozornosti, jakou dítě vyžaduje. V důsledku emocionální deprivace a absence rodičovské lásky a tepla, si Paul vybudoval pokřivenou osobnost s nedostatkem sebehodnoty, kterou kompenzuje tím, že na sebe nechává čekat letadla, až do chvíle, kdy jeho jméno opakovaně zaznívá z letištních reproduktorů.²⁴⁰ Paul zakončuje úvodní monolog slovy: „Když nejsem přítomný, zpozoruje mne každý.“²⁴¹ Tuto nepřítomnost využívá jako jakousi strategii, jak na sebe poutat pozornost, která je však také paradoxem přítomnosti, která je patrná pouze skrze jeho nepřítomnost. Metaforou a zdůrazněním tohoto motivu může být právě i samotné jméno, již zmíněné *nomen omen*, vystihující samotnou podstatu postavy – Paula „Nikdo“.

I přesto, že si Paul Niemand kompenzuje svoji pokřivenou sebehodnotu tím, že záměrně zdržuje odlety letadel, prezentuje se ve své lidské podobě, jelikož si přiznává svá zranění a pochybuje sám o sobě i o své kariéře. To o jeho mladších kolezích Karlu Sonnenscheinovi a Aureliu Glasenappovi, kteří žijí v zajetí své sebestřednosti a narcismu, tvrdit nelze. Oba vystupují velmi suverénně

²³⁹ Viz STEGEMANN, B. Zusammenbrechende Textflächen. In RICHTER, Falk. *Theater. Texte von und über Falk Richter (2000–2012)*. Friedman Kreuder (ed.). Marburg: Tectum Verlag, 2012, s. 640.

²⁴⁰ Viz RICHTER, F. *Unter Eis*. Op. cit., s. 440.

²⁴¹ „Wenn ich abwesend bin, bemerkt mich jeder.“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. *Unter Eis*. Op. cit., s. 442.

a jsou přesvědčeni o tom, co říkají. Poradenství pojmají jako životní náplň a poslání, ale také jako dobrodružství, napětí a vzrušení. Svoji práci považují za jakousi „misi“²⁴² a přikládají jí přehnanou hodnotu: „Poradenství znamená léčení, znamená možnost začít s čistým štítem, znamená wow, teď to přichází.“²⁴³

Až komicky působí uměle vykonstruované identity poradců, kteří mají na vše řešení, a když ne, tak alespoň předstírají, že ho mají.²⁴⁴ Na místo lidského uvažování mají v hlavě excelové tabulky a v rukou černé šanony. Jejich mluva sestává z jazyka korporátního světa, který Richter poměrně autenticky přiblížil díky předchozím detailním rešerším. Tato „manažerština“ je souborem floskulí a vyčpělých pseudofilozofických maxim. Postavy ze sebe chrlí sebejisté fráze jako „přijmout riziko“, „vytvářet možnosti“, „šance, které nabízí trh proměnit v kapitál“, „nikdy nebýt pozadu“²⁴⁵, které jsou mantrami neoliberalního smýšlení a současně logikou efektivity.

Postavy Sonnenscheina a Glasenappa působí velmi schematicky – což je současně tématem, jelikož jsou ztělesněným klišé a frází korporátního světa. Svě nitro schovávají za masku technokratického, pozitivními floskullemi nabitého jazyka, zatímco postava Paula Niemanda je mnohem diferencovanější. Je možné, že Niemand došel do stavu, kam se jeho mladší kolegové ještě nepřiblížili, a sice do stavu vnitřní frustrace a do fáze burn-outu. Niemand je stejně jako jeho kolegové obětí systému, který diktuje hodnoty, čehož si začíná být vědom. Richter ukazuje postavy, za jejichž fasádou pozitivismu se skrývá prázdnota a osamění, strach a panika.

Postavy hry *Pod ledem* vykresluje Richter – podobně jako Toma v *Electronic city* – jako hysterické, maniodepresivní, a v tomto případě také sociopatické jedince. Např. Sonnenschein v monologu *Eine andere Welt ist möglich* (Jiný svět je možný) hovoří o „čistotě trhu“ a o potřebě eliminovat vše, co nenesé progres a není efektivní pro trh. Nezaměstnaní jsou pro něj

²⁴² Viz ERNESTUS, M. Op. cit., s. 180.

²⁴³ „Beratung bedeutet Heilung. Bedeutet, noch mal neu anfangen zu können, bedeutet wow, bedeutet, jetzt geht ´s los.“ RICHTER, F. Unter Eis. Op. cit., s. 443.

²⁴⁴ Viz RICHTER, F. Unter Eis. Op. cit., s. 443.

²⁴⁵ RICHTER, F. Unter Eis. Op. cit., s. 442.

„nepohybliví, špatně oblečení, nesportovní, oškliví lidé, kteří nejsou schopni zformulovat srozumitelnou větu a celý den vysedávají u stánku s curry párky, žvaní o »tamtěch nahoře«, a klopí u toho do sebe pivo v plechovce z ALDI.“²⁴⁶ Dle Ernstus je Sonnenschnein (navzdory svému jménu, které nese pozitivní hodnotu) svými fašistoidními frázemi spíše ztělesněním jakéhosi neoliberálního zla.²⁴⁷

Z mého pohledu ztělesňuje Sonnenschnein se svými vyhrocenými pozitivistickými názory filozofii současného trhu, na které je postaven celý tržní kapitalismus. V současnosti proniká do všech sfér života a není možné se z něj vymanit. Představuje však jakousi utopii, právě proto, že se snaží orientovat na „neustálý růst“, což není již ze samotné podstaty systému možné. Přitom jsou přehlíženy devastující dopady na člověka jako jedince, jeho mentální i fyzické zdraví, ale především na přírodní zdroje a ekosystémy.

Jak ukazuje Richter na příkladech „hrdinů naší doby“, pro člověka má tento diktát rovněž ničující následky v podobě obětování vlastní identity ve prospěch kolektivních hodnot. Jedinec přestává poslouchat sám sebe a dává se k dispozici systému, přejímá hodnoty stanovené společností, aniž by se zamyslel, do jaké míry jsou tyto hodnoty adekvátní, co o něm a společnosti jako celku vypovídají. Jedinec, naprosto zmaten a dezorientován, se snaží zapadat do obecně stanovených šablon, nevybočovat z řady, nepřipouštět si selhání, až nakonec ztroskotává ve vlastní slabosti a absenci lidského tepla, utíká do fantazie, snění, alkoholu či konzumace porna, jako Paul Niemand. V tomto smyslu má Richterovo divadlo velmi silný, politický podtext, kdy si divák potažmo čtenář uvědomí vlastní způsob života v konzumní společnosti. Richter sice postavy ukazuje ve zdánlivě karikaturních rozměrech, o to mrazivější může být poznání, že například tento způsob myšlení a komunikace, jakým se prezentují postavy Sonnenschneina a Glasenappa, je pro vysoké manažery, ekonomy a konzultanty poměrně běžný.

²⁴⁶ „(...) unbewegliche, schlecht gekleidete, unsportliche, hässliche Menschen, die keinen vollständigen Satz zustande bringen und den ganzen Tag an der Currybude rumlegen und über ‚die da oben‘ palavern und dabei Dosenbier von ALDI in sich reinkippen.“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Unter Eis. Op. cit., s. 456.

²⁴⁷ Viz ERNESTUS, M. Op. cit., s. 185.

Ernestus poukazuje v této souvislosti na dokumentární film *Grow or go* (Růst či odejít, 2003) Marca Bauderse, který se promítal po repríze *Pod ledem* na berlínské Schaubühne.²⁴⁸ Film měl Richterovi sloužit jako inspirační zdroj, jelikož mapuje příběhy absolventů European Business School při jejich prvních pokusech sehnat práci ve vystudovaném oboru. Divák se seznamuje s filozofií a praxí různých konzultantských firem a jejich zaměstnanců. Dle Ernestus bylo šokující pozorovat podobnost mezi jazykem konzultantů v uvedeném dokumentu a mluvou Richterových „fiktivních“ postav v *Pod ledem*.²⁴⁹

6.4 Výjimečný stav

Hrou *Výjimečný stav* (2007)²⁵⁰ Richter opět navazuje na kritiku životního stylu v západním kapitalismu, ovšem formální podoba hry se do jisté míry liší od hry *Unter Eis*, jejíž textová podoba sestávala z dlouhých monologických pasáží, postavy byly spíše schematicky vykresleny a zachyceny prostřednictvím jazyka.

Ve hře vystupují celkem tři postavy: Muž, Žena a Chlapec – jejich syn. Hra je formálně členěna do kratších replik, postavy Muž a Žena spolu vedou podivný dialog, do kterého později vstoupí i Chlapec. Zdá se, že se ve svém sdělení naprosto míjejí, i přesto, že na sebe reagují. Čas a prostor je konkrétně určen a hra má i minimální děj, který se odehrává během jednoho večera v uzavřeném prostoru jejich bytu. Hra začíná banálním manželským sporem, takřka jako realistické drama o krizi manželství, postupně však ústí spíše v drama absurdní. Zpočátku se zdá, že žánrově půjde o konverzační hru, Žena klade svému muži poměrně banální otázky, jak se mu daří v práci, atd. Pozoruje na něm totiž již delší dobu příznaky apatie a únavy. Do odpovědí Muže se promítá jeho nepřítomné rozpoložení a zdá se, že je naprosto dezorientován a zmaten. Především nechápe, co od něj Žena chce a proč mu pokládá tyto otázky.

„ŽENA: Pověz mi // Muž: Ano? // Žena: Daří se ti dobře? // Muž: Krátká pauza. Ano // Žena: ...daří se ti dobře, myslím..daří se ti? // Muž: Cože? Jo,

²⁴⁸ Viz ERNESTUS, M. Op. cit., s. 195.

²⁴⁹ Viz ERNESTUS, M. Op. cit. s. 195.

²⁵⁰ Prem. 6. 11. 2007 na berlínské Schaubühne.

jasně // Žena: Tobě se daří... // Muž: Co? Jo // Žena: Je všechno v pořádku ... // Muž: Se mnou? Co? Jo // Žena: Určitě? // Muž: Cože? // Žena: Seš si jistej? // Muž: Jo // Žena: Naprosto jistej // Muž: *krátká pauza* Co? Jo // Žena: Aha (...)//²⁵¹

Zdánlivě banální rozhovor vyústí v paranoidní obviňování Muže z neplnění pracovních povinností a podezřívání syna ze zrahy, která by mohla znamenat vyloučení rodiny z exkluzivního rezortu, a tím i ztrátu jejich „výjimečného postavení“. Stegemann přirovnává tuto situaci k „vyloučení ze systému“,²⁵² čímž je ohrožen každý jedinec, jehož pracovní místo bylo právě zrušeno²⁵³ nebo takový člověk, jenž nemá sílu denně mobilizovat své síly k podávání určitého výkonu, a proto mu právě takové vyloučení hrozí. Ztrátou práce se člověk dostává na pomyslný okraj společnosti, kdy se mu ze strany systému nedostává takové finanční podpory, která by dlouhodobě pokryla nároky na důstojný způsob života. Čím více energie člověk investuje do zachování statu quo, tedy udržení práce a svého společenského statusu, tím větší má strach, že mu jednoho dne dojdou síly a bude nahrazen konkurencí, mladším a energičtějším jedincem. V tomto ohledu lze vysledovat tematickou návaznost na postavu Paula Niemanda v *Pod ledem*, který představuje postavu právě takového jedince „vyloučeného ze systému“.

S postavou Ženy a Muže se setkáváme ve chvíli, kdy Žena pojme podezření, že by její muž mohl přijít o práci. V momentě, kdy si na jejího muže stěžují kolegové a vedení firmy, že přestal podávat požadovaný výkon, a to navíc bez povinného nadšení, je jeho kariéra ohrožena. Znepokojena je především Žena, která, i když zdánlivě projevuje starosti o svého muže, má největší strach z vyloučení z komunity. Muži vyčítá snížení pracovního nasazení i změny

²⁵¹ „Die Frau: Sag mal // Der Mann: Ja? // Die Frau: Geht es dir gut? // Der Mann: *kurze Pause* Ja // Die Frau: ...geht es gut, ich meine... geht es dir? // Der Mann: Was? Ja, klar. // Die Frau: Dir geht es // Der Mann: Was? Ja // Die Frau: Ist alles in Ordnung mit // Der Mann: Mir? Was? Ja // Die Frau: Sicher? // Der Mann: Was? // Die Frau: Bist du dich sicher? // Der Mann: Ja // Die Frau: ganz sicher? // Der Mann: *kurze Pause* Was? Ja // Die Frau: Aha“ RICHTER, F. Im Ausnahmezustand. In Týž. *Theater. Texte von und über Falk Richter (2000–2012)*. Ed. Friedman Kreuder. Marburg: Tectum Verlag, 2012, s. 181.

²⁵² STEGEMANN, B. Zusammenbrechende Textflächen. Op. cit., s. 636.

²⁵³Srov. SCHMIDT, U. Op. cit.

emocionálního naladění: „tvůj výkon se snižuje, to propočítali ... Už ti nedělá radost, ty ... už svoji práci nemiluješ a to ... to oni cítí a ptají se, proč, když ta práce je pořád stejná, tak se zdá, že se s tebou něco děje.“²⁵⁴ V momentě, kdy Muž nepřistupuje ke své práci s maximálním nadšením a pozitivní energií, je podroben pozorováním a testům výkonnosti, které vykazují sestupnou tendenci. Kolegové i jeho žena ho považují za podezřelého a divného. Duchem nepřítomný Muž je patrně ve fázi vyhoření, stejně jako Paul Niemand, což je však nejvíce patrné pro jeho okolí. Manželský pár, byť žijící ve „výjimečném stavu“, v exkluzivní komunitě, kde je na povrchu vše zdánlivě dokonalé, pociťuje permanentní ohrožení, že by do jejich hermeticky uzavřené komunity mohl proniknout někdo zvenčí, a ohrozit tak jejich existenci. Pocit strachu a napětí se promítá také do jazykové stylizace. Výpovědi postav jsou plné otazníků, jednoslovných odpovědí typu „aha“, „jo“, „ne“ apod.

Atmosféra absurdnosti nejčastěji provází promluvy Ženy, která se pohybuje na hranici mezi bludem a skutečností, není patrné, zda sní nebo bdí. Žena podezírá Muže, že nechává v noci otevřenou bránu do objektu, kterou dovnitř potají procházejí cizí lidé zvenčí, kteří tam nepatří. Žena slyší hlasité výstřely a v noci nespí, jelikož pozoruje svého Muže. V pět hodin ráno leze na střechu a hází kameny po lidech, kteří by je mohli potenciálně ohrozit. Žena prý svého Muže viděla, jak se pohybuje za branou objektu mezi hořícími auty. Podobně podezřívá také syna, který podle ní v noci vypíná bezpečnostní kamery a kolaboruje s lidmi „zvenčí“.

Podle těchto domněnek je patrné, že je Žena paranoidní a blouzní o věcech, které se udály pravděpodobně pouze v její fantazii. Představa neustálého ohrožení existuje především v její mysli, stejně jako domněnka, že uzavřený objekt je jediným bezpečným místem k životu.

Ve skutečnosti jsou Muž i Žena otroky své práce a západního způsobu života orientovaného na konzum, zisk a permanentní vytváření materiálních hodnot. Patrně proto je jejich osobní a milostný život naplněn apatií,

²⁵⁴„Deine Leistung fällt, das haben sie errechnet (...). Es macht dir keine Freude mehr, du liebst...deine Arbeit nicht mehr und das...das spüren sie und fragen sich, warum, denn die Arbeit ist ja die gleiche geblieben, also scheint etwas mit dir zu sein.“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Im Ausnahmezustand. Op. cit., s. 194-195.

vzájemným neporozuměním a „duševní“ absencí toho druhého²⁵⁵ – zejména Muže. Tuto duševní nepřítomnost Richter tematizuje především v jazykové rovině, nachází se v rovině „nevysloveného“, tj. v podtextu, za významy slov. Dlouhými pauzami, jednoslovnými odpověďmi či nadužíváním slova „Co?“ vyvstává atmosféra napětí, ve které význam dostává to, co není řečeno.

Hrou *Výjimečný stav* Richter navazuje na svou dosavadní kritiku životního stylu v západním kapitalismu. Tento manželský pár, Muž a Žena kolem čtyřicítky vedou život, který by na první pohled mohl být snem každého středostavovského měšťana. Jsou úspěšní, bohatí, mají dítě. K dispozici mají širokou paletu nabídek jak trávit volný čas. Paradoxně však kvůli každodennímu pracovnímu vytížení tyto relaxační programy nikdy nevyužívají. Zajištěny mají také „bezpečné“ sociální kontakty, jelikož všichni lidé, kteří bydlí ve stejném objektu, jsou podobně šťastně vyvolení. V pocitu výjimečnosti je utvrzuje právě místo, kde žijí: exkluzivní rezidence, neboli Gated Community, která je pod neustálou kontrolou kamer a security-systémů. Podobným modelem bydlení se v dnešním světě vymezují bohaté elitářské vrstvy, které se tak izolují od zbytku společnosti. Tito lidé, stejně jako postavy Richterovy hry, si potřebují stále potvrzovat své výlučné postavení a za žádnou cenu nechtějí proniknout do světa „mas“ a „normálu“. Rodina je chráněna vysokým plotem s elektrickým napětím před světem domnělé chudoby a kriminality těch „druhých“, kam by nikdo z nich dobrovolně nevstoupil. O to větší mají strach, že by do objektu pronikli lidé „zvenčí“ nebo že by museli rezort opustit. Gated Community se však stává vězením konzumního způsobu života, který je zde doveden ad absurdum. Jistota uvnitř a ochrana před neznámými hrozbami zvenčí paradoxně umocňuje pocity všudypřítomného ohrožení.

²⁵⁵Motiv duševní nepřítomnosti člověka je poměrně často Richterově tvorbě opakuje. Setkali jsme se s ním již ve hře *Pod ledem*, ale patrný je zejména ve hře *Trust*, kde tento motiv blíže rozvedu.

Richter touto hrou naráží mimo jiné na trend „pozitivního myšlení“,²⁵⁶ který se rozmohl v USA, impériu západního kapitalismu, odkud se pak rozšířil především do korporátní sféry po celém světě. V důsledku nedostatku pracovních míst se vytvořila silná konkurence na pracovním trhu, kdy jsou na zaměstnance kladeny stále větší požadavky, jelikož jsou udržováni v permanentním strachu z toho, že budou nahrazeni konkurencí. Zaměstnanci jsou vedeni k tomu, aby byli pozitivní, na nic si nestěžovali a potenciální vysoké nároky zaměstnavatele považovali za „výzvy“. Vše, co je negativní a nepodporuje týmového ducha firmy či korporace, je automaticky považováno za nežádoucí. O tlaku na pozitivní přístup k životu a především k práci v korporátním světě pojednává americká autorka, sociální aktivistka a žurnalistka Barbara Ehrenreich (nar. 1941),²⁵⁷ která se k tomuto trendu staví poměrně pesimisticky. Upozorňuje na to, že maska optimistického, dobře naladěného zaměstnance je falešná, stejně jako představa, že když bude člověk pozitivně myslet, svět kolem něj se změní k lepšímu.

²⁵⁶ Tématu „pozitivního myšlení“ se věnuje nepřeborné množství tzv. „new-age“ či „self-help“ literatury zaměřené mj. na koncept „vytvoření své vlastní reality“, jehož motto zní „tvůj život je pouze odrazem tvých myšlenek.“ Nejznámější knihou, která vyšla také v češtině je *The Secret* (česky: *Tajemství*) americké autorky Rhondy Byrne, která pojednává o „zákonu přitažlivosti“, který funguje na bázi „magnetické síly myšlenek.“ Kniha byla hojně kritizována za svoji pseudovědeckost a iluzornost. K jejím nejznámějším kritikům patří Barbaba Ehrenreich, která ve své knize *Bright-Sided: How the Relentless Promotion of Positive Thinking Has Undermined America* upozorňuje na iluzivní rozměr konceptu „můžu mít cokoli, jen když změním své myšlení“, ale také na možná úskalí s tím spojená, jelikož se člověk může záměrně vyhýbat reálným zdrojům svých problémů. Autorka proto obhajuje realismus jakožto cestu „zdravého rozumu“, kdy si člověk uvědomí svoji reálnou situaci, ve které může hledat potenciální řešení svých problémů.

²⁵⁷ EHRENREICH, Barbara. Why the Religion of ‚Positive Thinking‘ must be burned at The Stake. [video]. [online]. [14. 6. 2014]. URL: <<http://www.upworthy.com/why-the-religion-of-positive-thinking-needs-to-be-burned-at-the-stake-5>>.

7 Projekt Trust

V této kapitole se věnuji analýze projektu *Trust*, jenž měl premiéru 10. 10. 2009 na berlínské Schaubühne, kde je dodnes součástí stálého repertoáru. Tento projekt, nikoliv inscenace v klasickém slova smyslu, se poněkud vymyká dřívější Richterově tvorbě, která se orientuje především na činoherní divadlo, zatímco tímto projektem se Richter přibližuje spíše pohybovému divadlu s prvky performance, i když text zde hraje stále důležitou roli. V následujících podkapitolách se pokusím ukázat, jak se snoubí prvky tance a pohybového divadla s textem, z něhož nápadně promlouvá Richterův autorský subjekt. Po úvodu, ve kterém nastiňuji některé přípravné fáze projektu, se zaměřuji na vizuální podobu jeviště a taneční choreografii. Následuje popis devíti vybraných scén, kde podávám podrobnější analýzu tematických rovin ve spojení s pohybovou a taneční složkou. V další kapitole se věnuji textu, jeho formě a způsobu, jakým je tento text přenesen na jeviště. Poukazuji také na změnu funkce textu a promluvy v kontextu postdramatického divadla. Posléze se zaměřuji podrobněji na herecké ztvárnění a pohybovou složku. V posledních kapitolách ukazuji, v čem spočívá politično tohoto projektu a jaké jsou ohlasy mezi kritiky.

7.1 Trust – úvod

V produkci *Trust* se Richter opět vypořádává s životem jedince v systému, tentokrát z perspektivy privátních vztahů a globálních ekonomických struktur. Richter se svým hereckým a tanečním ansámblem zkoumá komplexní systémy,²⁵⁸ které se nacházejí ve stavu rozpadu. Těmito komplexními systémy rozumí autor nejen politický systém, osobnost a tělo jedince, ale také lidské vztahy. Falk Richter po deseti letech, v roce 2009, obnovil spolupráci s nizozemskou choreografkou a tanečnicí Anouk van Dijk (1965), s níž spolupracoval již na autorské inscenaci *Nothing hurts*, jež měla premiéru 29. 4.

²⁵⁸ Viz RICHTER, F. Trust-Material. In Týž. *Trust*. Berlin: Theater der Zeit, 2010, s. 118.

1999 v Utrechtu. V průběhu práce na vzniku této produkce se Richter seznámil také s místním nizozemským divadlem, které se již tehdy orientovalo spíše na pohybové divadlo a tanec než na divadlo postavené čistě na dramatickém textu.²⁵⁹

Richter často v rozhovorech zdůrazňuje, že se jedná o projekt, nikoliv o inscenaci klasického činoherního divadla. „Projekt znamená, že jsme nevycházeli z hotového textu, nýbrž že jsme se setkali a mluvili o tom, co nás osobně zaujalo a čím jsme se zabírali v posledních letech ve své práci. Vyprávěli jsme si, co by nás zajímalo na naší vzájemné spolupráci či jaká témata pro nás mají význam.“²⁶⁰ Na počátku stála místo hotového textu jakási myšlenková výměna mezi Richterm a van Dijk, přičemž stěžejní tématické aspekty byly jasně dané: důvěra a nedůvěra, vyčerpání, kolaps, krize, vztek a odpor,²⁶¹ tedy témata, se kterými se oba tvůrci v osobním či profesním životě potýkali. Anouk van Dijk se počáteční fázi vzniku projektu vyjadřovala s pochybami: „Dokáže moje tělo, tato stavba, ve které žiji, stále přežít, co po ní vyžadují? Dokáží se opět vyrovnat s fyzickým stresem při tanci, ve 44 letech, poté co jsem 6 let matkou? Dokáží žít podle svých vlastních očekávání, být tvůrčí, být v roli matky, tanečnice, spolupracovnice, vůdce, zdroj inspirace? (...) Dokáží dělat více věcí najednou nebo zkolabují? (...) Kolabující systémy a přehnané nároky jsou pro mě právě proto velmi osobním tématem . Na fyzické i psychické úrovni.“²⁶² Tyto

²⁵⁹ Viz DÜRRSCHMIDT, A. Op. cit., s. 140.

²⁶⁰ „Projekt bedeutet, dass wir nicht von einem fertig geschriebenen Text ausgehen, sondern dass wir uns treffen und darüber reden, was uns im Moment umtreibt und was uns in den letzten Jahren in unseren Arbeiten beschäftigt hat. Wir erzählen uns, was uns aneinander in der Zusammenarbeit interessieren würde oder welche Themen gerade für uns beide Relevanz haben.“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, Falk. Suche nach Haltung. Falk Richter, Nicole Gronemeyer und Bernd Stegemann im Gespräch. In Týž. *Trust*. Berlin: Theater der Zeit, 2010, s. 11.

²⁶¹ RICHTER, F. Suche nach Haltung. Op. cit., s. 11.

²⁶² „Can my body, this building I live in, still survive what I demand from it? Can it deal with the physical stress of dancing again, 44 years old, after having been a mom for six years? Can I live up to my own expectations of being a maker, a mother, a dancer, a co-worker, a boss, a source of inspiration? Can I deal with it all at once? Can I multi-task or will I collapse? (...) *Collapsing systems and excessive demands* are therefore personal topics for me. Both physically and mentally.“ [Prac. překl. M. Ch.] VAN DIJK, Anouk. As far we can go. In RICHTER, Falk. *Trust*. Berlin: Theater der Zeit, 2010, s. 27.

osobní zkušenosti se výrazně promítly do závěrečné scény s názvem *Solo-swim*, kterou částečně hovoří v angličtině van Dijk, kde hovoří o vyčerpávajícím životě matky-umělkyně.²⁶³

Van Dijk na základě Richterových poznámek ve formě „deníkových zápisků“,²⁶⁴ vytvořila choreografii, a převedla tak Richterův text do jazyka tance a pohybu. Jazyk a tanec nabývají zcela rovnoprávného postavení a setkávají se v rovině tázání se a rezignace na změnu stávající politické či partnerské situace, což vytváří atmosféru podobnou stavu, v němž se nachází současná západní společnost, a to především její střední třída. Hra totiž mapuje pracovní a milostné životy zcela „normálních“ lidí.²⁶⁵

Scénické provedení projektu sestává stejně jako textová předloha z devatenácti textových fragmentů, jež odpovídají devatenácti samostatným scénám.²⁶⁶ Tyto scény tvoří jednotlivé výstupy, které nenásledují zjevnou logickou strukturu a jejichž uspořádání se jeví jako nahodilé. Hra nemá lineárně plynoucí děj, ale jednotlivé výstupy fungují spíše jako samostatné celky, jako dílčí situace, v nichž vystupují společně či jednotlivě herci a tanečníci. Textová předloha, které se věnuji v samostatné kapitole, sestává z různých textových forem jako monolog, dialog, vyprávění, komentář, úvaha, lyrické pasáže apod., což se promítá také do způsobu hereckého ztvárnění, které se v jednotlivých scénách liší. Někde herci hrají role, resp. představují určité postavy, jindy vystupují sami za sebe, nehrají žádnou „rolí“, ale fungují spíše jako „mluvčí“ Richterova textu. Tanečníci se v hereckých rolích neobjevují prakticky vůbec a

²⁶³ Viz RICHTER, F. *Trust*. Op. cit., s. 97–98.

²⁶⁴ Viz RICHTER, F. *Suche nach Haltung*. Op. cit., s. 12.

²⁶⁵ Viz LEHMANN, H.-T. *Ra(s)t/lose/Erschöpfung*, Halbruhe. In RICHTER, Falk. *Trust*. Berlin: Theater der Zeit, 2010, s. 31.

²⁶⁶ Scény po sobě následují v tomto pořadí: *Die Suchenden* (Hledající), *Die vierte Generation* (Čtvrtá generace), *Vertrau mir* (Věř mi), *Zusammenbrüche* (Kolapsy), *Das große Bellen* (Velký štěkot), *14 Jahren / 3 Wochen* (14 let / 3 týdny), *Ich bin wie Geld* (Jsem jako prachy), *Ich bin froh, dass du endlich weg bist* (Jsem rád/-a, že jsi konečně pryč), *Drei Wochen* (Tři týdny), *I used to want to change the world* (Chtěl/-a jsem změnit svět), *Insel der ungebrauchten, ungeliebten Körper* (Ostrov nepotřebných, nemilovaných těl), *Und wenn ich es dir sagen würde* (A kdybych ti to řekl/-a), *Arbeitsverträge* (Pracovní smlouvy), *Confessions* (Přiznání), *Vielleicht stehst du unbeweglich am Fenster* (Možná stojíš nehnutě u okna), *Landschaften, die auf ihren Zusammenbruch warten* (Krajiny, které čekají na zhroucení), *Solo-Swim* (Solo-plavba).

vystupují zpravidla pouze sami za sebe v tanečních choreografiích, čímž zdůrazňují svoji tělesnost a vnášejí do inscenace prvek dynamiky a koncentrace, jež umocňuje intenzivní divácký zážitek. Tanci a herecké složce, stejně jako hereckému provedení se věnují v odpovídajících kapitolách.

Tyto formálně odlišné scény propojuje několik tematických aspektů a motivů – jako např. téma důvěry, resp. nedůvěry vůči partnerovi, ale i vůči politickému systému, téma osobního kolapsu, stavy vyčerpání, rezignace apod. Richter s van Dijk pojednávají dilemata odcizeného člověka na počátku 21. století v jeho rozpolcenosti, nejistotě a vnitřních konfliktech. Takový člověk se vyznačuje flexibilitou – jako Tom a Joy v *Electronic city*, touhou po úspěchu – jako On a Ona v *Bůh je DJ*, nebo po lásce a krátkodobém naplnění. Nachází se však současně na pokraji psychického a fyzického zhroucení – jako Paul Niemand ve hře *Pod ledem*. Také v projektu *Trust* tvůrci ukazují, že psychický i fyzický stav člověka velmi úzce souvisí se stavem společenského systému, že oba organismy jsou navzájem propojené živoucí entity. Jak ovlivňuje člověk svými činy a emocemi společenský systém a jaký dopad má systém na intenzivní životní zkušenost jedince, jeho cíle, úspěchy a neúspěchy či zdravotní stav? K těmto otázkám *Trust* nenabízí jasné odpovědi, spíše zanechává diváka ve stavu znepokojení, ale dává současně prostor pro divákovu reflexi vlastního životního stylu a jeho pracovních a intimních vztahů.

7.2 Scéna – flexibilní prostor pro flexibilní lidi

Richter již dlouhodobě spolupracuje se scénografkou Katrin Hoffman, která navrhla také scénu k *Trust*. Její rukopis je patrný také zde: jedná se o opticky rozlehlý, chladně působící prostor, ve kterém se herci ztrácí v neosvětlených částech jeviště. V tomto prostoru působí aktéři velmi osamoceně až izolovaně. I přesto, že se jedná o studiovou scénu, je jeviště jasně odděleno od hlediště, čím se vylučuje jakákoliv blízkost s diváky.

Spoře osvětlená scéna evokuje atmosféru hudebního klubu, ale mohla by představovat také konferenční místnost, hotelovou lobby či „lounge“, tedy jakýsi novodobý salón nebo odpočívárnu. Neosobní, industriální a chladnou atmosféru

prostoru dotváří kancelářský mobiliář: černá kožená sedačka, kancelářské židle, několik černých kožených křesel na kolečkách, na kterých herci přejíždějí sem a tam, různě na nich posedávají, případně polehávají. Po stranách jeviště jsou rozmístěny hliníkové stěny, v jeho zadní části jsou patrně kovové krabice, které slouží občas jako rekvizity, např. když do jedné z nich dva herci ukryjí herečku Judith Rosmair. V zadní části jeviště sedí za mixážním pultem DJ Malte Mackenbach se svítícím MacBookem, kterým produkuje elektronickou i živou hudbu. K dispozici má také hudební nástroje, klavír a různé druhy kytar. V horní části vpravo je horizontálně umístěna jakási uzavíratelná prosklená kabina, kde probíhají paralelní akce (např. scéna o rozchodu). Scénický prostor je flexibilní, mobilní a otevřený, a usnadňuje tak hercům a performerům volný pohyb. Aktéři mohou také volně manipulovat se scénickými objekty (žíněny, mikrofony, židle, krabice, kytary) a případně je odklidit či umístit tak, aby nepřekážely tanečním výstupům.

Atmosféru v *Trust* popisuje Lehmann jako „atmosféru lehkosti a koncentrace“.²⁶⁷ Tato lehkost a elegance projektu spočívá patrně v otevřeném způsobu práce s herci, ze kterého je patrná vzájemná souhra a nenucenost účinkujících. Herci se po jevišti pohybují volně, nenuceně, jako by ani nehráli, ale byli pouze účastníky nějakého tanečního či divadelního workshopu. Když zrovna nehrají nebo netančí, posedávají na sedačkách a židlích a pozorují své kolegy při akci, případně pijí vodu, utírají si pot a odpočívají.

Velmi působivou složkou v *Trust* je elektronická hudba, kterou produkuje živě na jevišti přítomný DJ, a která výrazně koresponduje s děním na jevišti i se světlem. Hudba doprovází taneční pasáže, ale i scény, kdy herci mluví, např. ve scéně *Vielleicht stehst du unbeweglich am Fenster* (Možná stojíš nehybně u okna), kdy herec popojíždí po potměném jevišti v křesle na kolečkách a mluví textové pasáže, v nichž vzpomíná na svou bývalou přítelkyni. Hudba je v této scéně pomalá, melancholická, podbarvená tóny klavíru, což může u diváka vyvolat vzpomínky na vlastní nezdařený partnerský vztah a s tím spojené pocity smutku. V jiných scénách je hudba naopak dynamická, agresivní a kulminuje v

²⁶⁷ LEHMANN, H.-T. Ra(s)t/lose/Erschöpfung, Halbruhe. In RICHTER, Falk. *Trust*. Berlin: Theater der Zeit, 2010, s. 33.

momentech náročných tanečních výstupů nebo v situacích, kdy herci projevují vztek či agresivitu, např. když hlasitě štěkají do mikrofonu.

7.3 Tanec a choreografie

Dle Lehmana vystihuje tanec podstatu postdramatického divadla, jelikož v sobě nenese smysl, nýbrž přenáší (artikuluje) energii, nevytváří tedy žádnou iluzi, ale zdůrazňuje jednání jako takové.²⁶⁸ Tanec funguje mimo prostor racionálního myšlení, a proto nelze jeho působení ani logickým způsobem vyložit. Svou intenzitou a abstrakcí působí spíše na iracionální část recipientova vnímání, na jeho emoce a pocity, nežli na jeho racionální část. Lehmann tento posun vystihuje jako „emocionální sdílení podnětů s diváky v rámci komunikační situace divadla.“²⁶⁹

Taneční a pohybová složka plní v *Trust* určující roli. Taneční choreografie sestává z prvků kontaktní improvizace a techniky Countertechnique (kontra-technika), kterou vyvinula Anouk van Dijk jakožto systém pohybů, který umožňuje tanečnickovi pracovat s proměnlivou dynamickou rovnováhou těla. Zásadním principem je konzistentní užití proti-směru ke každému pohybu, jednoduše řečeno, každý pohyb má svůj „proti-pohyb“ (kontra-pohyb).²⁷⁰ Kontaktní improvizace je formou tance s partnerem, kdy se partneři mohou dotýkat, a tím ovlivňovat další směřování improvizace.

Taneční pasáže zesilují motivy uložené v textu, komentují je a pohrávají si s nimi.²⁷¹ V tanci, stejně jako v textu, jsou zdůrazněny stavy vyčerpanosti z neustálého opakování stejné akce, stavy tělesné a psychické únavy. Dalším opakujícím se motivem je neschopnost dosáhnout tělesné blízkosti s druhým člověkem, jelikož jakýkoliv pokus končí prudkým odloučením a vzdálením se.

²⁶⁸ Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 371.

²⁶⁹ „das emotionale Sharing von Impulsen mit den Zuschauern in der Kommunikationssituation des Theaters.“ [Prac. překl. M. Ch.] LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 371.

²⁷⁰ Více o metodě Countertechnique viz [online]. [14. 6. 2014]. URL: <<http://www.countertechnique.com/what-it-is/>>.

²⁷¹ Viz LEHMANN, H.-T. Ra(s)t/lose/Erschöpfung, Halbruhe. Op.cit., s. 34.

Například taneční výstup Anouk van Dijk a Jacka Gallaghery začíná tím, že se k sobě tanečníci vzájemně nedůvěřivě přibližují, aby následně sehráli jakýsi taneční „milostný duet“, při kterém není jasné, zda jsou nepřáteli, nebo milenci, jelikož spolu fyzicky zápasí, odtahují se jeden od druhého, aby se vzápětí mohli zase přiblížit. Tento výstup končí předstíranou „souloží“, po níž následuje prudké odloučení.

Taneční výstupy probíhají buď v párech, skupinově nebo sólově. Většinou tančí vedle sebe dva tanečníci, provádějí současně stejné dynamické pohyby, často mění směr pohybu, přenášejí váhu těla z jedné nohy na druhou a máchavými pohyby rukou zapojují pohybově celé tělo. Aktéři občas zaujímají také statické pozice a různé jogínské asány, např. stoj na hlavě. Tanečníci se pohybují po celém prostoru, chvílemi se zdá, že chtějí, aby je někdo chytil do náručí, a když se tak stane, opět ze vzájemného objetí vyklouznou a zhroutnou se na zem. Aktéři vyjadřují tělem pocity únavy, nejistoty a roztěkanosti, neschopnost se uvolnit a najít klid. Podobné významy obsahuje také souběžně probíhající promluva, v níž se hovoří o neschopnosti změnit stávající partnerský vztah a z toho plynoucí stav rezignace, že vše zůstane při starém.

Často tančí na jevišti sama van Dijk, pohybuje se točivými pohyby po celém jevišti. Občas se jen kroutí na místě nebo různě poskakuje, krčí rameny do rytmu hudby. Hlavní motivy obsažené v textu, „nechme vše být tak, jak to je“ a „kdybych tě opravdu chtěla, nic by se nezměnilo“, se v rovině tance projevují jako nezdařilé pokusy o vzájemné fyzické sblížení, ovšem veškeré snahy končí pouze zoufalým mácháním paží, které se marně snaží zachytit těla toho druhého. Taneční výstupy a hudba fungují jako pojítko mezi jednotlivými scénami, ale taneční choreografie či pohybové pasáže probíhají také paralelně během promluv. Jakým způsobem se konkrétně doplňují mluvené pasáže s tanečními nastiňují v následujících podkapitolách.

7.4 Vybrané scény a jejich provedení

Aby si čtenář lépe představil formu jevištního ztvárnění, uvádím v následujících podkapitolách několik exemplárních scén, kde podrobněji popisují scénickou akci, respektive způsob, jakým dohromady funguje textová a taneční složka a jak se tyto dvě roviny doplňují. Popis scén není vyčerpávající, ale má sloužit mimo jiné jako nástin tématických rovin a motivů, které jsou zdůrazněny či „komentovány“ pohybem či tancem.

7.4.1 Die Suchenden

Hra na potměšlém jevišti začíná scénou s názvem *Die Suchenden* (Hledající) za přítomnosti všech aktérů, kteří jsou rozmístěni v celém prostoru jeviště – někteří sedí na židlích a sedačkách, někteří stojí. S tóny hudby (která připomíná zvuk z videohry) sebou začnou škubat jako při elektrošoku, nervózně si poposedávají, několik z nich vstane a zmateně chodí sem a tam po jevišti, jako kdyby ztratili orientaci v daném prostoru.

Paralelně s touto akcí popisuje do mikrofonu herečka Lea Draeger (herci se během hry oslovují svými pravými jmény, což je také zakomponováno v Richterově textu) své rozpoložení související patrně s nezdařeným vztahem: „A kdybych odešla, nic by se nezměnilo // A kdybych zůstala, nic by se nezměnilo // A kdyby ses na mě podíval, nic by se nezměnilo // A kdybys tady jen tak seděl, nic by se nezměnilo // Podívej se na sebe // (...) // Už nemůžu dál // Dotáhli jsme to až sem // Můj bože // Mrzí mě to // (...) // Zapomeň na všechno, co jsem řekla // (...) // Nechme raději vše tak, jak to je // Je to moc komplikované, abychom teď všechno měnili (...).“²⁷²

²⁷² „Und wenn ich gehen würde, würde es nichts ändern // Und wenn ich bleiben würde, würde es nichts ändern // Und wenn du mich anschauen würdest, würde es nichts ändern // Und wenn du einfach nur dasitzen würdest, würde es nichts ändern // Schau dich an // (...) // Ich kann das nicht mehr // Wir haben es bis hierhin geschafft // Zehn Jahre // Mein Gott // Tut mir leid // Vergiss alles was ich gesagt habe // Lass uns einfach alles so lassen, wie es ist // Es ist zu kompliziert, das jetzt alles zu ändern (...).“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, Falk. Trust. In Týž. *Trust*. Op. cit., s. 50-51.

Vzápětí vystřídá Leu Draeger u mikrofonu Judith Rosmair, která jen s drobnými obměnami opakuje již jednou řečené, aby se následně chopila mikrofonu Anouk van Dijk, jež zopakuje textovou pasáž také v angličtině. Zatímco herečky hovoří, probíhají na jevišti intenzivní pohybové etudy, kdy např. dva aktéři usedají na sedačku, ze které střídavě sklouzávají na zem, zvedají se a akci několikrát po sobě opakují. Aktéři dalšího páru se o sebe opírají, padají na zem, aby jeden druhému vzápětí pomohl vstát, a společně se snaží nalézt rovnováhu, chvíli balancují zavěšení do sebe, ale posléze opět padají na zem. Jejich pohyby vypadají jako bezvládné, zoufalé volání o pomoc. Chvillemi se zdá, že nemají nad svými těly žádnou kontrolu, že nedokáží zastavit bezcílné pohyby plné beznaděje.

Atmosféra postupně graduje díky kompulzivním pohybům, ale i díky naléhavému hlasu performerů a hudbě, která je stále hlasitější a intenzivnější. Scéna ústí v taneční duet Anouk van Dijk a herce Stefana Sterna: oba se k sobě opatrně, nedůvěřivě přibližují, aby se posléze roztočili kolem své osy zavěšení do sebe, načež se prudce oddělí a spadnou na zem. Po celou dobu mají ve tváři dramatický výraz plný strachu, zdá se, že tento pocit skutečně prožívají.

Situace působí dojmem celkové marnosti ze stále se opakujících životních cyklů, ze kterých není úniku, jelikož člověk je příliš vyčerpán na to, aby něco změnil, a tak věci „raději nechává být tak, jak jsou.“ Pocit zoufalství se zrcadlí ve formě jazyka samotného – jedná se o promluvy směřované přes mikrofony do publika, kdy herci nemluví k sobě navzájem, nečekají tedy ani žádnou odpověď, potřebují se pouze vyjádřit, ale neví jak.

Aktéři nejsou schopni přestat s vykonáváním nesmyslných, fyzicky náročných pohybů, což si vysvětlují jako metaforu nemožnosti změnit stávající stav, ale i snášet přítomný okamžik a být zcela smířen s tím, co je. Scéna představuje obraz /či odraz/ postmoderního člověka v jeho vnitřní rozpolcenosti a neschopnosti integrovat vlastní pocity a emoce. Jedince zmateného, roztěkaného, který je na útěku sám před sebou. Smysl jeho snažení je stále více nepochopitelný a abstraktní, podobně jako celkové vyznění taneční a pohybové složky.

7.4.2 Die vierte Generation

V následujícím výstupu představuje herec Stefan Stern svůj dlouhý monolog s názvem *Die vierte Generation* (Čtvrtá generace)²⁷³. Text začíná formou tzv. „asociativního proudu vědomí“ a přechází v jakousi odbornou úvahu na téma udržitelnosti politicko-ekonomického systému, který se nachází na pokraji rozpadu.

Monolog začíná popisem kolektivního muzicírování, kdy herečka Judith Rosmair zpívá píseň LOVE ETC od Pet Shop Boys, jež připomene jednomu z herců – Kayovi – cestu taxíkem z pařížského letiště Charlese de Gaulla do Centre Pompidou, kde Kay sedí celý den ve videoarchivu a sleduje videoinstalaci, díky které si vzpomene na svou bývalou přítelkyni z mládí Beate a jejich společnou cestu po Fjordách, na které opakovaně poslouchali píseň HUMAN BEHAVIOR od Björk. Tato cesta skončila hádkou a následným rozchodem. Z trpkých vzpomínek se vyprávění vrací zpět ke zmíněné videoinstalaci. Příběh o Kayovi se dozvídáme zprostředkovaně od Stefana Sterna, jenž o něm hovoří v třetí osobě jednotného čísla, zatímco Kay sedí na pohovce s macbookem na klíně a zvědavě naslouchá Sternovu vyprávění.

Herec směřuje promluvu přes mikrofon přímo do publika s překvapující sebeironií, která dává Richterově vážnému a nihilistickému textu poněkud hořké vyznění. Monolog následně přechází do tzv. *scénického eseje*, v tomto případě úvahy na téma rozpadu ekonomického systému a hledání alternativy ke stávající společenské situaci. Řeč je o fiktivním pětisvazkovém díle – *Zusammenbrechende Systeme* (Kolabující systémy) japonsko-islandského systémového vědce Atsushi Lyngursvötssona, které má být rozšířeno o šestý díl s názvem *Zusammenbruch des Finanzsystems im High-Tech-Kapitalismus nach dem Zusammenbruch des Sowjetsozialismus* (Rozpad finančního systému v high-tech kapitalismu po rozpadu Sovětského socialismu). Stern spolu s Richterem formuluje otázku, na kterou se společně s diváky snaží nalézt odpovědi. Zhroutí se tento systém nejpozději během pěti až deseti let jako

²⁷³ Čtvrtá generace je název fiktivní knihy, na které pracuje řidič taxíku – postava v textu. Tato kniha nastoluje tezi, že současní bankéři a další zaměstnanci finančního trhu, kteří vlastně způsobili finanční krizi, jsou následovníky teroristické skupiny RAF a tato krize byla jejich prvním velkým úspěchem. Viz RICHTER, Falk. Trust. Op. cit., s. 61.

Sovětský svaz? Pokud ano, lze ho nahradit jiným společenským systémem? Jak by to asi vypadalo? Vzápětí se dozvídáme, že tyto úvahy mají být pouze přípravou pro jakýsi fiktivní meeting světově významných filozofů, sociologů a politologů, na kterém se budou snažit osvětlit otázky fungování systému, „který v podstatě spočívá v tom, že vytváří virtuální hodnoty a ty reálné nechává zaniknout.“²⁷⁴

Tento fragment, jak poznamenává Richter, vznikl na základě rozhovorů Richtera se Sternem. Herec je jakousi „hláskou troubou“ Richtera asociativního textu a zastupuje obsahy v něm uložené. Stern představuje typ intelektuála, ale nehraje žádnou explicitní roli, zastupuje spíše sám sebe a myšlenky obsažené v Richterově textu, které směřuje do publika. Podle Bernda Stegemanna tímto „vzniká zvláštní třetí forma divadla, ve které probíhá proces myšlení zdánlivě ‚live‘ na jevišti.“²⁷⁵ V této souvislosti můžeme tvrdit, že Richter vytváří novou formu diskurzivního divadla či druh společenské diskuze na jevišti, kde jsou přítomny sociologické a psychologické kontexty, které přesahují diskurz divadla a zasahují do oblasti politiky, psychologie a sociálních věd. Stern se v monologu zamýšlí nad současným politickým děním a pátrá po vinících finanční krize, zatímco se „společně s diváky snaží zaujmout nějaký postoj“.²⁷⁶

Stern se sice snaží zformulovat nějaké obecné stanovisko, rozvést potenciální debatu s publikem na téma fungování a legitimacy současného společenského systému, ale jeho polemika je naplněna bezradností a mnoha otázkami. V současnosti se jakýkoliv pokus o návrh alternativního řešení ke stávajícímu systému, který pro mnoho lidí představuje utrpení, stává pouhou utopií. Existuje hned několik důvodů, proč by se měly hledat alternativy. Jedná se především o hrozící klimatické katastrofy, hladomor, vykořisťování lidských a přírodních zdrojů, psychické a civilizační nemoci rozšířené mezi širokou vrstvou obyvatelstva. Tato bezmocnost odrazuje spoustu lidí od toho, aby veřejně vyjádřili svou kritiku a nespokojenost, jelikož není jednoduché navrhnout

²⁷⁴ „(...) da unser System im Kern darauf basiert, virtuelle Werte zu schaffen und reale Werte zu verbrennen.“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Trust. Op. cit., s. 59.

²⁷⁵ „[Es] entsteht eine seltsame dritte Form von Theater, in der sich das Denken quasi live auf der Bühne vollzieht.“ [Prac. překl. M.Ch.] RICHTER, F. Suche nach Haltung. Op. cit., s. 18–19.

²⁷⁶ RICHTER, F. Suche nach Haltung. Op. cit., s. 19.

alternativu.²⁷⁷ Mnohem jednodušší cestou se tak jeví smíření se stávajícími podmínkami, což se ukazuje jako jediné logické a také všeobecně akceptované řešení. Stejně jako každý další pokus o nápravu současného stavu tak i Sternův monolog končí rezignujícím postojem: „Nechme vše prostě být tak, jak to je. Je to příliš komplikované, abychom to teď měnili.“²⁷⁸ Proč člověk nemá sílu k tomu, aby protestoval či vymýšlel alternativy k současnému společenskému systému? „Neustále vyčerpaný člověk nemá sílu něco měnit, chybí mu i nápady,“²⁷⁹ komentuje tento stav Richter.

Stern chvílemi přechází do patetického tónu, kdy to vypadá, že herec sám skutečně emoce prožívá, ale posléze na sebe bere roli vyrovnaného intelektuála, který se snaží zformulovat nějaké logické stanovisko k současné společenské situaci. V některých momentech však herec situaci výrazně přehání, propuká neodpovídajícím záchvatům vzteku a paniky, čímž paroduje sám sebe. Otázkou zůstává, zda tato parodie, která hraničí s patosem, je záměrná, či ne.

7.4.3 Vertrau mir

V následující scéně s názvem *Vertrau mir* (Věř mi) je téma důvěry, respektive nedůvěry hyperbolicky vykresleno v rovině intimních, partnerských vztahů. Zveličenou metaforu systému, který se stal po finanční krizi 2008 naprosto nedůvěryhodným, zde představuje žena – herečka Judith Rosmair, která nabádá svého paralyzovaného partnera – herce Kaye Bartholomäa Schulze, aby jí důvěřoval – podobně jako nabádají politici své voliče. Poté, co ho z nedbalosti připraví o veškerý majetek, nadělá mu enormní dluhy, několikrát ho podvede s různými milenci, rozdá jim všechna jeho auta a město, ve kterém Kay žije, prodá Číňanům, slibuje, že již konečně změní. „Věř mi, od zítřejšího rána nebo, řekněme, nejpozději pozítří v poledne, bude všechno jinak (...).“²⁸⁰

²⁷⁷ Viz DISTELHORST, Lars. Von Angesichts zu Angesichts. In RICHTER, Falk. *Trust*. Berlin: Theater der Zeit, 2010, s. 169.

²⁷⁸ „Lass uns einfach alles so lassen, wie es ist. Es ist zu kompliziert, das jetzt zu ändern.“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. *Trust*. Op. cit., s. 61.

²⁷⁹ RICHTER, F. *Trust*. Op. cit., s. 13.

²⁸⁰ „Vertrau mir, ab morgen früh oder sagen wir, spätestens übermorgen Mittag, wird das alles anders (...).“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. *Trust*. Op. cit., s. 62.

Judith se po vzoru „zhýčkané ženy“ dožaduje dalších peněz, „zhruba čtyř miliard“, které jen tak „nespláchne opilá do záchodu“ jako předchozích „pět miliard“.²⁸¹ Tohoto „ženského Leviathana“ nelze zastavit, ani se před ním není kam schovat, jako ostatně před mechanismy západního kapitalistického systému. Žena doslova „přerůstá muži přes hlavu“, zatímco dva muži herečku poponášejí po jevišti, v jednu chvíli ji dokonce chytí za ruce a nohy a chtějí ji hodit do publika. Během monologu, který kulminuje ve své nesmyslnosti a zveličených metaforách ad absurdum, s ní aktéři pohybují nahoru a dolů a občas ji zvednou nad hlavu Kaye, který se ustrašeně choulí do křesla. Následně se pokoušejí ženy zbavit tak, že ji hodí za sedačku, ale ona ani přesto nepřestává v hyperbolickém monologu. Muži ji následně vměstnají do železné bedny, ze které posléze „zmizí“ a stane se „neviditelnou“, stejně jako neviditelné mechanismy politického systému. Těsně před svým „zmizením“ stihne Kaye ještě varovat, že město, ve kterém žije, může každou chvíli „vyletět do povětří“, tak by se měl pokusit někam odjet „ale kam, jo, no, kdo ví, nemám ponětí, a s čím, něco si vymysli, drahý, tak fajn, čau čau, uvidíme se, jen se ptám, kde a v jakém stavu, jo, tak, já jdu, já, aah, jsem už čau čau, pryč.“²⁸²

Tuto komickou a absurdně působící scénu můžeme chápat jako metaforu nedůvěryhodného systému, který se rozrůstá do všech oblastí lidského života. Je zajímavé, že Kay na slova Judith nereaguje žádnou akcí, pouze na ni nevěřícně zírá, jako by byl zcela paralyzován. Richter zde s nadsázkou poukazuje na téma, které je v důsledku spíše tragické. Žena je ztělesněním absurdity a klišé, když říká „věř mi, já už se konečně změním“, ale přitom se chová naprosto opačně. Tato paralela má však ještě další důsledky, a tvoří tak analogii k systému a jeho zhoubným mechanismům, před nimiž není úniku.

²⁸¹ RICHTER, F. Trust. Op. cit., s. 62.

²⁸² „(...) aber wohin, ja, tja, wer weiß, keine Ahnung, und womit, denk dir was aus, Schatz, also gut dann, tschau tschau, man sieht sich, fragt sich nur wo und in welchem Zustand, ja, also ich geh dann mal, ich ähm, bin jetzt mal tschüss tschüss, weg.“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Trust. Op. cit., s. 64.

7.4.4 Zusammenbrüche

Po tomto absurdním slovním proudu následuje symbolická scéna s názvem *Zusammenbrüche* (Zhroucení) obsahující pouhé tři věty. K mikrofonu přicházejí postupně tři herečky oblečené v kožichu, a jedna po druhé zopakuje: „Myslím, že se teď prostě zhrouťm.“²⁸³ Poté nakráčí doprostřed jeviště, kde se demonstrativně zhrouťm na zem. Stejnou akci zopakují i její dvě kolegyně. Aktérky ztělesňují kolabující se ekonomický systém, krachující banky nebo hrouťmícího se člověka, jakým je např. Kay z předchozí scény.

7.4.5 Das grosse Bellen

Stejně, jako je Kay neschopný vzdorovat neviditelnému „mechanismu“, který představuje Judith, nedokáží ani účastníci skupinové terapie ve scéně *Das grosse Bellen* (Velký štěkot) [příloha č.4] na pokyny terapeuta (Stefan Stern) projevit potlačený vztek. Aktéři mají za úkol „opravdu nahlas, zuřivě, agresivně“ štěkat, ale jsou doslova paralyzováni a neschopni vyjádřit, co se po nich žádá. Dívka (Lea Draeger), která je na řadě první, se pouze se nechápavě rozhlíží kolem sebe a hledá podporu u ostatních, ti jsou ovšem stejně zmateni jako ona. Dívka místo štěkotu ze sebe vypraví pouze tichá „mňau“, což vyvolává komický efekt. Posléze se k ní přidají také ostatní aktéři, kteří různě pokašlávají, polykají, vrčí, a maximálně se vzmůžou na rozpačité „haf haf“. „(...) Ne, štěkej, štěkej pořádně // mňau mňau // ne, představ si, že jsi vzteklá, už toho máš dost, už TOHO MÁM DOST, řekni, UŽ TOHO MÁM DOST // už toho mám dost // jo ale musíš si to i myslet // co si musím myslet? // Že toho máš dost, že už jsi slyšela dost lží, že už se sebou nenecháš dál vyjebávat, že, když oni věří, že si s tebou můžou dělat úplně všechno, že fakt přestřelili (...).“²⁸⁴

²⁸³ „Ich glaub, ich breche jetzt einfach mal zusammen.“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Trust. Op. cit., s. 65.

²⁸⁴ „(...) Nein, bell mal, bell mal richtig, miau miau, nein, stell dir mal vor, du bist wütend, du hast die Schnauze voll, DIR REICHT ES, sag mal, MIR REICHT ES JETZT, mir reicht es jetzt, ja aber du muss es auch meinen, was muss ich meinen? dass du die Schnauze voll hast, dass du genug Lügen gehört hast, dass du dich nicht weiter verarschen lässt, dass, wenn die glauben, dass sie alles mi dir machen könnten, dass die sich da aber echt geschnitten haben (...).“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Trust. Op. cit., s. 66.

Jediný, kdo projeví autentický vztek, je sám terapeut Stern, který se přestane ovládat a v návalu afektu sprostě nadává na bankéře, kterému by nejraději „omlátil hlavu o ten zkrvavený reklamní plakát, kterej visí vedle něj a slibuje nekonečnou renditu, až bude zvracet a plivat krev (...).“²⁸⁵ Stern je ve svém návalu vzteku naprosto hysterický a neadekvátní, situaci výrazně přehání, což působí opět poněkud komicky. Tento terapeutický „štěkáč workshop“ lze vyložit jako scénickou metaforu života v kapitalismu, kde se vztek a další „negativní“ emoce potlačují a místo toho si člověk nasazuje masku spořádaného občana.

Následuje taneční výstup, v němž dva tanečníci Nina Wollny a Peter Cseri „komentují“ předešlou scénu na tělesné úrovni. Za doprovodu dynamické, elektronické hudby předvádějí rychlé, trhavé, otáčivé pohyby kontra-techniky. Chvilí tančí spolu, dotýkají se, jeden druhého poponáší, posléze se oddělí a pohybují se každý zvlášť paralelními pohyby ve stejném rytmu. Energie, kterou vyjadřují, působí agresivně. Prostřednictvím svých těl dávají najevo vztek, který nedokázali projevit během předchozí terapie. Doprostřed jeviště si postaví mikrofon, do kterého začnou oba nahlas zuřivě štěkat, přesně jak po nich bylo vyžadováno v předchozí scéně. Nyní oba tanečníci jeden přes druhého, v záchvatu agrese zuřivě štěkají do mikrofonu, načež se muž začne k ženě úlisně přibližovat, chce se jí dotknout, ale ona se od něj znechuceně odtahuje. Následuje závěrečný taneční výstup, který sestává opět z trhaných pohybů, herečka dokonce skočí herci několikrát do náruče a ten se s ní otáčí dokola. Tanečníci zapojují také náročné akrobatické prvky, zvedačky, stojky, skoky apod.

Výstup již nepůsobí natolik komicky jako předchozí scéna, jelikož aktéři zde nic nehrají a svými těly aktivizují a produkují velmi silnou energii agrese a vzteku, kterou sdílí s publikem. Divák se ocitá v jakési liminální²⁸⁶ situaci, jak

²⁸⁵ „(...) und schlagt seinen Kopf so lange gegen das Scheißwerbeplakat, das da neben ihm hängt und endlose Rendite verspricht, bis er kotzt, bis es Blut spuckt (...).“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Trust. Op. cit., s. 67.

²⁸⁶ Koncept *liminality* (z lat. „limen“ – práh, mez) pochází dle Fischer-Lichte z výzkumu rituálu a jedná se o transformační či prahovou fázi, v níž jsou transformovaní uvedeni do stavu „mezi“ všemi možnými sférami, který jim umožní novou zkušenost. Viz FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 252.

popisuje Fischer-Lichte,²⁸⁷ ve stavu, který uvrhne diváka do krize, kterou nelze zvládnout zažitými vzorci chování – divák se musí konfrontovat s vlastními nepříjemnými pocity vzteku, iritace, frustrace, jež v něm tato energie může vyvolávat.

7.4.6 14 Jahren / 3 Wochen

Další scénou, kde se motiv vyčerpání a únavy promítá do oblasti partnerských vztahů, které trvají tak dlouho, že si lidé ani neuvědomí jejich vyčpělost a prázdnotu, je scéna s názvem *14 Jahren/ 3 Wochen* (14 let/ 3 týdny). Manželský pár představují opět herci Kay a Judith, kteří ani netuší, jak dlouho jejich vztah trvá. Byly to tři týdny nebo 14 let? Ani jeden z nich si nemůže vzpomenout, jelikož byli oba duchem nepřítomni. Judith začíná rozhovor přiznáním, že nikdy ve skutečnosti vedle sebe svého muže nevnímala. „Já jsem tě (...) Já jsem tě vlastně, když mám být upřímná (...) ve své podstatě nikdy skutečně (...) nevnímala (...) tys tu jednoduše byl, někdy si tu ale taky nebyl. Někdy jsme mluvili, někdy taky ne (...).“²⁸⁸ Tento stav ji mrzí, ale připouští, že je ze vztahu, který trval již tak dlouho, unavená. Občas muže pozorovala, když spal, a to jí připomínalo „skříň nebo rádio, které šumí někde v pozadí“.

Judith se domnívá, že byli před čtrnácti lety spolu po dobu tří týdnů a pak se Kay oženil, ten ale odvětví, že si přece vzal ji. „Jo, já vím, ale ne opravdu, ne upřímně, to bylo jen, mrzí mě to“²⁸⁹, odpovídá Judith. Závěrečný dialog je rezignací na možnost, že by se vztah mohl ještě napravit: „Za posledních 14 let jsme spolu byli přesně tři týdny a já jsem myslím // nech mě prostě být, ok, myslím, že seš milej a tak ale prosím tě nech mě prostě, nemám, myslím, nemůžu teď prostě, a, ty, mrzí mě to, ale nech mě, díky.“²⁹⁰

²⁸⁷Viz FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 254.

²⁸⁸„Ich habe dich (...) Ich habe dich eigentlich, wenn ich ehrlich bin (...) Im Grunde nie wirklich (...) Wahrgenommen (...) du warst einfach da. Manchmal warst du auch nicht da, manchmal haben wir geredet, manchmal auch nicht (...).“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Trust. Op. cit., s. 68.

²⁸⁹„Ja, ich weiss, aber nicht wirklich, nicht echt, das war nur, tut mir leid.“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Trust. Op. cit., s. 74.

²⁹⁰„Wir waren genau drei Wochen zusammen in den letzten 14 Jahren und ich hab dich ich meine Lass mich einfach, o.k., ich meine du bist nett und so aber bitte lass mich einfach, ich habe keine, ich mein, ich kann jetzt einfach (nicht), und, du, tut mir leid, aber lass mich, danke.“

Rozhovor poukazuje na únavu ze vztahu, který nikdy ve skutečnosti neexistoval. Byl postaven pravděpodobně na virtuálních hodnotách, podobně jako celý západní kapitalismus.

7.4.7 Ich bin wie Geld

Ve scéně s názvem *Ich bin wie Geld* (Jsem jako prachy) reflektuje autor opět nemožnost projevit vztek v systému, který žádné formy k projevu těchto emocí nenabízí. Existují nějaké účinné formy, jak projevit nespokojenost, jež by změnila fungování společnosti a nebyla pouhým potvrzováním současného stavu?

Herečka Lea Draeger vystupuje v této scéně v křiklavě žlutých šatech s dlouhými volnými rukávy a širokým černým páskem, ve kterých vypadá velmi komicky. S hysterickým křikem performuje do mikrofonu následující věty: „Nemůžu si přece, když mám vztek, odhodlaně koupit v Pradě tričko s Che Guevarou, a pobíhat v něm vzteklá po Ku'dammu [známý obchodní bulvár v Berlíně, pozn. M. Ch.], musím přece konečně vyvinout nějaký formy, kam by můj vztek mohl proudit, kdy budu mít pocit, že se VĚCI MĚNÍ, a to nejen věci, který se dají koupit.“²⁹¹

Ve společnosti existují různé formy pasivního vzdoru, jako například koupě trička s Che Guevarou, ale tato forma je samozřejmě velmi neefektivní. Autor míní poznámku o koupi trička s revolucionářem u jedné z nejdražších módních značek ironicky. Společnosti totiž chybí jiná, aktivní forma protestu. Každá aktivní forma odporu pouze vnáší další energii do stávajícího systému a tento stav jen potvrzuje. Jediné, co zůstává, je pasivní odpor, ne aktivní rebelie.²⁹²

Dívka má především vztek na rodiče, kteří ji jako dítě zanechali během pracovní cesty opuštěnou v hotelovém pokoji „v Honkongu nebo Pekingu nebo

[Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Trust. Op. cit., s. 82.

²⁹¹ „Ich kann mir ja nicht unentweg, wenn ich wütend bin, ein Che-Guevara-T-Shirt bei Prada kaufen und damit dann voll wütend über den Ku'damm laufen, ich muss doch endlich mal Formen entwickeln, damit meine Wut in irgendetwas hineinfließen kann, bei dem ich das Gefühl habe, SACHEN ÄNDERN SICH, und zwar nicht nur die Sachen, die man kaufen muss.“
[Prac. překl. M.Ch.] RICHTER, F. Trust. Op. cit., s. 70.

²⁹²Viz HEIDENREICH, R.-S. Anti-Trust. In RICHTER, F. Trust. Op. cit., s. 183.

Shanghai“.²⁹³ Tímto traumatem poznamenané dítě se proměnilo v hysterickou ženu, která nezná svoji hodnotu. „Můžu na sobě změnit celý styl, nic víc v žádném případě změnit nemůžu, sem a tam si můžu ještě s někým směnít moje tělo, ale to jde taky asi tak den dva, on si hned vyhledá jiný tělo, aby taky ne, tyhle těla jsou všechny standardizovaný, klidně si může vzít jiný tělo, on NEROZEZNÁ VŮBEC ŽÁDNEJ ROZDÍL, který se tu snažím nastolit (...) JSEM JAKO PRACHY, sakra jsem jako prachy, jsem všechno a všude a nikdo nedokáže ocenit moji hodnotu a každé den se musím dívat, jestli ještě vůbec za něco stojím, to se totiž každé den mění (...).“²⁹⁴

Tělo je považováno za jakýsi produkt, jehož hodnota se stejně jako na trhu s finančními produkty každým dnem mění. Dívka má oprávněný strach ze své zaměnitelnosti a nahraditelnosti v intimním pracovním vztahu. V současném světě se téměř vše stává směnitelným za peníze, které mají sloužit jako náhražka důvěry, i přesto, že mají pouze virtuální hodnotu, kterou jim jako společnost přikládáme. Téma těla jako zboží je však paradox, podobně jak jsem již uvedla v souvislosti hry *Bůh je DJ*, kde postavy hry zaměňují svá těla za výstavní objekty.

Herečka stejně jako aktéři v přechozích scénách propuká v hysterický vztek, křičí, červená se, potí se. Tento vztek je neadekvátní vzhledem k situaci a k tomu, co vypráví, což vyvolává opět komický efekt. Ve skutečnosti je na této energii něco autentického, pravého, jelikož ona emoce skutečně prožívá. Opět se však jedná o hyperbolické, hyperrealistické ztvárnění, jelikož herečka emoce přehání, ale není zcela jasné, zda paroduje sebe samu, nebo ne, tedy zda tento vztek myslí vážně, nebo ne.

7.4.8 I used to want to change the world

V průběhu hry se několikrát opakuje motiv rezignace a neschopnost změny, která je příznačná pro vyčerpaného člověka současného světa. Ve scéně s názvem *I used to want to change the world* performuje Jack Gallagher

²⁹³ RICHTER, F. Trust. Op. cit., s. 70.

²⁹⁴ „ICH BIN WIE GELD verdammt ich bin wie Geld ich bin alles und überall und keiner kann meinen Wert einschätzen und jeden Tag muss geguckt werden, ob ich überhaupt noch was Wert bin, das wechselt nämlich jeden Tag...“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Trust. Op. cit., s. 70.

následující monolog, zatímco na jeho záda vyskočí Stefan Stern a tanečník se těžkopádnými kroky pohybuje s hercem na zádech: „Chtěl jsem změnit svět, a teď už se jen starám o parkovací místo (...). // Chtěl jsem změnit svět, ale pak jsem zapomněl, co to znamená // Chtěl jsem změnit svět a teď se k němu chci připojit (...). // Chtěl jsem změnit svět a pak jsem zapomněl, co jsem chtěl (...).“²⁹⁵

Motiv rezignace lze chápat jako narážku na člověka, který časem ztratil životní optimismus a nyní mu již dochází energie, aby cokoliv ve svém životě změnil, a tak se raději spokojí s danými okolnostmi, byť jsou jakkoliv bezúspěšné. Tato scéna působí obzvláště smutně, když ji interpretujeme jako možné vystřízlivění z mladistvého idealismu a velkých očekávání od života, který se s přibývajícím věkem postupně mění pouze v rutinu opakujících se rituálů každodennosti. Motiv rezignace však může být současně chápán jako přijetí lidské bezmocnosti v rámci komplikovaného systému, na jehož fungování je téměř nemožné něco změnit. Změna se v pojetí F. Richtera a van Dijk stává pouhou *utopií*, jelikož na globální úrovni jí dosáhnout nelze, stejně jako nelze ukončit nefunkční vztah a/nebo se uvolnit ve vztahu (či stavu) stávajícím, a dosáhnout tak *stavu klidu* (tzv. *Stillstand*).

7.4.9 Solo swim

Závěrečná scéna s názvem *Solo-swim* (Solo-plavba) končí v atmosféře podobné melancholické meditaci, objevuje se zde dosud neznámý motiv odpuštění, ovšem ne v partnerství, ale odpuštění, kterého je možné dosáhnout pouze ve světě, který umožňuje chyby ihned napravit a v němž lze každou ztracenou miliardu opakovaně vytisknout. To je samozřejmě myšleno ironicky, ale rozhodně tyto věty nepůsobí komicky jako předchozí přehnané výroky. Scéna je prodchnuta atmosférou smutku, který je jakýmsi vyústěním předchozího marného snažení o změnu, ale může znamenat i smíření s tím, co je. I přesto, že se jedná o scénickou metaforu systému, jenž poskytuje maximální anonymitu a

²⁹⁵„I used to want to change the world and now I'm just caring about a parking place // I used to want to change the world but I forget what that meant (...). // I used to want to change the world and now I just want to join it (...). // I used to want to change the world and then I forgot what I wanted (...).“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Trust. Op. cit., s. 77.

diskrétnost mocným, kteří se pohybují na pomyslném vrcholu společnosti, vyvolává tato scéna dojem marnosti a utopičnosti. Všudypřítomný motiv „nechme raději vše být tak, jak to je“ zde nabývá nových rozměrů – i kdyby člověk chtěl něco změnit, není to v jeho silách. Systém funguje podle jistých pravidel a struktur a ti, kteří se v něm orientují a dokáží z něj profitovat, jsou vždy „zachráněni“ a ve svých činech nepostižitelní. „Vše se pro mě stalo tak jisté v posledních letech, vše se stalo tak jisté. // Jsem navigována elektronickým navigačním systémem, který mi přesně určí směr. // (...) // Nikdy nemůžu odbočit špatně, nikdy nevybočím z cesty. // Vždy dorazím na místo.“²⁹⁶ Tato scénická metafora globálního systému, kde je vše mezi sebou propojené, kde ti nejbohatší a nejmocnější lidé jsou zbaveni odpovědnosti za své činy, které jsou jim okamžitě „odpuštěny“, ve světě, kde se peníze staly novým náboženstvím. „(...) A když tě vyhodím z okna, tak řeknu jednoduše sorry a ty mi pak odpustíš, a když prostě spálím 500 miliard euro, tak jednoduše někam zavolám a někdo mi je znovu vytiskne a pak je můžu zase klidně spálit a znovu a znovu a znovu (...) vždycky je dostanu zpátky, vždycky dostanu všecko zase nazpátek a nikdy nebudu potrestanej, a když už, tak jen na jeden den nebo na jednu hodinu a pak mi bude odpuštěno (...) nemůžu udělat nic špatně, všude jsou tyhle záchranný deštníky a s nima pomalu klesnu k zemi (...) všechno je pro mě tak bezpečný v poslední době (...) přihlížím tady tomu shora, tady nahoře jsem v bezpečí.“²⁹⁷ Touto hyperbolou naráží Richter na samozřejmost, se kterou „ti nahoře“, míněno politické a ekonomické elity, dělají globální rozhodnutí, která nelze z

²⁹⁶ „Alles ist so sicher geworden in den letzten Jahren. // Es ist alles so sicher geworden. // I am guided by an electronic navigation system that tells me exactly where to go. // (...) // I can never go wrong, never offroads. // Ich komme immer an.“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Trust. Op. cit., s. 97–98.

²⁹⁷ „(...) und wenn ich dich aus dem Fenster schmeiße, dann sage ich einfach sorry und dann vergibst du mir, und wenn ich einfach 500 Milliarden Euro verbrenne, dann ruf ich einfach irgendwo an und dann druckt die jemand nach und gibt sie mir einfach wieder und dann kann ich sie wieder verbrennen und wieder und wieder und wieder (...) ich bekomme sie immer wieder zurück, ich bekomme einfach alles immer zurück und ich mache mich nie strafbar, und wenn, dann nur für einen Tag oder eine Stunde und dann wird mit vergeben (...) ich kann nichts falsch machen, es gibt überall diese Sicherheitsschirme und mit denen stürze ich so langsam zu Boden (...) alles ist so sicher geworden in den letzten Jahren für mich (...) ich schaue zu von hier oben, hier oben bin ich sicher.“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Trust. Op. cit., s. 101-102.

pozice „běžného“ člověka nijak ovlivnit. Tato hrstka mocných je ve své moci téměř nepostižitelná, nelze je přesně identifikovat ani potrestat, jsou v rámci komplexního systému naprosto chránění.

Trust je reakcí na důsledky finanční krize, která s sebou přinesla nejen zmatek na finančních trzích, ale také kontroverzní rozhodnutí, která zpochybnila fungování systému, jako například schválení „záchranných balíčků“ v hodnotě 500 miliard euro, kterými vláda Spolkové republiky Německo z peněz daňových poplatníků dotovala krachující banky, tedy soukromé podniky. Tento skandál spočíval v tom, že ho veřejnost přešla mlčením, že ho vůbec za skandál nepovažovala.²⁹⁸ Veřejnost si byla vědoma bezvýchodnosti situace, kdy by banky bez těchto záchranných balíčků s největší pravděpodobností zkrachovaly, což by vedlo k rozsáhlému ekonomickému kolapsu.²⁹⁹ Tento fakt je dle Larse Distelhorsta o to více znepokojující, jelikož „dnes žijeme ve světě, kde jsme nuceni převést 500 miliard [euro, pozn. M. Ch.] z peněz vybraných na daních do neprůhledných procesů, (...) abychom zachovali fungování společnosti (...).“³⁰⁰

Anouk van Dijk v závěrečné scéně vystupuje s monologem, který pronáší v angličtině. Nehraje žádnou roli, ale ztělesňuje samu sebe, když promlouvá směrem k publiku o nárocích, které jsou na ni coby matku, umělkyni a manželku kladeny: „Začít den s úsměvem// hodit pár vajíček na pánev, vyřídit pár telefonátů // Vzít moje malé holky do školy a jít do práce // Být dobrá, být inspirativní, být inspirující // Přijít s novými nápady, přijít s něčím naprosto novým co tu ještě nebylo, nová horká věc (...) myšlenka a koncept, co je tak nezávislý a přímo z celého mého srdce a instinktů a současně dlouhotrvající zážitek, co je posvátný a duchovní a vtipný a vážný a dechberoucí a veselý a sexy a přívětivý a radikální (...) lehce anarchistický, velmi velmi zábavný, NAPROSTO DÁVÁ SMYSL a ZATRACENĚ VYNÁŠÍ (...).“³⁰¹

²⁹⁸Viz DISTELHORST, L. Op. cit., s. 167.

²⁹⁹Viz DISTELHORST, L. Op. cit.

³⁰⁰„Wir leben heute in einer Welt, in der wir gezwungen sind, 500 Milliarden Steuergeld in nicht nachvollziehbare Prozesse zu leiten (...), um das Funktionieren einer Gesellschaft aufrechtzuerhalten (...).“ [Prac. překl. M. Ch.] DISTELHORST, L. Op. cit.

³⁰¹„To start the day with a smile // Throw some eggs in the pan make some phone calls // Take my little girls to school and go to work // Be good be creative be inspired be inspiring // Come up with new ideas come up with something totally new that has never been done the new hot

Van Dijk přechází z naléhavého tónu opět do křiku, který ale není patetický, ale spíše jako by herečka na jevišti projevovala svůj autentický vztek a frustraci ze způsobu života, který ji vyčerpává. Herečka sdílí s diváky svoji bolest, která není pouze její, ale tím, že ji sdílí na jevišti, se tato bolest stává kolektivní a divák se s touto energií ztotožňuje. Právě přenos a sdílení emocí frustrace a vzteku, které aktérka na jevišti produkuje, je jakýmsi aktivizujícím momentem, kdy se divák může konfrontovat s vlastními emocemi vzteku a frustrace.

7.5 Textová předloha

V Richterově dramatické tvorbě můžeme vysledovat jistou tendenci, kdy se autor svými texty postupně vzdaluje od formy tzv. literárního dramatu vyznačujícího se po formální i tematické stránce blížící jistou uzavřeností. Postavy v dřívějších hrách, jako je *Bůh je DJ*, *Electronic city* či *Pod ledem*, lze popsat na základě jednotlivých replik a vztahů mezi sebou navzájem a vůči svému okolí v rámci fikčního světa. I přesto, že již např. ve hře *Bůh je DJ* dochází k tematickému prolínání reality a fikce, se tak stále děje pouze v rovině fiktivní. Jinak je tomu v pozdějších projektech,³⁰² ke kterým se řadí také *Trust*, jehož textovou předlohu lze označit jako „post- či neodramatické textové zlomky či otevřený text“.³⁰³ Jeho struktura je dekonstruovaná, otevřená, neuspořádaná, text se skládá z jednotlivých fragmentů, které neodpovídají formě dramatického textu, ale podobají se např. deníkovým zápiskům, lyrickým pasážím, vyprávění ve formě asociativního proudu myšlenek, odbornému eseji apod.

Richter již např. ve hrách *Portrét. Koncept. Image.* nebo *Pod ledem* zakomponoval do hry svůj autorský subjekt, osobní postoje a názory na

thing (...) thought and concept yet so free and straight from all my heart and instinct and yet a lasting experience that is holy and spiritual and funny and serious and breathtaking and hilarious and sexy and smooth and radical, (...) slightly anarchistic, very very entertaining ABSOLUTELY MAKES SENSE and FUCKING SELLS (...).“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. *Trust*. Op. cit., s. 98.

³⁰² Tato tendence započala již v cyklu *Systém*.

³⁰³ „Post- oder neodramatische Textaufbrüche bzw. Textöffnungen“. TIGGES, Stefan. Im Probenraum des Textes. In RICHTER, Falk. *Theater. Texte von und über Falk Richter (2000–2012)*. Friedman Kreuder (ed.). Marburg: Tectum Verlag, 2012, s. 655.

společenské fenomény, které nechává promlouvat k publiku skrze své herece a skrze médium divadla. Podobně je tomu také v projektu *Trust*, kdy se jeví problematické oddělit, kde končí fikce (smyšlený příběh) a kde začíná skutečnost, respektive osobní sféra Richterova života, ale také života dalších účastníků, se kterými vedl Richter během zkoušek dlouhé rozhovory. *Trust* je kolektivním dílem celého ansámblu, kdy Richter rozšiřuje do roviny kolektivní svůj autorský subjektivní materiál, tedy autentické, osobní příběhy a postoje, které sdílí s hereckým ansámblem. V tomto ohledu by bylo velmi problematické uvedení hry jiným souborem, jelikož konečný tvar projektu *Trust* vznikl společnými improvizacemi celého kolektivu.

V přípravě poznámek k *Trust* vycházel autor z témat, která pro něj byla v té době aktuální, jak sám přiznává. „Píšu hodně o důvěře a nedůvěře, o rozpadajících se systémech, o stavech strachu, vyčerpání.“³⁰⁴ Právě zkoumání těchto stavů – vyčerpání a strachu – na úrovni tělesnosti i na textové úrovni se stalo pro celý projekt určující. Předlohou pro taneční improvizace je například následující tematický nástin, který uvádí Richter v poznámkách: „Neustále překračovat své vlastní hranice // Vyčerpané tělo vykazuje první známky vady (...) vyčerpané tělo mobilizuje všechny zdroje, které má ještě k dispozici, aby mohlo realizovat další výkony (...) // dosáhnout cíle, cíle, se kterým jsou tyto výkony spojeny // cíle, které se ale časem zdají být nesmyslné, – a když je jich dosaženo, nedostaví se žádný pocit radosti.“³⁰⁵

V textu k *Trust* Richter zachycuje především vzorce současné řeči, které představují v jazykové rovině parodii klišovitě, vyprázdněné lidské komunikace, ale rovněž se přibližují vlastní formě, dynamice a rytmu inscenace. V některých scénách je jazyk velmi neurčitý, abstraktní, stejně jako taneční pasáže. Útržkovitá forma jazyka vypovídá o neschopnosti vyjádřit vlastní pocity. Mnohé

³⁰⁴ „Ich schreibe viel über Vertrauen und Misstrauen, über zusammenbrechende Systeme, über Angstzustände, über Erschöpfungszustände.“ RICHTER, F. Suche nach Haltung. Op. cit., s. 12.

³⁰⁵ „Ständig über das eigene Kraftlimit hinausgehen // Der erschöpfte Körper hat erste Defekte (...) Der erschöpfte Körper mobilisiert alle Ressourcen, die ihm zur Verfügung stehen, um weiterhin Höchstleistungen zu erbringen (...) // Ziele zu erreichen, Ziele, die an Höchstleistungen gebunden sind // Ziele, die aber zunehmend sinnlos erscheinen, kein Glücksgefühl zur Folge haben, wenn sie erreicht wurden.“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Trust-Material. Op. cit., s. 119.

repliky se několikrát repetitivně opakují, což opět vypovídá o tématu hry – neschopnosti vymanit se z cyklicky opakujících se životních vzorců.

Struktura textu odpovídá vlastnímu tématu: ztrátě důvěry v rámci rozpadajícího se systému. Struktura textu se tedy „rozpadá“, je dekonstruovaná. Na první pohled neuspořádané, nahodilé rozčlenění do odstavců s absencí mluvčích označuje Lehmann jako „postdramatickou změnu uspořádání dialogického principu“,³⁰⁶ a dále dodává, že „text (...) zde není vázán na role a realizován, nýbrž funguje jako textová plocha, která je využita a uskutečněna všemi [aktéry, pozn. M. Ch.]“.³⁰⁷ Tento princip je uplatněn nejdůrazněji v první, předposlední a poslední scéně: *Die Suchenden* (Hledající), *Landschaften, die auf ihren Zusammenbruch warten* (Krajiny, které čekají na své zhroucení) a *Solo-swim* (Solo-plavba). Takový text zde funguje – narozdíl od klasického dramatu, kde je text rozčleněn mezi postavy, které mezi sebou mají rozděleny jednotlivé repliky – jako živoucí, volná jednotka. Richter ho nazývá „freier Körper“ („volné či svobodné tělo“), které není vázáno na jednoho mluvčího, není nijak fixováno. Herci si ho mezi sebou „půjčují“, občas stejnou repliku po sobě dva lidé zopakují. Lehmann tento princip postdramatického divadla pojmenovává jako polylogie, tedy mnohohlasnost, která střídá dramatický dialog.³⁰⁸

Richter postupoval při tvorbě textu podobně jako při projektu *Systém*: konečná podoba textu se utvářela až v průběhu zkoušení, na základě myšlenkové výměny účastníků. Stejně jako při vzniku *Systému*, vkomponoval Richter do *Trust* textový materiál z různých vědeckých diskurzů, např. z oblasti sociologie, ekonomie či psychologie. V *Systému* autor se svým týmem programově zkoumal různá společenská prostředí, resp. je kriticky poměřoval v jejich sociální, politické, mediální a ekonomické dimenzi.³⁰⁹ To se promítá především do jazykové roviny hry *Pod ledem*, kde Richter kriticky zachycuje „ducha nového

³⁰⁶ „Postdramatische Umordnung des dialogischen Prinzips“ [Prac.překl. M. Ch.] LEHMANN, H.-T. Ra(s)t/Lose/Erschöpfung, Halbruhe. Op. cit., s. 33.

³⁰⁷ „der Text (...) wird hier nicht an Rollen gebunden und realisiert, sondern fungiert als eine Textfläche, die von allen genutzt und realisiert wird.“ [Prac. překl. M. Ch.] LEHMANN, H.-T. Ra(s)t/Lose/Erschöpfung, Halbruhe. Op. cit., s. 33.

³⁰⁸ Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 263.

³⁰⁹ Viz TIGGES, S. Op. cit., s. 654.

kapitalismu“ na příkladu tzv. „filozofie konzultantů“. ³¹⁰ Do textu k *Trust* vkomponoval Richter teoretické statě, kterými se nechal volně inspirovat k pojmenování aktuálních problémů a fenoménů. Hlavním zdrojem inspirace sloužily Richterovi především publikace sociologa Alaina Ehrenberga *Das erschöpfte Selbst* (Vyčerpané Já), profesorky sociologie Evy Illouz *Die Errettung der modernen Seele* (Záchrana moderní duše), profesora filozofie Wolfganga Fritz Haugse *Waren-Ästhetik im High-Tech-Kapitalismus* (Estetika zboží v high-tech kapitalismu) či již zmíněného sociologa Richarda Sennetta *Der flexible Mensch* (Flexibilní člověk). Doslovné odkazy na výše zmíněné spisy se nacházejí přímo v textu, konkrétně ve zmíněném monologu *Čtvrtá generace*, kde je řeč o lidech (patrně aktérech *Trust*), kteří polehávají na sedačkách s výše uvedenými spisy a z vyčerpání usínají.

Podle Lehmana je použití teoretických textů spolu s dalšími literárními formami a žánry rysem postdramatického divadla, pro které je typické právě prolínání a mísení různých textových ploch a forem. „Tak, jako je tomu v řadě postdramatických prací současnosti, neexistuje hranice mezi teoretickými texty, lyrikou, dialogy, vyprávěním, jazykovými hrami a proslovem. Teorie a divadlo se (...) navzájem přibližují.“ ³¹¹

Textový materiál k *Trust* se v mnoha ohledech – jako je absence dramatických postav a uceleného děje – liší od dramatického textu v klasickém slova smyslu. Ten sloužil až do druhé poloviny 20. století jako stavební kámen a stěžejní bod divadelní inscenace, která byla považována za vrchol vysoké měšťanské kultury. Jak ukazuje Gerda Poschmann, tzv. již ne-dramatický (čili postdramatický) text je specifický ztrátou významu „principů narace a figurace“ ve prospěch osamostatnění řeči (jazyka). ³¹² Literární text v postdramatickém divadle již nestojí v centru divadelního představení, ale lze ho považovat za jazykový materiál inscenace. Dle Poschmann je to důsledek oprošťování se

³¹⁰ Viz TIGGES, S. Op. cit., s. 654.

³¹¹ „Wie in einer Reihe von postdramatischen Arbeiten unserer Tage gibt es keine Grenze zwischen Theorietexten, Lyrik, Dialogen, Erzählungen, Sprachspielen und Ansprachen. Theorie und Theater sind (...) zusammengerückt.“ [Prac. překl. M. Ch.] LEHMANN, H.-T. Ra(s)t/lose/erschöpfung, Halbruhe. Op. cit., s. 39.

³¹² Viz POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Op. Cit. s. 177.

divadla od primátu dramatického textu, které započalo ve 20. století především s rozvojem režisérského divadla, ale také forem, kde text nebyl přítomen vůbec, jako je performance či taneční divadlo.³¹³

7.6 Promluva / řeč

V postdramatickém divadle je řeč většinou oproštěna od sepjetí s dramatickou postavou, která mnohdy není přítomna vůbec, na rozdíl od klasického divadla, kdy se promluvy vázaly především na dramatickou postavu. V postdramatickém divadle se řeč stává „pouze“ jazykovým materiálem, znakem sebe sama. Je zdůrazněna nesmyslnost a paradoxnost jazyka, dialog jako takový se vytrácí. Text se již nevztahuje na mluvící subjekt ani na dramatickou situaci, nekonstruuje fikci příběhu či osud postavy, ale získává svou vlastní hodnotu a poetičnost. Poschmann označuje tento jev jako „teatralitu jazykového materiálu“³¹⁴ a dodává: „Podle strukturalistické školy má být poetická funkce řeči definována jako de-automatizace určení označujícího (*signifiant*) a označovaného (*signifié*), jazykový signifikant získává tedy vlastní hodnotu na úkor své čistě komunikativní, 'užité hodnoty' k označení signifikátu, jazykový znak se stává v estetickém užití autoreflexivním, což vede k fenoménu mnohoznačnosti [takové] řeči.“³¹⁵ To znamená, že průběh děje či vykreslení postav se nejen upozaďuje, ale někdy i zcela vytrácí. Podle Poschmann řeč či jazykový materiál upozaďují mluvčího a fiktivní světy, jelikož se samy stávají centrálním objektem zájmu a současně tématem. „Když je de-centralizovaný subjekt podřazen diskurzu, který mu dominuje, promluva se již nechápe ve vztahu k subjektu výpovědi jako prostředku komunikace, nýbrž nabývá

³¹³Viz POSCHMANN, G. Op. cit., s. 20–21.

³¹⁴„Theatralität des sprachlichen Materials“. [Prac.překl. M. Ch.] POSCHMANN, G. Op. cit., s. 177.

³¹⁵„Nach der strukturalistischen Schule ist die poetische Funktion der Sprache zu bestimmen als Entautomatisierung der Zuordnung von Bezeichnendem (*signifiant*) und Bezeichnetem (*signifié*), der sprachliche Signifikant erhält also Eigenwert vor seinem rein kommunikativen „Gebrauchswert“ zur Bezeichnung eines Signifikats, das sprachliche Zeichen wird im ästhetischen Gebrauch autoreflexiv, was zum Phänomen der Mehrdeutigkeit solcher Sprache führt.“[Prac. překl. M. Ch.] POSCHMANN, G. Op. cit., s. 177.

samostatné hodnoty. Tam, kde je možné, že subjekt 'je mluven', vytlačuje promluva postavu ze středu zájmu.³¹⁶ Tento jev můžeme pozorovat např. již v mluvených hrách Petera Handkeho ze 60. let. Dle autora představují tyto 'Sprechstücke' „hry bez obrazů, pokud nezprostředkovávají žádný obraz světa. Nepoukazují na svět ve formě obrazů, ale ve formě slov, a slova mluvených her nepoukazují na svět jako něco ležícího mimo slova, ale na svět ve slovech samotných. Slova, z nichž sestávají mluvené hry, neukazují žádný obraz světa, nýbrž představu světa.“³¹⁷

Dle Lehmana je řeč v postdramatickém divadle upozaděna ve prospěch dalších scénických elementů, jako je dech, rytmus, či přítomnost fyzického těla.³¹⁸ „Dochází k otevření a rozptýlení mluvy (*logos*) takovým způsobem, že již [řeč] nekomunikuje nutně význam od A (jeviště) k B (divák), nýbrž dochází ke specifiky divadelnímu, ‚magickému‘ přenosu a spojení prostřednictvím řeči (jazyka).“³¹⁹ Jazykové významy již přestávají být důležité, což se událo dle Lehmana mj. v důsledku dekonstrukce a de-semantizace jazyka.³²⁰ V rámci autonomizace řeči dochází dle Lehmana k rozpadu stylistické a logické koherence.³²¹ Často se v důsledku opotřebování každodenní řeči její význam vyprazdňuje a nabývá „abstraktní estetiky“ (např. akustické texty či poslechové hry Becketta, Cage, Mayröcke aj.).

³¹⁶ „Wenn das dezentrierte Subjekt dem Diskurs nachgeordnet ist und von ihm dominiert wird, so ist Sprache nicht mehr durch Bezug auf sein Aussagesubjekt als Mittel der Kommunikation zu verstehen, sondern besitzt einen Eigenwert. Wo es möglich ist, dass das Subjekt „gesprochen wird“, verdrängt die Sprache den Menschen aus dem Zentrum des Interesses.“ [Prac. překl. M. Ch.] POSCHMANN, G. Op. cit., s. 178.

³¹⁷ „Die Sprechstücke sind Schauspiele ohne Bilder, insofern, als sie kein Bild von der Welt geben. Sie zeigen auf die Welt nicht in Form von Bildern, sondern in der Form von Worten, und die Worte der Sprechstücke zeigen nicht auf die Welt als etwas außerhalb der Worte Liegendes, sondern auf die Welt in den Worten selber. Die Worte, aus denen die Sprechstücke bestehen, geben kein Bild von der Welt, sondern einen Begriff von der Welt.“ [Prac. překl. M. Ch.] HANDKE, Peter: *Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, s. 201.

³¹⁸ Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 262.

³¹⁹ „Es kommt zu einer Öffnung und Zerstreuung des Logos dergestalt, dass nicht mehr notwendigerweise eine Bedeutung von A (Bühne) nach B (Zuschauer) kommuniziert wird, sondern eine spezifische theatrale, »magische« Übertragung und Verbindung mittels Sprache geschieht.“ [Prac. překl. M. Ch.] LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 262.

³²⁰ Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 263.

³²¹ Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 266.

Promluva v projektu *Trust* se vyznačuje zvláštní materiálností, která je zdůrazněna například směřováním promluvy k divákům skrze mikrofony. Herci do mikrofonu křičí, zrychlují tempo řeči až do úplného vyčerpání, čímž je zdůrazněna právě materiální podstata řeči, než-li její významy, i když ty také nejsou zcela upozaděny. Tyto významy odkazují spíše na různé teoretické a mimo-divadelní diskurzy, které zde Richter intertextuálně zapojuje. Jazyk Richterova textu ovšem není nesrozumitelný, jako např. Hry Reného Pollesche, kterému se Richter v některých ohledech přibližuje, např. tím, že nechává herce promlouvat dlouhé vyčerpávající monology, ve kterých vrství jeden motiv za druhým bez odpovídající logiky, svůj text propojuje s dalšími odbornými studii apod.

Promluva v *Trust* se neváže na jednotlivé dramatické postavy, které zde nejsou prakticky přítomny. Text ve scénickém provedení nabývá nových významů a konotací, což vychází již z povahy řeči samotné. Hlasy, zvuky, přízvuky, tón hlasu, výška, hloubka a zabarvení hrají podstatnou roli. *Trust* se do značné míry podobá promluvám ve hře Sarah Kane (1971–1999) *Psychóza 4:48*,³²² kde se rovněž nejedná o divadlo protagonistů, nýbrž o tzv. „divadlo hlasů“ (*Theater der Stimmen*).³²³ Text v *Trust* je stejně jako v *Psychóze 4:48* sestaven z dialogů, prozaicko-lyrických pasáží, monologů či kvazi-vědeckého eseje. Jedná se o divadlo řeči bez jasně definovaných mluvčích, o divadelní zvukový prostor hlasů, o prostor, který nefunguje jako reprezentant fiktivního světa.³²⁴ Text je formou natolik zcizen, že mluvčí jsou jakýmsi médiem, skrze které řeč protéká.³²⁵ Dle Lehmana se jedná o zcela jiné zobrazování lidského subjektu a možnost mnohohlasého divadelního diskurzu. Text má mnoho hlasů a svojí roztržitou formou artikuluje rozpolcenost lidského subjektu – ale současně nechává promlouvat hlasy kolektivního vědomí.

³²² Tuto hru inscenoval Falk Richter na Berlínské Schaubühne (prem. 3. 12. 2001), kde se hraje dodnes.

³²³ Viz LEHMANN, Hans-Thies. Just a word on a page and the theatre is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater. In ARNOLD, Heinz-Ludwig (ed.). *Text+Kritik. Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Richard Boorberg Verlag, 2004, s. 28.

³²⁴ Viz LEHMANN, H.-T. Just a word on a page and the theatre is the drama. Op. cit., s. 28.

³²⁵ Viz LEHMANN, H.-T. Just a word on a page and the theatre is the drama. Op. cit., s. 30.

7.7 Herectví s důrazem na tělesnost

V tradičním dramatu stojí dramatická postava obvykle ve středu zájmu, předvádí a vypráví se její příběh a osud. Dramatická postava je psychologicky a logicky vystavěna tak, aby se s ní divák mohl identifikovat. Herec ztělesňuje nějakou roli, která podléhá zákonům jednoty a konstruuje určitý charakter. Tato jednota vychází z rozličných prvků, například oblečení či způsob vyjadřování odpovídají určité historické epoše. Postavy jsou také vymezeny vztahy mezi sebou navzájem a vztahem k okolnímu prostředí, respektive k dramatickému světu, ve kterém se pohybují a často jsou rozděleny na „kladné“ či „záporné“. Takové šablonovité vymezení umožňuje recipientovi snadnou orientaci ve hře a pochopení základní dějové linie či tématu.

Richter v *Trust* nepracuje s postavami a rolemi, které mají herci představovat, jak tomu bývá v tradičním divadle. „Nepracuji zde s postavami, což je těžké pro některé z herců, jelikož nedostanou žádné vyrozumění o tom, jak je postava vystavěna, co je na ní zvláštního, odkud pochází, jak je stará, tyto rozhovory se vůbec nekonají, ale jak dobře víme, text sám o sobě je také postavou, ze které hovoří různé postavy, a herec, který text mluví, může postavy přítomné v textu střídat jako masky“³²⁶ V *Trust* vedle sebe působí profesionální herci, kteří vystupují častěji v mluvených pasážích, než jejich kolegové tanečníci, kteří zase vystupují předvázně v tanečních výstupech. Díky této spolupráci zde vyniká zvláštní forma „volného“ herectví, jelikož se herci do svých rolí příliš nestylizují. To způsobuje zřejmě i fakt, že postavy nejsou v textu vykresleny v jasnějších obrysech. Nevíme o nich, jak jsou staré, odkud pocházejí, neznáme jejich celý příběh, ba žádné hlubší motivy jejich jednání. Tyto postavy představují spíše schematické prototypy bez hlubšího psychologického vykreslení, jako např. manželský pár těsně před rozchodem, rodiče, kteří opustili své děti, frustrovaný terapeut, intelektuál apod. Richter v materiálech k *Trust* poznamenává, že herci nedostali žádné pokyny ani vyrozumění o tom, jak mají k textu přistupovat a jakou podobu má jejich „postava“ mít.³²⁷

³²⁶ RICHTER, F. Trust-Material. In Týž. *Trust*. Op. cit., s. 120.

³²⁷ Viz RICHTER, F. Trust-Material. Op. cit., s. 121.

Richter se v *Trust* zřetelně odklání od konceptu psychologicky konstruované postavy a místo toho konstruuje tzv. „mluvící stroje“, kdy herci fungují jako „mluvčí“ textu a zprostředkovatelé diskurzů a významů uvedených v textu. Gerda Poschmann pojmenovává tento fenomén, jako „nositele textu“ (Textträger): herec se nemůže a nemusí s postavou identifikovat, a tudíž nepředstavuje na jevišti žádnou roli. To naznačuje fakt, že postdramatické divadlo upřednostňuje samotný mluvený text před postavami, které ustupují do pozadí.³²⁸

Moment identifikace s postavou byl v postdramatickém divadle vytlačen fyzickým vyzařováním aktérova těla, jinými slovy divácká pozornost je poutána na fyzično herce, které se dostává do středu zájmu divácké recepce. Lehmann poukazuje na dimenzi tělesnosti a upozorňuje na vývoj, který vede od „abstrakce k atrakci“.³²⁹ Zdůrazňují se fyzické rozměry aktérova těla, jeho sexualita, tělesné zvláštnosti, opotřebovanost těla, fyzická síla, barva pleti atd. Poschmann k tomu poznamenává, že funkce postav může být zcela redukována na funkci nositele divadelních znaků jako je pohybující se tělo, hlas, mimika.³³⁰ V tradičním činoherním divadle je herec nositelem znaků, které odkazují k nějaké mimo-divadelní realitě. Herec neměl poutat pozornost sám na sebe a na svoji tělesnost, jelikož to narušovalo dojem iluzivnosti, ale měl za úkol sdělit publiku co nejvěrněji významy uložené v dramatickém textu pomocí jazykových prostředků.³³¹ Takové tělo Fischer-Lichte nazývá sémiotickým tělem, jelikož dokáže věrně zprostředkovat divákům významy uložené v textu.³³² Například v psychologicko-realistickém herectví měli diváci vnímat tělo herce pouze jako tělo postavy. S odklonem od dramatického textu na počátku 20. století se divadelní tvůrci a teoretici začali více orientovat na divadlo jako samostatné umění, které vytváří vlastní významy, s čímž souvisí také tzv. nové herectví, které se „primárně soustředí na reflexi materiální povahy lidského těla.“³³³

³²⁸ Viz POSCHMANN, G. Op. cit., s. 308.

³²⁹ „Von der Attraktion zur Abstraktion.“ [Prac. překl. M.Ch.] LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 362.

³³⁰ Viz POSCHMANN, G. Op. cit., s. 307.

³³¹ Viz FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 110.

³³² Viz FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 112.

³³³ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 115.

Zdůraznění materiální stránky hercova těla (tedy jeho fenomenálního těla) ovšem nevyklučuje proces utváření významů. Publikum si díky afektivní síle a energetickému vyzařování hercova těla vytváří stále nové významy v průběhu představení.

Fischer-Lichte upozorňuje v souvislosti s rozmachem performačních umění v 60. letech na podvojnost mezi „míti tělo“ a „býti tělem“, tedy na rozdíl mezi sémiotickým a fenomenálním tělem.³³⁴ Také v *Trust* dochází k neustálému napětí mezi fenomenálním a sémiotickým tělem herců a tanečnickům. V některých scénách představují herci „postavy“ – jako terapeut, intelektuál, frustrovaná dívka, apod., které nejsou nijak fixní, a tak v průběhu hry jeden herec může představuje více „postav.“ V některých scénách herci nehrají „role“, pouze performují fyzické pohyby či odpočívají, čímž poutají pozornost k materiální podstatě svých těl, ke svému fenomenálnímu tělu. Herci nejen, že vykonávají náročné pohybové kreaace, ale performují také dlouhé monologické pasáže (např. Stefan Stern, Lea Draeger či Judith Rosmair). Například Stefan Stern po úvodní fyzicky náročné scéně, následně vystoupí se svým monologem *Die Vierte Generation*, který odříkává velmi rychle a s vysokým emočním nasazením, jakoby měl každou chvíli zkolabovat. Herec se potí, skoro lape po dechu. Téma vyčerpání a neschopnosti se uklidnit je zdůrazněno také v rovině fyzická, tedy hercova těla. Podobně i další aktéři, zejména tanečníci, kteří přirozeně vystupují častěji v tanečních pasážích, než herci, poutají pozornost na svá těla tím, že si utírají pot, případně si svlékají propocené košile, pijí a unaveně odpočívají na pohovce. Divák v této chvíli vnímá intenzivně aktérovo tělo, které je po náročném výstupu vyčerpané. Tímto je zdůrazněna materiálnost hercova těla, která „umožňuje publiku vytvářet nové významy (...). Tělesnost zde má afektivní sílu, díky níž mohou vystávat nové významy.“³³⁵ Divák si hercův fyzický stav může vyložit různě, například s ním může soucítit, nebo v něm naopak vyvolá odpor. Tímto je silně zdůrazněna přítomnost, tedy energetické vyzařování těla, kterou působí aktéři na diváky. Právě koncept přítomnosti³³⁶

³³⁴ Viz FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 117.

³³⁵ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 116.

³³⁶ Fischer-Lichte fenoménu přítomnosti věnuje v *Estetice performativity* celou kapitolu. Koncept přítomnosti autorka vysvětluje jako stírání dichotomie mysli a těla, která se stala

umožňuje představitelům dle Fischer-Lichte „prezentovat svá fenomenální těla jako těla energická a přimět diváky, aby i oni svá těla pociťovali jako energická.“³³⁷

Richter si je vědom, že herec je schopen vyjádřit určité stavy popsané v textu také fyzickou akcí, svým tělem. „Performování textu uvádí herce do fyzického stavu, žene herce do vyčerpání, do vzteku atd. Text je materiální povahy, je extrahován z dramatické konstrukce,“³³⁸ Herci nehrají role, ale „zastupují obsahy“ či „zprostředkovávají myšlenky“ textu.³³⁹ Herci se svým herectvím přibližují tanečnickům, kteří na jevišti zastupují sami sebe a odkazují na své fenomenální tělo. Těla herců a tanečníků vyzařují během tanečních pasáží, či během jiné scénické akce, kde dění doprovází pouze hudba, velmi silnou energii, která přechází na diváky. Herci se do postav sice necitují, ale prožívají emoce jako např. vztek, smutek, což aktivuje energii, která je samotným „politickým“ sdělením. Recipient je náhle „probuzen“ ze své letargie a apatie, prostřednictvím této energie se aktivizuje vnímání diváka, jelikož sdělení působí na všechny jeho smysly.

typickou pro naši západní kulturu. Autorka tvrdí, že tělo a mysl jsou od sebe neoddělitelné, a že obě složky se podílejí na energetickém vyzařování herce, tedy na jeho specifické přítomnosti. „Jakmile herec své fenomenální tělo prezentuje jako energické, čímž je dosaženo přítomnosti, zjevuje se zároveň jako vtělená mysl – tedy jako bytost, u níž nelze oddělit tělo a mysl, neboť jedno podmiňuje druhé.“ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 143.

³³⁷ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 142.

³³⁸ „Das performen des Textes versetzt den Schauspieler in einen physischen Zustand, treibt den Schauspieler in eine Erschöpfung, in eine Wut usw. Der Text wird materialhafter, er wird herausgelöst aus einer dramatischen Konstruktion.“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Suche nach Haltung. Op. cit., s. 13.

³³⁹ „Inhalte vertreten oder Gedanken übermitteln“ [Prac. překl. M. Ch.] RICHTER, F. Suche nach Haltung. Op. cit., s. 19.

7.8 Trust jako politické divadlo

Trust lze označit za politické divadlo, nejen svým obsahem, ale i formou. Jak jsem již nastínila v úvodní kapitole, političnost divadla jakožto znakového a komunikačního média nespočívá pouze v tématech, ale především v různých formách vnímání.³⁴⁰ Percepce je jednou z nejzákladnějších atributů divadelního umění, jelikož probíhá bez cenzury v přítomném okamžiku, kdy si divák tvoří významy během představení. To, že divadlo se může odehrávat jen a pouze v přítomnosti, z něj dělá naprosto čistou, ničím neupravenou formu vnímání, což může mít politický podtext, na rozdíl od mediální reality, která je často předem cenzurována a různě manipulována. Fischer-Lichte upozorňuje na zásadní rozdíl mezi divadlem, vyznačujícím se svojí přítomností, a elektronickými a technickými médii, která tuto přítomnost spíše simulují, než vytváří.³⁴¹ Média zprostředkovávají pouze „zdání přítomné skutečnosti, aniž by vyobrazené objekty či těla v dané přítomnosti existovaly.“³⁴² Filmové či televizní obrazy, fotografie či videa vyvolávají iluzi, že zobrazené obsahy jsou skutečné, a tím se snaží navodit dojem věrohodnosti. Fischer-Lichte dodává: „Zatímco v přítomnosti se lidské tělo zjevuje v celé své materiálnosti jako energetické tělo a živý organismus, vyvolávají média pouhé zdání přítomnosti lidského těla a přinášejí je odmaterializované, odtělesněné. Čím propracovanější jsou techniky pro vykreslení materiálnosti lidských těl, věcí a krajin, tím intenzivnější a působivější se jejich zpřítomnění bude zdát.“³⁴³ Média mohou diváky dojmout a navodit dojem reálnosti, ale jedná se pouze o imitaci přítomnosti.

Falk Richter pojímá divadlo jako místo utopie, které na rozdíl od médií přináší jistou alternativu ke všudypřítomnému světu médií a reklamě. Tento postoj také vyjádřil v komentáři k přednášce *Theater und Politik* (Divadlo a politika) pro německé studenty teatrologie: „Systém, ve kterém žijeme – „náš způsob života“ – se nejdříve musíme naučit popsat nezávisle na hlavním médiu – televizi, která nám jej prezentuje v obrazech reklamního jazyka. K tomu nám

³⁴⁰ Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 469.

³⁴¹ Viz FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 145.

³⁴² FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit.

³⁴³ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 146.

však chybější informace. A právě zde má divadlo šanci opět být místem, kde bude možné si tyto chybější informace opatřit; informace, díky nimž si o našem systému vůbec můžeme udělat přesnější obrázek – potřebujeme nějaký podklad, na jehož základě se můžeme svobodně (popř. vědomě) rozhodnout, jestli to, co žijeme, vlastně skutečně chceme žít, a jestli to, co žijeme, chceme vnucovat jiným (lidem v jiných státech, kteří neprofitují z globalizovaného trhu). Potřebujeme protiperspektivu, možnou alternativu, kterou postavíme proti systému, jenž nám nyní vládne – jsem přesvědčen, že momentálně panuje na celém světě situace, kdy většina lidí odmítá stávající stav a postupně se na všech rovinách začíná spojovat, aby vytvořila nějaký základ pro změnu.“³⁴⁴

Divadlo dle Richtera připouští ve svém vyjádření jistou svobodu a kreativitu tím, že ukazuje věci v čiré a nezměněné podobě, jelikož klade důraz na přítomnost všech zúčastněných. Na rozdíl od televize a reklamy může zobrazovat i jinak „zakázané“ a tabuizované obsahy: “(...) divadlo je oproti čirému kapitalismu místem, které připouští kreativitu a komunikaci – větší a intenzivnější než nákupní pasáž, letiště, banka anebo televize, která je pravým opakem kreativity a komunikace – a proto divadlo, pokud ho jeho intendant nebo zřizující městská rada nepromění v muzeum zábavního provozu podle vzoru televize (kde vítězí peplemetry sponzorů pohlížejících na média jako na reklamní plochy) – může být místem, kde lze pracovat na vizích jiného způsobu života – divadlo musíme dnes chápat jako součást mezinárodní sítě, která se ptá, jestli má kapitalismus schopnost být životním stylem pro většinu lidí – divadlo nám musí ukazovat jiné obrazy života, které např. v televizi k vidění nejsou – musí připustit jinou estetiku, než kterou vládne televizní obrazovka a reklama, musí vytvářet jiný druh koncentrace, musí připustit zakázané, popř. potlačované obsahy – a musí – také díky formě nové dramatiky – vytvářet příběhy, které nám tento život pomohou pochopit nebo které umožní rozvíjet naše ideje“.³⁴⁵

³⁴⁴ RICHTER, Falk. Theater und Politik. [Přel. Martina Černá]. [online]. [10. 6. 2014]. URL: <http://www.swotee.cz/events/10901/Porucha-Popr%C3%A9-V-T%C3%A9to-Sez%C3%B9n%C4%9B-A-P%C5%99edposledn%C3%AD-Uveden%C3%AD_Hadivadlo>.

³⁴⁵ RICHTER, Falk. Theater und Politik. Op. cit.

Domnívám se, že pokud chceme nahlížet na funkci divadla objektivně, bylo by naivní se domnívat, že divadlo může nějakým způsobem formovat či ovlivňovat smýšlení mas. To pramení již z jeho podstaty, jelikož se v zásadě na rozdíl od mainstreamových médií vymezuje svým zaměřením na minoritní cílovou skupinu, tedy jakousi pomyslnou „elitu“ společnosti: intelektuálové, studenti, vyšší střední vrstva. Zde mám na mysli progresivní divadlo, nikoliv divadlo jako zábavu či „muzeum“, které je stále ještě u široké vrstvy publika (tedy nejen v Německu, ale i u nás) nejvyhledávanější formou divadla. V tomto ohledu bych ráda ještě jednou poukázala na rozličné publikum v českém a německém kontextu, což vyplývá především z historického pojetí divadla.

V Německu vzniká politicky angažované divadlo, jelikož zde existuje publikum, které takové divadlo ocení a bude se tam vracet. Autor či režisér jako Richter již a priori počítá s „intelektuálním“ divákem, který se přijde do divadla nejen pobavit, ale i vzdělat a chce se něco dozvědět, načež o představení vášnivě debatuje. V tomto ohledu funguje v Německu – ať už to připisujeme tradici politického divadla či nikoliv – poměrně stálé publikum, které vyhledává intelektuálně stimulující a zábavné inscenace, jako je např. Richterova a van Dijk. Divadlo v tomto smyslu opravdu připouští volný prostor pro vyjádření vlastních, osobitých postojů bez jakékoliv cenzury. Autor a dramatik, jako je Richter, se doslova může „vypsat do bezvědomí“ o tom, co ho tíží, co považuje za ožehavá a diskutabilní témata, která hýbou společností.

Divadlo nemá již moc zobrazovat skutečnost v její komplexní struktuře a provázanosti, jelikož realita se stala natolik nepřehlednou, že ji nelze pochopit, natož zobrazit. Divadlo však může vytvářet jakési metonymické situace, které tím, že zobrazují nějakou část, téma obecně lidské, vlastně odkazují na celek. Divák může zobrazené obsahy vnímat jako nemorální, přehnané, pokrytecké apod. Své vlastní vnímání skrze sebereflexi pociťuje jako „politické“ či společenskokritické, jelikož skrze tyto procesy může dospět k nějakému poznání a ke zobrazovanému dění zaujme vlastní perspektivu. Tím, že divadlo útočí na subjektivní vnímání i osobnost jedince, má individuální rozměr. Každý jedinec vnímá zobrazené dění rozlišně, na základě své předchozí zkušenosti,

intelektuálního zázemí a přesvědčení. Může tedy dojít pouze k transformaci individuálního vědomí, nikoliv kolektivního.

Trust je politickým divadlem tím, že útočí na lidskou subjektivitu a svědomí jedince. Doslova atakuje smysly diváka a jeho dosavadní přesvědčení. Probouzí silné emoce a nabourává jeho „komfortní zónu“ tím, že na něj působí velmi znepokojujícím dojmem. Divák je konfrontován s vlastními niternými potřebami lásky a blízkosti, s touhou po úspěchu a neschopností nalézt klid a vyjádřit svůj vztek, projevit nespokojenost ať už vůči nadřízenému, či vůči finančnímu poradci, který ho právě přesvědčil k podepsání nevýhodné pojistné smlouvy. V projektu *Trust* můžeme vysledovat politično v rovině tematické, jako je kritika bankovního sektoru, politiků a společenských elit v jejich nepostižitelnosti, ale především lidské pasivity, která tato jednání dopouští. Politično je zde obsaženo také v rovině vnímání, jelikož nabízí jiné perspektivy skutečnosti než média, pobuřuje a současně baví svojí patetičností a zveličováním, působí na emoce, ale i na divákovu racionálnost. V divákovi nechává hořkosladký dojem, něco mezi smutkem a nostalgií: „Můžeme něco změnit? Nebo raději necháme věci být tak, jak jsou?“ divák je nucen zamyslet se nad svým životem, reflektovat své osobní i pracovní vztahy, ale zároveň je upozorňován na to, že se nachází stále jen v divadle.

Politické sdělení zde probíhá mj. v rovině tělesnosti, respektive skrze energii, která zde vzniká. Herec prožívá silnou emoci, podobnou katarzi, přičemž divák se nemá vcítovat do postavy, i přesto je to pro něj šok sledovat tyto stavy. Herec totiž jakoby prožívá emoce i za diváky, vyjadřuje kolektivní vztek za všechny přítomné v sále. Divák vnímá tuto silnou energii a reflektuje své emoce vzteku, které herec předává skrze fyzično, např. tím, že rudne, potí se, křičí apod. Herec to současně ale také přehání. Divák je neustále upozorňován, že se jedná pouze o nadsázku, jelikož se nachází v divadle a nefunguje zde žádná iluze ve smyslu vcítění se do postav. Herec má maximální výdej energie, který souvisí s tím, co sděluje: vztek vůči politickým elitám a systému, který neměří pro všechny stejným metrem.

Politično se nachází na úrovni uvolněné energie, spočívá v podstatě divadla a jeho přítomnosti: „Magie přítomnosti tedy tkví v bezprostřední schopnosti představitel uvolnit energii tak, aby ji diváci v prostoru zachytili, byli jí ovlivněni a prochnuti. Tato energie představuje sílu, která z představitel vychází a působí na diváky do té míry, že i oni sami začnou vyzařovat energii, přičemž za zdroj oné síly stále považují představitel. Síla se zjeví nečekaně a náhle, proudí mezi představiteli a diváky, působí na ně a transformuje je.“³⁴⁶ V postdramatickém divadle totiž „role diváka již není mentální rekonstrukce, znovuvytvoření a trpělivé sledování fixního obrazu, ale mobilizace vlastních schopností reagovat a prožívat, aby se mohla uskutečnit navrhovaná participace na procesu tvoření.“³⁴⁷

7.9 Recepce

Dle názoru většiny recenzentů budí *Trust* veskrze pozitivní ohlasy a dojmy. Kritici zejména oceňují fakt, že Richter s van Dijk slučují vtipnou a současně moderní formou aktuální společensko-kritická témata s velmi osobní, až intimní problematikou vztahů. Andreas Schäfer píše: „Inscenací *Trust* se daří divadlu Schaubühne být na jedné straně hip [„trendy“, pozn. M. Ch.] díky kostýmům od Gucciho, iBookům a správné hudbě, zatímco prstem ukazuje přímo hluboko do ran kapitalismu.“³⁴⁸ Schäfer také oceňuje fakt, že autoři *Trust* dosahují efektu, o který se divadlo *Schaubühne* v čele s Thomasem Ostermeierem celé roky snaží: dělat současné, nezávislé, politicky angažované divadlo a přilákat širokou vrstvu mladé a střední generace.³⁴⁹

³⁴⁶ FISCHER, LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 141–142.

³⁴⁷ LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Op. cit., s. 242.

³⁴⁸ „Der Schaubühne gelingt es im Stück „Trust“, mit Gucci-Kostümen, iBooks und der richtigen Musik einerseits hip zu sein und andererseits dennoch den Zeigefinger tief in die Wunden des Kapitalismus zu bohren.“ [Prac. překl. M. Ch] SCHÄFER, Andreas. Das Geld geht fremd. In *Der Tagesspiegel*: 12.10.2009. [online]. [19.7.2014]. URL: <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/buehne-alt/theater-das-geld-geht-fremd/1614378.html>>.

³⁴⁹ Viz SCHÄFER, A. Op. cit.

„Trust je inteligentní, esteticky působivá, v některých částech velmi zábavná zvuková a tělesná performance,“³⁵⁰ poznamenává kritička Anne Peter, která oceňuje zejména způsob, jakým inscenace tematizuje oblast mezilidských vztahů a jak se do celkového fungování společnosti promítá život bez důvěry. Dle Peter zobrazuje Richter především kolektivní stav generace kariéristických hyperindividualistů, kteří kromě svého světa, kde dominují peníze, nemají žádné jiné zkušenosti. Všudypřítomné fráze jako „nechme raději vše být, jak to je“ a „já chci jiný život“ si vzájemně odporují. Peter končí svoji recenzi slovy: „současné divadlo se nachází na pokraji systémového rozpadu, Schaubühne ve fázi vzestupu.“³⁵¹

Peter se také domnívá, že se Richterův text v nejlepších momentech blíží kousavé satíře, spojuje kaskády floskulí nebo se jazykově přibližuje Polleschovým textům,³⁵² stejně jako k jeho diskurzivnímu divadlu, ve kterém pojednává témata existenciální ztráty pocitů ve světě orientovaném na konzum a trh. Falk Richter se svojí kritikou kapitalismu a ekonomie pocitů Polleschovi v mnoha ohledech přibližuje.³⁵³

Peter Michalzik je rovněž nadšen a inscenaci komentuje slovy: „Působí [Richter, pozn. M. Ch.] jako osvobozený sám od sebe, vyzrálý a dospělý. Bylo prakticky jasné, že Richter musel psát o finanční krizi, rozmáhající se následky rozmáhajícího se kapitalismu jsou velmi často jeho tématem, ale že to bude tak hořké, vtipné, zoufalé a zlé jako *Trust*, s tím nikdo nepočítal.“³⁵⁴ Michalzik

³⁵⁰“Trust ist eine intelligente, ästhetisch bestechende, streckenweise sehr unterhaltsame Stimmen- und Körperperformance.“ [Prac. překl. M. Ch.] PETER, Anne. Am Rande des Zusammenbruchs. [online]. [19. 7. 2014]. URL:< <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F10%2F12%2Fa0069&cHash=674dedd926>>.

³⁵¹„Zeitgemäßes Theater am Rande des Systemzusammenbruchs, die Schaubühne im Aufwind.“ [Prac. překl. M. Ch.] PETER, A. Op. cit.

³⁵²PETER, Anne. Op. cit.

³⁵³DÖSSEL, Christine. Süddeutsche Zeitung: 14.10.2009. [online]. [19. 7. 2014]. URL:<http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=3349:trust-falk-richter-und-anouk-van-dijk-erzaehlen-taenzerisch-ueberhoehrt-vom-modernen-menschen&catid=34:schaubuehne-berlin>.

³⁵⁴„Er wirkt wie von sich selbst befreit, gereift, gewachsen. Dass Richter über die Finanzkrise schreiben musste, das war eigentlich klar, zu sehr ist der entfesselte Kapitalismus und was er mit uns macht, sein Thema. Aber dass das so bitter, lustig, verzweifelt und böse werden würde

oceňuje především sebranost tanečníků a herců a dodává: „Alespoň na této úrovni vztahy fungují znamenitě.“³⁵⁵

wie in seinem "TRUST", damit war nicht zu rechnen. " [Volný prac. překl. M. Ch.] MICHALZIK, Peter. So lassen wie es ist. Frankfurter Rundschau, 10. 10. 2009. [online]. [19. 7. 2014]. URL: <<http://www.falkrichter.com/DE/article/71> >.

³⁵⁵ „Wenigstens auf der Eben klappt das mit den Beziehungen ja noch hervorragend.“ [Prac. překl. M. Ch] MICHALZIK, P. Op. cit.

8 Závěr

Falk Richter, současný dramatik, režisér a „neúnavný kritik/ironický glosátor života v globalizovaném světě,“³⁵⁶ je především autor-intelektuál, jenž uchopuje aktuální společensko-politická témata a převádí je do současného jazyka svých dramatických textů, ovlivněného globální angličtinou, a především do svých inscenací. Richter je v současnosti populární mezi svými vrstevníky i mezi mladším, intelektuálně zaměřeným publikem, které sestává nejen z německých, ale i ze zahraničních studentů a návštěvníků Berlína. Důvodem jeho oblíbenosti může být i to, že Richter ve svých inscenacích zpracovává srozumitelnou a vtipnou formou současné problémy a společenské fenomény mladší a střední generace velkoměstské bohémy, ale především bleskově reaguje na aktuální společensko-politickou situaci, sleduje poslední trendy ve společnosti, orientuje se jak v pop-kultuře, tak i ve světové politice a odborných sociologických a filozofických diskurzích.

V Richterových hrách lze vypočítat několik stále se opakujících témat a motivů: již zmíněné hledání autenticity a identity, což souvisí také se zkoumáním hranic v umění v době postmoderny. Richter se ve svých hrách zabývá především nitrem člověka, jenž hledá své pravé, autentické Já a experimentuje s řadou různých identit na pozadí životních podmínek v západním systému, jehož je Richter současně zapáleným kritikem, zejména po událostech 11. září. Ke kritice systému a americké zahraniční politiky se vyjadřuje v cyklu *Systém*, kterému byl z důvodu omezeného rozsahu práce věnován prostor pouze v podobě analýzy hry *Pod ledem*, a který by jistě stál za další bádání.

Pro Richterovy hry je typické snoubení velmi subjektivních, až intimních témat s fenomény celospolečenskými. Vyústěním této tematické provázanosti je projekt *Trust*, který vznikl v koprodukcii s nizozemskou choreografkou Anouk van Dijk. *Trust* je syntézou tance, činohry a hudby, což dohromady tvoří velmi

³⁵⁶ČERNÁ, Martina. Poznámka o autorovi. In RICHTER, Falk. *3 hry*. Op. cit., s.203.

dynamickou, vtipnou a zároveň znepokojující inscenaci, která tematizuje problematiku mezilidských vztahů na pozadí hroutícího se ekonomického systému, jemuž lidé přestali důvěřovat, stejně jako sobě navzájem. Tímto projektem se Richter zřetelně odklání od své dřívější tvorby, v níž převažovala spíše forma činoherního divadla, které autor přizpůsoboval rovněž své texty, které si také sám uváděl a uvádí. *Trust* se přibližuje spíše performanci či formě pohybového a tanečního divadla, na jejímž konečném tvaru se do velké míry podílel celý herecký a taneční kolektiv, ať už osobními rozhovory s autorem v počáteční fázi projektu či improvizacemi a vzájemnou inspirací během zkoušení. *Trust* není tedy pouze dílo Richterovo, i přesto, že jeho autorský subjekt zde silně „promlouvá“ prostřednictvím herců, zejména v delších monologických pasážích.

Spojením pohybu, tance a textu Richter s van Dijk ukazují stavy lidského těla a ducha, tedy jedince, který je k smrti vyčerpaný ze stále se opakujících cyklů, které se týkají osobních vztahů i společenských událostí. Taneční pasáže zdůrazňují neustálými repetitivními pohyby touhu po změně, která končí následnou rezignací, a tak nakonec aktéři „raději nechávají vše být, jak to je“. Na intimní úrovni se k sobě aktéři chtějí přiblížit, ale následně se opět oddalují. Richter s van Dijk ukazují tato a další dilemata postmoderního člověka a užívají při tom moderních prostředků, které jsou současnému divákovi blízké, jako je elektronická hudba, tanec a pohybové divadlo. Text je navíc poměrně srozumitelný, i když jeho uspořádání do devatenácti fragmentů nesleduje jasnou logickou strukturu. Inscenace zanechává mnoho prostoru pro subjektivní interpretaci a vlastní výklad významů. Richter svým divadlem zcela jistě oslovuje široké spektrum publika. Projekt *Trust* není pouhou hrou a dekonstrukcí divadelních prostředků, ale upozorňuje na důležitá společenská témata a diskurzy, a mimo jiné působí poměrně apelativním, silným dojmem, i přesto, že nepřináší žádné návody ani řešení krize, spíše naopak, klade otázky a nabádá diváka k sebereflexi.

Specifické politično projektu *Trust* spočívá nejen v tematické rovině, ale i v rovině vnímání, kdy je divák doslova nucen se konfrontovat se svým vnitřním

světem, s vlastním prožíváním a emocemi, které v něm představení vyvolává. Richter pojímá divadlo jako místo osobní utopie, kde může téměř bez omezení vyjádřit své stanovisko k současným společensko-politickým událostem. Také herci zde mohou projevit autentické a nefiltrované emoce, které by za jiných okolností ve skutečném životě neprojevili.

Richter se podobně jako Brecht snaží divákům přiblížit jednotlivé společenské problémy prostřednictvím divadla, a tím zaujmout jejich pozornost a přimět je k přemýšlení. Ovšem prostředky obou autorů se od sebe liší, což pramení již ze samotného společenského kontextu a velkého časového odstupu. Richter užívá prostředky současného postdramatického divadla, které mají nicméně kořeny v divadelní avantgardě a v mnoha ohledech na ni také navazují. Richter navazuje na Brechta tím, že aktivizuje diváka a snaží se ho vyvést z pasivity a letargie. Nepůsobí na něj pouze prostřednictvím zcizujících efektů, které mají působit na jeho racionální uvažování, ale především skrze emoce, které vytvářejí silnou energii, jež působí na recipienta poměrně zneklidňujícím dojmem. Richter, stejně jako Brecht či Piscator předkládá určitý fragment, výsek skutečnosti, který však nesugeruje žádné ideologické dogma, ani jasné postoje, ale zanechává spíše mnoho nezodpovězeného a nevyřčeného, tedy prostor pro diváka, aby si sám doplnil chybějící, či pouze naznačené významy, aby se sám zamyslel nad možnostmi, kterými může ovlivnit svůj život nebo současný společensko-politický vývoj, či ho naopak přijmout takový, jaký je. Je to především divák-jedinec, který je zodpovědný za svůj život a také za společnost, ve které žije a kterou svými činy, i těmi pasivními, spoluutváří.

Richter v *Trust* tematizuje potlačený vztek, který nechává herce a tanečnický na jevišti projevovat v autentické podobě, a zobrazuje tak krajní důsledky potlačených emocí. Richter své publikum vyzývá, aby se vyjadřovalo k politickému dění, ukázalo svůj odpor a dalo najevo nesouhlas ve věcech, které se ho osobně dotýkají.

Richter zejména ve své dřívější tvorbě upozorňuje na zfalšovanou mediální realitu a domnívá se, že divadlo může být na rozdíl od televize a reklamy místem pro vyjádření pravdy a autentičnosti. V tomto ohledu navazuje

na dokumentární divadlo, jehož autoři (zejména P. Weiss) se rovněž domnívali, že dokumentární divadlo může zprostředkovat realitu, což zůstalo ovšem utopií. Richter ve svých inscenacích klade naopak zvláštní důraz na prolínání reality s fikcí, téma ztráty skutečnosti a konstruování nové identity, jak jsme již mohli zpozorovat v analyzovaných hrách *Bůh je DJ* a *Electronic city*.

Význam Richterových her a inscenací spočívá v kontextu post-dramatického divadla v subjektivním prožitku a zkušenosti, jak z pohledu tvůrce, tak z pohledu diváka. Divákovi není předkládán jeden „správný“ způsob interpretace, spíše naopak. Divák je vyzván, aby se aktivním způsobem vnímání podílel na vytváření významů vyplývajících z jeho jedinečné perspektivy. Inscenace stimulují jeho kritické myšlení a divák je při nich přímo konfrontován s vlastními názory a morálními postoji. Jak poznamenává Richter, „divadlo může být místem pro diferencované myšlení.“³⁵⁷

Falk Richter připravuje v současnosti na berlínské Schaubühne nový projekt s názvem *Never forever* (Nikdy napořád), tentokrát v koprodukcii s choreografem a tanečníkem Mir de Volfem a jeho souborem *TOTAL BRUTAL*, jehož premiéra je stanovena na 9. 9. 2014. Po *Trust* a dalších projektech, které vytvořil ve spolupráci s van Dijk – *Protect me* a *Rausch* půjde opět o spojení tance, hudby a činoherního divadla resp. o hledání nových forem a způsobu jejich propojení.³⁵⁸

Tato diplomová práce přináší spíše obecnější nástin Richterovy poetiky, a ukazuje zejména její proměnu a směřování od činoherního k pohybovému, hudebnímu a tanečnímu divadlu. Na dalších aktuálně uváděných projektech *For the disconnected Child*, *Small town boy* a *Büchner* již Richter nespolupracoval s choreografkou van Dijk, přesto se ale jedná o experimenty s různými divadelními prostředky jako hudba, pohybové divadlo, zpěv a text. Tyto projekty by jistě stály za bližší analýzu, stejně jako „volné pokračování“ projektu *Trust*:

³⁵⁷ „Theater kann ein Ort sein, wo das differenzierte Denken stattfindet.“ (prac. překlad M. Ch.) Rozhovor Falka Richtera s Anjou Dürrschmidt: The world outside is real. Vyšlo v Theater der Zeit, 10/2011. [online]. [28.3.2012]. URL: <<http://www.falkrichter.com/DE/article/53>>.

³⁵⁸ Viz RICHTER, Falk. Never forever. [online]. [26.7.2014]. URL:<
http://www.schaubuehne.de/de/produktionen/never-forever.html/ID_Vorstellung=805>.

Protect Me a *Rausch*. I přesto, že jsem se v práci zaměřila na určitý výsek z Richterovy tvorby, věřím, že tato práce poskytla určitý přehled jeho tvůrčí poetiky, především témat a motivů, kterými se dlouhodobě a v současnosti zabývá, resp. jaké umělecké prostředky k jejich vyjádření užívá.

9 Literatura

9.1 Prameny

BRECHT, Bertold. Die dialektische Dramatik [1930/31]. In Týž. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. HECHT, Werner – KNOPF, Jan – MITTENZWEI, Werner – MÜLLER, Klaus-Detlef (eds.). Berlin/Weimar: Aufbau/Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. Bd. 21: Schriften 1., s. 431-443.

BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry IV. (Fragmenty a jiné)*. Přel. Ludvík Kundera a Rudolf Vápeník. Praha: Odeon, 1984.

BRECHT, Bertold. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958.

BRECHT, Bertolt. *Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

HANDKE, Peter: *Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

KANE, Sarah. *Psychóza v 4:48*. Přel. Jitka Sloupová. Praha: Divadelní ústav. 2002.

PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo*. Přel. Věra a Vladimír Procházekovi. Praha: Svoboda, 1971.

PISCATOR, Erwin. *Das politische Theater*. 1. bis 10. Aufl. Berlin: Adalbert Schultz, c1929.

PISCATOR, Erwin. Politisches Theater heute (1965). In Týž. *Aufsätze, Reden, Gespräche*. Berlin: Henschenverlag Kunst und Gesellschaft, 1968, s. 333–340.

RICHTER, Falk: *3 Hry (Bůh je DJ, Electronic City, Porucha)*. Přel. Martina Černá, Praha: Transteatral, 2007.

RICHTER, Falk. *Theater. Texte von und über Falk Richter (2000-2012)*. Friedman Kreuder (ed.). Marburg: Tectum Verlag, 2012.

RICHTER, Falk. *Trust*. Nicole Gronemeyer (ed.). Berlin: Theater der Zeit, 2010.

RICHTER, Falk: *Unter Eis (Theaterstücke 1993-2004)*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2005.

RICHTER, Falk. Grabenkämpfe. Falk Richter im Gespräch mit Frank-M. Raddatz. Theater der Zeit. 10/2003, s. 50-51.

RICHTER, Falk. Electronic city. [Rozhlasová hra]. Režie: Ulrich Lampen. RB/RBB, 2004.

RICHTER, Falk. Sieben Sekunden. [Rozhlasová hra]. Režie: Falk Richter. NDR, 2003.

RICHTER, Falk. Trust von Falk Richter und Anouk van Dijk - Schaubühne Berlin. [videozáznam]. Uloženo v osobním archivu Falka Richtera.

9.2 Sekundární literatura

ARNOLD, Heinz-Ludwig (ed.). *Text+Kritik. Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Richard Boorberg Verlag, 2004.

BAHR, Ehrhard. *Dějiny německé literatury 3: Od realismu k současné literatuře*. Praha: Karolinum, 2007.

BEUTIN, Wolfgang – EHLERT, Klaus – EMMERICH, Wolfgang. *Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 2001.

BRAUNECK, Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Burghard König (ed.). Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2001.

BUND, Kerstin. *Glück schlägt Geld. Generation Y: Was wir wirklich wollen*. Hamburg: Murmann, 2014.

ČERNÁ, Martina. Poznámka o autorovi. In RICHTER, Falk. *3 hry, (Bůh je DJ, Electronic City, Porucha)*. Přel. Martina Černá, Praha: Transteatral, 2007, s.201-205.

DISTELHORST, Lars. Von Angesichts zu Angesichts. In RICHTER, Falk. *Trust*. Nicole Gronemeyer (ed.). Berlin: Theater der Zeit, 2010, s. 166-172.

DÜRRSCHMIDT, Anja: Falk Richter. Zwischen Kammerspiel und Multimedia. In Táž – ENGELHARDT, Barbara (eds.). *Werk-Stück. Regisseure im Porträt*. Berlin: 2003, s. 138-143.

DÜRRSCHMIDT, Anja (ed.). *Das System, (Materialien – Gespräche – Textfassungen zu „Unter Eis“)*. Theater der Zeit, 2004.

ERNESTUS, Muriel. *Von politischem Theater und flexiblem Arbeitwelten. Überlegungen zu Theatertexten von Widmer, Richter und Pollesch*. Berlin: Sine causa Verlag, 2012.

ESSLIN, Martin. *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Eстетika performativity*. Přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTAT, Matthias. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika-ROSELT, Jens. Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. Přel. Miroslav Petříček. In *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné*

německé divadelní teorie. Příloha Divadelní revue. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 147- 154.

FÍŠOVÁ, Kateřina. *Generation Golf.* Brno: Masarykova Univerzita, 2008. [online]. [20. 6. 2014]. URL: <http://is.muni.cz/th/109393/ff_m/Generation_Golf.pdf>.

GRUSKOVÁ, Anna (ed.). *Nemecká dráma.* Bratislava: Divadelný ústav, 2004.

HEIDENREICH, Ralph–Stefan. Anti-Trust. In RICHTER, F. *Trust.* Nicole Gronemeyer (ed.). Berlin: Theater der Zeit, 2010, s. 179-187.

KAES, Anton. Od expresionismu k exilu. In BAHR, Ehrhard. *Dějiny německé literatury 3: Od realismu k současné literatuře.* Praha: Karolinum, 2007, s. 183-254.

ILLIES, Florian. *Generation Golf. Eine Inspektion.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. Just a word on a page and the theatre is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater. In ARNOLD, Heinz-Ludwig (ed.). *Text+Kritik. Theater fürs 21. Jahrhundert.* München: Richard Boorberg Verlag, 2004, s. 26-33.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater.* Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie.* Stuttgart: J. B. Metzler, 1991.

LEHMANN, H.-T. Ra(s)t/lose/Erschöpfung, Halbruhe. In RICHTER, Falk. *Trust.* Nicole Gronemeyer (ed.). Berlin: Theater der Zeit, 2010, s. 31-40.

MARSCHALL, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950.* Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag, 2010.

MELCHINGER, Siegfried. Von Sofokles bis Brecht. Das politische Theater – Vorraussetzung seiner Gegenwart. Theater heute, Sonderheft 1965.

MUSILOVÁ, Martina. *Fau efekt. Vlivy Brechtova epického a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. Praha: NAMU & Brkola, 2010.

MUSIALOVÁ, Adéla. *Multimediálnost v díle Falka Richtera*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010.

PAVLÍČKOVÁ, Aneta. *Režijní tvorba Franka Castorfa*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2014.

PELKA, Artur – TIGGES, Stefan (eds.). *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*. Bielefeld: transcript Verlag, 2011.

POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997.

RYŠAVÁ, Iveta. *Dramatik Falk Richtera*. Bakalářská práce. Brno: JAMU, 2007.

RYŠAVÁ, Iveta. *Unter Eis*. Bakalářská práce. Brno: JAMU, 2010.

SENNETT, Richard. *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Překl. Martin Richter. Berlin: Berlin Verlag, 1998.

SCHMIDT, Ulf. *Das Politische zurück ins Theater!* 2010. [online]. [23. 2. 2014]. URL: <<http://postdramatiker.de/wp-content/uploads/2010/01/DasPolitischeZurueckInsTheater.pdf>>.

SCHNELLE, Barbora. *Politické divadlo a jeho dvě německé tradice*. In *Sborník prací Fakulty Brněnské Univerzity*, Q 1 /1998, s. 47-56. [online]. [6.5.2014] URL: <http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114605/Q_TheatologicaCinematologica_01-1998-1_5.pdf>.

STEGEMANN, Bernd. *Nach der Postdramatik*. Theater Heute, 10/2008. [Online]. [19.8.2013]. URL: <<http://www.schaubuehne.de/uploads/Nach-der-Post-dramatik.pdf>>.

STEGEMANN, Bernd. Zusammenbrechende Textflächen. In RICHTER, Falk. *Theater. Texte von und über Falk Richter (2000–2012)*. Friedman Kreuder (ed.). Marburg: Tectum Verlag, 2012, s. 631-651.

SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.

TIGGES, Stefan. Im Proberaum des Textes. In RICHTER, Falk. *Theater. Texte von und über Falk Richter (2000-2012)*. Friedman Kreuder (ed.). Marburg: Tectum Verlag, 2012, s. 652-668.

ULLMANN, Katrin. Vorwort. In RICHTER, Falk. *Unter Eis*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005, s. 7-16.

VAROPOULOU, Helene. *Reflexionen zum zeitgenössischen Theater*. Torsten Israel (ed.). Berlin: Theater der Zeit, Recherchen 58. 2009.

WEISS, Peter. Poznámky k dokumentárnímu divadlu. Z německého originálu Notizen zum dokumentarischen Theater (1968). In BRAUNECK, Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001, s. 293 – 300, [Prac. překl. Zuzana Augustová].

9.3 Internetové zdroje

DÖSSEL, Christine. Süddeutsche Zeitung. 14.10.2009. [online]. [19. 7. 2014]. URL: <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=3349:trust-falk-richter-und-anouk-van-dijk-erzaehlen-taenzerisch-ueberhoeht-vom-modernen-menschen&catid=34:schaubuehne-berlin>.

CYRUS, Miley. We can´t stop. [hudební video]. [online]. [1. 6. 2014]. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=LrUvu1mlWco>>.

EHRENREICH, Barbara. Why the Religion of ‚Positive Thinking‘ must be burned at The Stake. [video]. [online]. [14. 6. 2014]. URL: <<http://www.up->

worthy.com/why-the-religion-of-positive-thinking-needs-to-be-burned-at-the-stake-5>.

MICHALZIK, Peter. So lassen wie es ist. Frankfurter Rundschau, 10. 10. 2009. [online]. [19. 7. 2014]. URL: <*http://www.falkrichter.com/DE/article/71* >.

PETER, Anne. Am Rande des Zusammenbruchs. [online]. [19. 7. 2014]. URL:<*http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F10%2F12%2Fa0069&cHash=674dedd926*>

RICHTER, Falk. Rausch. [online]. [14. 6. 2014]. URL: <*http://www.falkrichter.com/DE/work/performance/4*>.

RICHTER, Falk. Unter Eis – Oper. [online]. [20. 6. 2014]. URL: <*http://www.falkrichter.com/DE/work/performance/8*>.

RICHTER, Falk. Never forever. [online]. [27. 7. 2014]. URL: <*http://www.schaubuehne.de/de/produktionen/never-forever.html/ID_Vorstellung=805*>.

SCHÄFER, Andreas. Das Geld geht fremd. Der Tagesspiegel: 12.10.2009. [online]. [19.7.2014]. URL: <*http://www.tagesspiegel.de/kultur/buehne-alt/theater-das-geld-geht-fremd/1614378.html*>.

VAN DIJK, Anouk. Countertechnique. [online]. [20.6.2014]. URL: <*http://www.countertechnique.com/what-it-is*>.

10 Přílohy

Seznam fotografických příloh

Příloha č. 1: Portrét Falka Richtera. Foto: Bernhard Musil. [online]. [30.7.2014]

URL: <<http://www.falkrichter.com/ckfinder/userfiles/images/Portraits/fak14-neu-web.jpg>>.

Příloha č. 2: Projekt *Trust* (Schubühne Berlin). [online]. [30. 7. 2014]. URL: <<http://www.anoukvandijk.nl/en/now-performances/trust>>.

Příloha č. 3: Falk Richter s Anouk van Dijk v rámci focení k projektu *Trust*. Foto: Haiko Schäfer. [online]. [30. 7. 2014].

URL: <http://www.falkrichter.com/ckfinder/userfiles/images/Portraits/7758_copyright%20Schaefer.JPG>.

Příloha č. 4: Foto ze scény *Das grosse Bellen*. Projekt *Trust* (Schaubühne Berlin). [online]. [30. 7. 2014]. URL: <<http://www.falkrichter.com/DE/work/performance/7>>.