Univerzita Karlova
Filozofická fakulta

Disertační práce

Praha 2018 Mgr. Bc. Petra Marešová

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra divadelní vědy

Disertační práce

Mgr. Bc. Petra Marešová

Hlavní tendence ve vývoji německého politického dramatu s důrazem na současné drama

The Main Tendencies in the German Political Drama with an Emphasis on the Contemporary Drama

Praha 2018

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

Anotace disertační práce

1. Název práce: Hlavní tendence ve vývoji německého politického dramatu s důrazem na současné drama

2. Jméno a příjmení: Mgr. Bc. Petra Marešová

3. Katedra: Katedra divadelní vědy

4. Obor: Divadelní věda

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

6. Počet stran: 162

7. Počet příloh: 1

8. Rok obhajoby: 2018

9. Klíčová slova: politické drama, brechtovské epické drama, dokumentární drama, dramatické drama, postdramatické divadlo

Annotation

1. The name of the work: The Main Tendencies in the German Political Drama with an Emphasis on the Contemporary Drama

2. The name: Mgr. Bc. Petra Marešová

3. Department: Department of theatre studies

4. The name of the programme: Theatre studies

5. Supervisor: doc. PhDr. Zuzana Augustová, Ph. D.

6. The number of pages: 162

7. The number of appendices: 1

8. The year of defence: 2018

9. The key words: political drama, Brechtian epic drama, documentary drama, dramatic drama, postdramatic theatre

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Lanškrouně dne 19. 3. 2018 Mgr. Bc. Petra Marešová

Poděkování

Za vedení práce a cenné připomínky děkuji své školitelce doc. PhDr. Zuzaně Augustové, Ph. D.

Mgr. Bc. Petra Marešová

OBSAH

ÚVOD / 1

KAPITOLA PRVNÍ

Hlavní momenty ve vývoji politického dramatu a divadla v Německu do osmdesátých let dvacátého století / 7

1. 1. Divadlo jako forma agitace u Erwina Piscatora / 7

1. 2. Brechtovské epické drama / 13

1. 2. 1. Dvě formy divadla a dramatu podle Brechta / 13

1. 2. 2. Důraz na fabuli / 16

1. 2. 3. Zcizující prvky jako forma ozvláštnění / 17

1. 2. 4. Zábavnost a didaktičnost divadla jako jeho nejvznešenější funkce / 18

1. 2. 5. Změnitelnost světa: Brechtova polemika s Dürrenmattem / 19

1. 2. 6. Brecht dramatik / 21

1. 3. Dokumentární drama: druhá světová válka, otázka osobní zodpovědnosti a Vietnam / 23

1. 3. 1. Před dokumentárním dramatem / 23

1. 3. 2. Fenomén studentského divadla / 26

1. 3. 3. Drama jako dokument / 29

1. 3. 4. Weissovo dokumentární drama: Osvětim a Vietnam jako trauma / 32

1. 3. 5. Heinar Kipphardt: problematika vědy a téma mlčení / 35

KAPITOLA DRUHÁ

Německé politické drama devadesátých let / 40

2. 1. Charakteristika dramatu devadesátých let v Německu / 40

2. 1. 1. Postdramatické divadlo a dramatické drama aneb Dva možné teoretické pohledy na současné drama i divadlo / 40

2. 1. 1. 1. Po převratu / 40

2. 1. 1. 2. Lehmannovo postdramatické divadlo / 41

2. 1. 1. 3. Dramatika Heinera Müllera jako příklad postdramatického divadla par excellence / 44

2. 1. 1. 4. Dramatické drama Birgit Haas / 47

2. 1. 2. Základní charakteristika německého dramatu devadesátých let: generace golf a nový realismus / 50

2. 1. 2. 1. Generace golf vs. mladí dramatici / 50

2. 1. 2. 2. Internet a globalizace / 53

2. 1. 2. 3. Nový realismus a vliv britské dramatiky / 54

2. 2. Model Schaubühne: Ostermeier a Mayenburg / 57

2. 2. 1. Koncept politického divadla / 57

2. 2. 2. Mayenburgova *Tvář v ohni* a nový realismus / 69

2. 3. Postbrechtovské drama Dey Loher / 64

2. 3. 1. Dea Loher / 64

2. 3. 2. Fabule a zcizovací efekt jako zdroj multiperspektivity / 64

2. 3. 3. Drama jako forma ozvláštnění u Dey Loher / 67

2. 3. 4. Divadlo jako morální instituce / 68

2. 4. (Post)feministické téma: Motiv ženy jako oběti a jeho relativizace / 71

2. 4. 1. Privatizace politiky a postfeminismus / 71

2. 4. 2. *Tetování*: Mýtus čisté ženy jako mediální klišé / 73

2. 4. 3. Mýtus o Modrovousovi: Postfeministická dekonstrukce mužství / 78

2. 5. Obraz jako politikum u Falka Richtera aneb Válka v Kosovu / 80

2. 5. 1. Hyperrealistické „pop-utopie“ Falka Richtera / 80

2. 5. 2. Flexibilní člověk mezi virtualitou a „realitou“ / 82

2. 5. 3. Téma války: Kosovo v obrazech / 86

KAPITOLA TŘETÍ

Německé politické drama po roce 2001 / 91

3. 1. Po útoku / 91

3. 2. Nové války: Protibushovské hry Falka Richtera a *Země beze slov* Dey Loher / 92

3. 2. 1. *Sieben Sekunden*: simulovaný obraz / 92

3. 2. 2. *Země beze slov* Dey Loher / 100

3. 2. 3. Otázka změnitelnosti světa uměním i po funkcích umění

3. 3. Nové dokumentární drama / 104

3. 3. 1. V hlavní roli autenticita: Andres Veiel / 104

3. 3. 2. Další tendence v dokumentárním divadle: drama jako sociologická rešerše a občanské divadlo / 106

3. 3. 2. 1. Drama jako sociologická rešerše / 106

3. 3. 2. 2 Občanská scéna / 109

3. 3. 2. 3. Téma nacismu / 110

3. 4. Otázka významu divadla v současné německé dramatice: divadlo jako utopie a anachronismus / 113

3. 4. 1. Divadlo podle Falka Richtera: utopie a kritika kapitalismu / 113

3. 4. 1. 1. Divadlem proti systému / 114

3. 4. 1. 2. Divadlem proti médiím / 116

3. 4. 1. 3. Divadlem proti globálnímu kapitalismu / 118

3. 4. 2. Divadlo Dey Loher: autenticita a anachronismus / 122

3. 4. 2. 1. Divadlo jako svobodný prostor / 122

3. 4. 2. 2. Simulace vs. autenticita aneb Cesta k prézentnosti / 123

3. 4. 3. Co je politické divadlo? / 126

ZÁVĚR / 128

SUMMARY / 130

SEZNAM LITERATURY / 133

Odborná literatura primární / 133
Sekundární literatura / 142
Články / 146
Hry a próza / 147
Internetové odkazy / 153

PŘÍLOHA – Překlady

Dea Loher: *O politickém divadle a skutečnosti v 5 ½ minutách a 11 větách* / 155

Falk Richter: *Divadlo a politika – čím by mohlo být politické divadlo v naší době* / 158

Falk Richter: *Poznámky k Bushovi a pokusům rozdělit svět na dobro a zlo* / 160

ÚVOD

Motto:

Z toho jest tedy zřejmo, že obec jest útvar přirozený a že člověk jest bytost přirozeně určená pro život v obci…

(Aristotelés, Politika)[1]

Disertační práce analyzuje současné politické drama v Německu a zároveň reflektuje proměny politického dramatu (a divadla) v německém prostředí od 20. let 20. století, kdy tento fenomén vzniká. Pojem *politické divadlo* (*politisches Theater*) je však problematické vymezit. Teoretik Patrice Pavis[2] upozorňuje na fakt, že v širším smyslu je každé divadlo politické: jeho aktéři jsou totiž vždy součástí života obce, polis, společenství, společnosti. V užším významu pak lze tento termín ztotožnit například s *agitkou*, *lidovým divadlem*, *brechtovským* a *postbrechtovským epickým divadlem* atd. Jak Pavis dále zdůrazňuje, estetika je v těchto případech podřízena ideologii a politickému boji, patrná je snaha prosadit určitou teorii či filozofický názor.[3] Teatrolog Hans-Thies Lehmann působící na frankfurtské univerzitě a zabývající se mj. vztahem tzv. postdramatického divadla a politiky považuje za politická témata ta, jež zobrazují společenskou moc.[4] Teatroložka Brigitte Marschall definuje politické divadlo jako takové, které pojednává o společenských fenoménech, historických událostech i aktuálních politických konfliktech.[5]

V předkládané práci rozumím pojmy *politické drama / divadlo* – mj. v intencích Pavisovy a Lehmannovy definice – takové, které v užším smyslu navazují na angažované apelativní levicově (antikapitalisticky) orientované divadlo v linii piscatorovsko-brechtovské (o zakladatelích politického divadla Erwinu Piscatorovi a Bertoltu Brechtovi viz dále), a zároveň je chápu v širším smyslu jako drama / divadlo společensko-kritické, tj. týkající se problémů dnešní „polis“ (obce, státu). Nutno zdůraznit, že toto širší, společensko-kritické vymezení politického dramatu je dáno

[1] ARISTOTELÉS. *Politika*. Praha: Nakladatelství Petr Rezek, 1998, s. 40.
[2] PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 305–306.
[3] Tamtéž, s. 306.
[4] LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005, s. 449.
[5] MARSCHALL, B. *Politisches Theater nach 1950.* Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag, 2010, s. 17.

historicky. Až do devatenáctého století totiž neexistovala sociologie jako věda; vědou o společnosti byla již od dob antiky politická filozofie. Je příznačné, že jedny z prvních úvah o společnosti a jejích problémech čteme v Aristotelově *Politice*. Řecký myslitel – navazující na svého učitele Platóna, jenž se také věnoval otázkám člověka a jeho života ve společnosti – je rovněž autorem termínu *zoon politikon*, jímž označuje člověka: podstatou lidské bytosti je tedy její existence jako tvora společenského, tj. politického, žijícího v rámci své obce (polis), která je pro něho útvarem přirozeným, tedy nejlepším možným. Adjektivum *politický*, jak vyplývá z řečeného, etymologicky souvisí se společností: politické je vše, co se týká polis. V 19. století, kdy se z politické filozofie vyčlenila sociologie jako samostatný společenskovědní obor, vzniká rovněž naturalismus. Naturalistické drama lze považovat za předchůdce politického (společensko-kritického) dramatu: snaží se totiž zachytit nezkreslenou životní realitu; kriticky zkoumá postavení člověka ve vědecko-průmyslové (urbanizované) společnosti, synkretický pohled na vztah svět (společnost) – jedinec je ukázán jako pars pro toto formou výseků ze života. Jedinec, výslednice spojení biologických a společenských determinant, se nyní stává objektem vědeckého zkoumání, pozorování (stejně jako později u Bertolta Brechta, který klade důraz na pozorování); drama se přibližuje vědě. S tím souvisí také metoda detailního popisu typická právě pro umělecká díla té doby – exaktní popis předmětu je charakteristický i pro vědu (např. pro pozitivismus, jenž měl vliv právě na naturalismus). Do dramatu se od poloviny 19. století (realismus) dostává společensko-kritický rozměr.

Historický vývoj poukazuje na úzké sepětí politiky (politického) a společnosti (společenského).[6] Proto jsou texty se společensko-kritickým vyzněním jak u Pavise, tak v této práci zahrnuty do dramatu politického. Předjímám, že v současné německé politické dramatice lze vysledovat obě v úvodu naznačené tendence. Na první linii (apelativní) navazují svojí tvorbou především dramatici a režiséři Falk Richter a René Pollesch, na druhou (společensko-kritickou) Dea Loher, Marius von Mayenburg,

[6] Teoretik David Miller definuje politiku jako „proces, v němž skupina lidí, jejichž názory a zájmy jsou zpočátku odlišné, dosahuje kolektivních rozhodnutí, jež jsou všeobecně považována pro skupinu za závazná a jsou prosazována jako společný způsob jednání“. (In: MILLER, D. (ed.). *Blackwellova encyklopedie politického myšlení*. Brno: Barrister a Principal, 2000, s. 378.) Politika je spojená s mocí a autoritou, která zastupuje stát.

Theresia Walser či Felicia Zeller.

V první, přehledové kapitole shrnuji nejdůležitější fáze ve vývoji fenoménu německého politického dramatu a divadla od 20. let do 80. let 20. století, s ohledem na téma disertace se zaměřuji především na drama. Fenomén politického dramatu a divadla obecně má v Německu silnou tradici, počínaje režisérem Erwinem Piscatorem a jeho základní publikací *Das politische Theater* z roku 1929. Analyzuji také koncept politického *epického divadla* Bertolta Brechta. Dotýkám se dále tzv. dokumentárního dramatu či divadla faktu šedesátých a sedmdesátých let (Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt a především Peter Weiss). Politické aspekty lze nalézt rovněž v tzv. německé nové lidové hře i v postmoderních dílech Heinera Müllera (jeho tvorbě se stručně věnuji ve druhé kapitole jakožto příkladu tzv. postdramatického divadla). Historický exkurz slouží jako stručné uvedení do problematiky především pro neteatrologicky orientované čtenáře.

Samotné jádro práce tvoří charakteristika a analýza politického dramatu v Německu od devadesátých let až do současnosti. Nově se profilující generace německého dramatu zahrnuje autory jako Marius von Mayenburg (nar. 1972), Roland Schimmelpfennig (nar. 1967), Falk Richter (nar. 1969), tedy dramatiky spjaté s berlínskou Schaubühne Thomase Ostermeiera. K dalším patří Albert Ostermaier (nar. 1967), René Pollesch (nar. 1962), Dea Loher (nar. 1964), Theresia Walser (nar. 1967) nebo později např. Felicia Zeller (nar. 1970). Autoři se zabývají tématy, jež mají přímý (bezprostřední) vztah k jejich realitě; řeší politické, společenské a morální otázky, jakými jsou nacistická minulost Německa i jeho sjednocení v roce 1990, válečný konflikt v bývalé Jugoslávii, problém imigrace, segregace národnostních menšin, nezaměstnanost, kriminalita mládeže atd.

Tvorbu uvedených autorů je nutné vnímat též v kontextu vývoje evropské dramatiky a divadla devadesátých let. Proto disertační práce obsahuje také zmínku o vlivu coolness dramatiky (in-yer-face drama) a na druhé straně konceptu tzv. postdramatického divadla tak, jak jej vymezil a definoval H.-T. Lehmann ve své publikaci *Postdramatisches Theater* (*Postdramatické divadlo*) z roku 1999 (reedice v roce 2005). Lehmann se zaměřuje především na zkoumání mezinárodního vývoje scénických forem od šedesátých let dvacátého století a na trendy v divadle konce devadesátých let: žánrové přesahy, synkreze, multikulturní aspekt divadla a umění

vůbec, vliv masových médií na jevištní ztvárnění her, vztah divadla a politiky a zejména důraz na pohybově taneční a vůbec fyzické formy jevištního projevu – což znamená i důraz na fyzickou prézentnost herce v divadelním prostoru a naopak oslabení funkce textu a vůbec sémiotičnosti divadla (totéž pojednává rovněž Erika Fischer-Lichte mj. v publikaci *Ästhetik des Performativen* / *Estetika performativity* z roku 2004). Pojmem *postdramatické divadlo* (tj. divadlo po dramatu) Lehmann poukazuje na zřetelnou tendenci současného divadla: na odklon od tradičních dramatických textů a hlavně odklon od koncepce, která vládla německému divadlu od osvícenství, tj. od 1. třetiny 18. století – tedy, že text je „podkladem" inscenace, která byla v první řadě scénickou realizací textové předlohy. Problematice textu se v tomto kontextu věnuje též teoretička Gerda Poschmann v publikaci *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse* (*Už ne dramatický divadelní text: aktuální jevištní hry a jejich dramaturgická analýza*) z roku 1997, kde na místo tradičního termínu *drama* nastupuje pojem *divadelní text* (*Theatertext*). Zejména vůči Lehmannovu pojetí se však vymezuje teatroložka Birgit Haas v knize *Plädoyer für ein dramatisches Drama* (*Obhajoba dramatického dramatu*) vydané v roce 2007. Jí zavedený „pleonasmus" *dramatické drama* je kritickým vyrovnáním se s Lehmannovým *postdramatickým divadlem*, a to právě v kontextu tvorby mladých tvůrců závěrečného desetiletí 20. století a dekády navazující; Haas v souvislosti s texty D. Loher, O. Bukowského R. Schimmelpfenniga či Andrese Veiela hovoří o renesanci dramatického dramatu. Tyto odborné stati budou v disertaci zmíněny jako její teoretické východisko.

Práce se dále věnuje fenoménu Schaubühne am Lehniner Platz. Tato berlínská scéna, jež programově rozvíjí koncept politického divadla (mj. v návaznosti na inscenace Petera Steina a texty Botho Strauße), je od devadesátých let spjata s tvorbou režiséra Thomase Ostermeiera a dramatiků Mariuse von Mayenburga a později i Falka Richtera. Disertace se pak podrobně věnuje tvorbě D. Loher. U Loher je silně přítomné feministické téma: postavení ženy v dnešní společnosti, vztah muž – žena, motiv ženy jako oběti. Z dalších témat uveďme téma války: D. Loher píše o konfliktu v Jugoslávii ve hře *Cizí dům* (*Fremdes Haus*) a později o válce v Afghánistánu v *Zemi beze slov* (*Land ohne Worte*). Věnuje se též nacistické minulosti své země, a to v prvotině *Olžina místnost* (*Olgas Raum*). Z hlediska vývoje

německého politického dramatu na jednu stranu čerpá Loher z Brechtova díla (důrazem na fabuli, zcizovacími efekty), na stranu druhou však jeho divadelní estetiku kriticky reflektuje, jak zdůrazňuje Birgit Haas v monografii *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende* (2006).

Třetí, závěrečná část práce zkoumá politické drama po roce 2001. Výchozím bodem nové etapy dramatu je teroristický útok na newyorské obchodní centrum (WTC) a Pentagon z 11. září 2001. Toto datum se totiž v médiích často označuje jako skutečný začátek 21. století a například i F. Richter, jenž od téhož roku patří k nejvýraznějším kritikům amerického boje proti terorismu a zahraniční politiky prezidenta George Bushe, ho tak vnímá, resp. právě 11. září stanovuje jako milník pro vznik současného dramatu. V něm se ještě výrazněji než v letech devadesátých objevuje kritika globalizace, stejně jako zpochybnění hegemonie euroamerické (pop)kultury či kritika stále narůstajícího všudypřítomného vlivu masmédií. Do dramatu se opět dostává tematika války, nyní ovšem jako boje proti terorismu (války v Afghánistánu a Iráku): viz již zmíněná *Land ohne Worte* Dey Loher nebo texty F. Richtera *Under Attack*, *Sieben Sekunden (In God We Trust)* a *Hotel Palestine*. Richterovy hry parodicky poukazují rovněž na bushovskou nacionalistickou rétoriku. V uvedeném období se znovu objevuje též koncept *dokumentárního divadla*, který rozvíjí mj. německo-švýcarská tvůrčí skupina Rimini Protokoll, uskupení She She Pop či dramatici Clemens Bechtel a Andres Veiel.

V závěru třetí kapitoly podrobně analyzuji také otázku významu (politického) divadla, jež je rovněž v současné německé dramatice přítomná. Divadlo je chápáno jako utopický prostor (Richter) i anachronismus (Loher). Součástí disertace je proto Příloha, jíž tvoří vlastní pracovní překlady manifestů současného německého politického divadla. V prvé řadě jde o text Dey Loher *O politickém divadle a skutečnosti v 5 a ½ minutách a 11 větách.* Dále o manifest *Divadlo a politika – čím by mohlo být politické divadlo v naší době* Falka Richtera. Přiloženy jsou rovněž Richterovy *Poznámky k Bushovi a pokusům rozdělit svět na dobro a zlo*, které tvoří pandán k dramatikovým protiválečným hrám z počátku milénia.

V disertační práci se záměrně systematicky nevěnuji tvorbě dramatiků bývalého východního Německa, jež se vyvíjelo odlišným způsobem. Východiska i témata autorů, jakými jsou Oliver Bukowski (nar. 1961), Thomas Brussig (nar. 1964)

či Oliver Kluck (nar. 1980), se odlišují od dramatiků „západních“ a jejich srovnání by si žádalo samostatnou práci. O. Bukowski ve svých textech *Londn – L. Ä. – Lübbenau* (1993) nebo *Hosté* (*Gäste*, 1999) z pozice autora vyrůstajícího v někdejší NDR popisuje obtížnou situaci bývalých východních Němců v nové, kapitalistické realitě sjednocené země (tzv. drama sjednocení). T. Brussig je znám svými satirickými novelami a romány zobrazujícími život v NDR (ve svém nejznámějším románu *Hrdinové jako my* / *Helden wie wir* z roku 1995 bilancuje politické a společenské poměry ve východním Německu v 70. a 80. letech), spisovatel se věnuje také přelomovému období 1989 / 1990 (viz román *Oslnění* / *Wie es leuchtet*, 2004). Práce též vzhledem ke svému zacílení na drama (text) opomíjí tvorbu René Pollesche. Pollesche je třeba vymezit spíše jako divadelníka, který si sám nebo s kolektivem aktérů píše i texty, jež však nedovoluje inscenovat jiným režisérům, protože jsou vždy neodmyslitelně spjaty s jeho autorskými inscenačními projekty. Polleschova tvorba, byť výsostně politická (v linii piscatorovské), je natolik specifická, že by si vyžádala samostatnou studii.

KAPITOLA PRVNÍ

Hlavní momenty ve vývoji politického dramatu a divadla v Německu do osmdesátých let dvacátého století

1. 1.

Divadlo jako forma agitace u Erwina Piscatora

Za zakladatele moderního německého politického divadla, eo ipso dramatu, se považuje režisér a teoretik Erwin Piscator. Na formování jeho uměleckých i teoretických myšlenek měla vliv první světová válka, v níž bojoval (odtud pramení jeho pozdější pacifistický postoj a boj proti militarismu), a také bolševická revoluce v Rusku, kterou obdivoval – v jeho dramatizacích a textových kolážích je motiv revoluce klíčový. Piscator vstoupil do německé komunistické strany (KPD) a komunistického spolku Spartakusbund. Po první světové válce se stal levicovým agitátorem a prosazoval tzv. agitační divadlo.

Agitační divadlo nebo *agitku* (z ruského *agitacia-propaganda*, německy *Agit-Prop Theater*) definuje Patrice Pavis[7] jako formu divadelní kulturní činnosti, jejímž cílem je „vzbudit zájem diváka o politickou či společenskou situaci“[8]. Objevilo se po ruské revoluci v roce 1917 a rozvíjelo se především v SSSR a Německu, a to po roce 1919 až do roku 1933. Ve 30. letech se v Německu dostal k moci Adolf Hitler a v Sovětském svazu začal Andrej Ždanov prosazovat doktrínu socialistického realismu, obojí v podstatě vedlo k zániku tohoto fenoménu. Pro *agitační divadlo* je charakteristická srozumitelnost, jednoduchost až schematičnost zápletky s jednoznačným koncem, kterou podporují jasná gesta i jevištní efekty. *Agitka* se tak často inspiruje cirkusem, pantomimou a kabaretem – pro *agitku* je totiž na prvním místě jasně srozumitelné politické poselství, proto netvoří nové žánry či formy, ale vypůjčuje si ty tradiční.[9] Struktura *agitky* bývá založena na technice montáže (právě kvůli inspiraci revue a kabaretem), jak dokládají mj. inscenace Erwina Piscatora. Jde

[7] Pojem *agitační divadlo* / *agitka* in: *Divadelní slovník*, o. c., s. 21–22.
[8] Tamtéž, s. 21.
[9] Tamtéž.

o divadlo zaměřené levicově, marxisticky. Zcela v intencích tohoto filozofického a ideologického směru kritizuje *agitka* buržoazii a zobrazuje antagonismus mezi třídami, který ve svých důsledcích vede k třídnímu boji vykořisťovaných s jejich vykořisťovateli. *Agitka* rovněž často propaguje ideál socialistického či komunistického uspořádání společnosti; první světová válka totiž znamenala konec humanistické společnosti jako vzoru, ideálem je nyní marxistická utopie (sociálně) spravedlivého státu, v němž všichni žijí šťastně.[10]

Piscatorova tvorba kulminující ve dvacátých letech souzní se zásadami avantgardy té doby (okruh jeho spolupracovníků se rekrutoval ze členů hnutí dada), zvláště revoluční, ruské.[11] Zde mám na mysli zejména fenomén proletářského umění (amatérské dělnické scény), vyplývajícího z požadavku avantgardy oslovit nového diváka – ne návštěvníka tradičních měšťanských scén, nýbrž proletáře a pracující. U Piscatora je v této souvislosti patrná, jak zdůrazňuje Brigitte Marschall zabývající se vývojem politického divadla po roce 1950, revize měšťanské estetiky a rozbití měšťanského iluzívního divadla prostřednictvím moderní techniky.[12] Piscator roku 1920 založil Proletářské divadlo, jež mělo být fórem pro revoluční berlínské dělníky a bylo zacílené výhradně na pracující, kteří zde vystupovali i jako herci.[13] Piscatora s představiteli ruské divadelní avantgardy dále pojí snaha propojit hlediště s jevištěm: Společně s architektem a zakladatelem Bauhausu Walterem Gropiem vytvořil koncept tzv. totálního divadla (Totaltheater), v němž mělo být spojeno jeviště s hledištěm, což by zaručilo aktivní zapojení diváka do dění na scéně. Z plánu, navrženého v roce 1927, však sešlo. Toto divadlo je ale dobovým modelem scény, kde se účastníci, zcela v intencích avantgardy, stávají rovnoprávnými členy dočasně vzniklého společenství (idea komun a spolků je pro avantgardu jedním z hlavních požadavků). Jako avantgardní lze chápat též Piscatorův důraz na jednoznačné ideologické vyznění inscenace, experimentální formu i experimentální jevištní

[10] O agitačním a dělnickém divadle více in: HOFFMANN, L. – HOFFMANN-OSTWALD, D. *Deutsches Arbeitertheater 1918–1933*. Berlin: Henschelverlag, 1961.

[11] K politickému divadlu 20. let v SSSR a Německu in: Tamtéž, s. 245 an.

[12] *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 88 a s. 106.

[13] Tradice proletářských spolků sahá až do 19. století. Ještě na počátku dvacátých let stejně jako tzv. lidové scény ale uvádí repertoár podobný měšťanskému divadlu (operety, komedie, nepolitické hry). Až v průběhu druhé poloviny 20. let se vlivem komunistických skupin Agitpropu dostává do her uváděných dělnickými divadelními spolky politický aspekt. (Více in: BRAUNECK, M. *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlts Enzyklopädie, 2001, s. 328–329.)

ztvárnění pomocí technických inovací (typické okouzlení dobovými technickými vymoženostmi). Avantgardní je rovněž jeho vyzdvihování kolektivní tvorby. Výrazem této snahy v Německu je nejen skupinová tvorba E. Piscatora v Proletářském divadle, ale i založení Bauhausu roku 1919. V Piscatorově tvorbě z této doby se rovněž odráží krize počátku 20. let (hyperinflace, úpadek demokracie)[14].

Své zkušenosti a teoretické myšlenky shrnul Piscator v publikaci *Politické divadlo* (*Das politische Theater*, 1929). Jedná se o politicko-umělecký manifest a zároveň režisérovu autobiografii. Kniha je symbolicky věnována berlínskému proletariátu. Piscator zde formuluje pojem *epické divadlo*, který ztotožňuje s termínem *politické divadlo*. Jde o analytickou metodu divadla bez herectví založeného na vciťování. V této době u něho rovněž působí Bertolt Brecht, jenž od něj později přejímá jak některé podněty pro svoji tvorbu, tak samotný pojem *epické divadlo*. Epické prostředky mají mít podle Piscatora funkční charakter a jsou vázané na konkrétní společenský (politický) obsah. Hra má být aktuální, musí zobrazovat bezprostřední životní zkušenost recipienta. Má působit na divákův rozum, divadlo je tudíž stejně jako v době osvícenství zdrojem poznatků, vědění, zprostředkovává vysvětlení skutečnosti. Zároveň však musí – na rozdíl od Brechta – působit především na emoce.

Piscator psal vlastní hry mající formu montáže či revue s nekauzálním dějem a rozvolněnou epizodickou strukturou. Připomeňme: Montáž jako první použil ve filmu ruský režisér Sergej Ejzenštejn. Montáží se zabýval i z pozice teoretika, základní premisy shrnul mj. v textu z roku 1923, který vyšel později v Německu pod názvem *Montage der Attraktionen*[15]. V literatuře použil montáž už před ním dramatik Karl Kraus. Jeho olbřímí groteska *Poslední dny lidstva* (*Die letzten Tage der Menschheit*), vznikající v letech 1915–19 v reakci na první světovou válku, je montáží dobových novinových zpráv a tanečních i hudebních čísel. Základním principem ejzenštejnovské aditivní (přiřazovací) montáže je propojení samostatných částí (scén, záběrů), které pak v nově vzniklém celku generují další významy, jež nebyly v původních epizodách obsaženy. Podstatou montáže Krausovy, která

[14] K politické situaci 20. let in: *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 86–87.
[15] Text in: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, o. c., s. 260–265. Ejzenštejn zde přirovnává princip montáže k varieté a cirkusu.

předznamenala poetiku Elfriede Jelinek, je kvantitativní kumulace (citátů, aj.). Piscator si stěžoval na nedostatek soudobých politicko-agitačních dramatických textů, a proto psal vlastní dramatické montáže, v nichž propojuje autorskou úpravu jiných literárních děl (románů, klasických dramat) s autentickými dobovými dokumenty (např. s výstřižky z novin, politickými hesly, materiály z archívů nebo kronik). Předlohu Piscator vždy naplňoval současným, aktuálním obsahem – zpracovával konkrétní události z každodenního života (např. zákon o potratech). Dokument je pak reprezentativním citátem skutečnosti.[16] Dokument nahrazuje fabuli.[17] Tímto Piscator předjímá vznik dokumentárního dramatu 60. let, které příznačně sám režíroval v západoněmecké Volksbühne, jejíž vedení mu bylo svěřeno v roce 1962. V centru Piscatorova „sociologického“[18] dramatu stojí člověk jako marxistická variace aristotelovského zoon politikon; má společenskou a politickou funkci, je determinovaný nejen společenskými či třídními vazbami, ale také ekonomickými faktory, je součástí masy: Piscator neukazuje osudy jednotlivce, nýbrž kolektivní masu, privátní je u něj nahrazeno všeobecným.[19]

Jevištní ztvárnění her sestávalo z koláží textu, hudby, akrobacie, světelných efektů a především filmu jako hlavního média té doby[20] – viz např. inscenace *Revue Roter Rummel* (zkráceně *R. R. R.*) z roku 1924, kterou Piscator uvedl ve svém Lidovém divadle (Volksbühne) a již Manfred Brauneck výstižně označuje souslovím „multimediální politická show“[21]. Jako jevištní experimentátor používal Piscator členitou scénu (praktikábly, podesty, poschoďovité železné lešení, točnu), jednotný hrací prostor se tříští na několik hracích ploch, což podporuje revuální charakter jeho textů. Piscator v kontrapunktu k měšťanským scénám odmítá na jevišti dekorativnost, chybějící dekorace a kulisy nahrazují vizuální projekce (film, filmové týdeníky, fotografie) organicky zapojené do dění na scéně, jež mají komentující i emocionální charakter a umožňují tak participaci diváka.

---

[16] *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 106.
[17] Tamtéž, s. 91.
[18] Piscator napsal úvahu *Grundlinien der soziologischen Dramaturgie* (*Základy sociologické dramaturgie*), která vyšla v jeho spise *Das politische Theater*. Jako sociologickou označuje Piscatorovu dramaturgii rovněž B. Marschall. (In: *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 90.)
[19] Tamtéž, s. 88 a s. 91.
[20] Sergej Ejzenštejn prohlásil: „Kino je dnešní etapou divadla.“ (*Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, o. c., s. 322.) Mejerchold zase použil neologismus „kinofikace“ divadla. (Tamtéž, s. 327.) V této době byl film ovlivněn divadlem.
[21] „einer multimedialen Politshow“ (Tamtéž, s. 332.)

Nejvýznamnější etapou v jeho režijní tvorbě dvacátých let je Piscatorovo divadlo (Piscator-Bühne) na Nollendorfském náměstí v Berlíně,[22] které fungovalo v letech 1927 až 1928, a poté krátce v roce 1929. V roce 1931 opět otevřel Piscatorovo divadlo, ještě téhož roku však emigroval. Piscator propagoval ve svých divadlech kolektivní způsob tvorby; texty vznikaly ve spolupráci s kolegiem dramaturgů, které se podílelo na sestavování repertoáru i na úpravě her. Jako ostatní představitelé avantgardy totiž Piscator kladl důraz na společenství, pospolitost (idea Gemeinschaft). V 70. letech na tento styl práce navázal režisér Peter Stein v berlínské Schaubühne am Lehniner Platz (princip Mitbestimmung, tj. spolurozhodování). Nejsilnější ohlas v Piscatorově divadle měl *Rasputin* (1928) od Alexeje Tolstého. Hra pojednává o konci mystika spjatého s poslední ruskou vládnoucí dynastií Romanovců, o ruské revoluci a osudu celé Evropy. Látku podpořila scéna ve tvaru glóbu, který měl symbolický i praktický význam: sloužil Piscatorovi jednak jako metafora světa, zároveň se měl otáčet a umožnit tím rychlé proměny jeviště. Mechanika však byla ještě technicky nedokonalá, polokoule se proto otáčela příliš pomalu a těžkopádně. Povrch glóbu fungoval též jako projekční plocha, na niž Piscator promítal tři druhy filmů. Didaktický, jenž měl poučit diváka o daném tématu (zde režisér použil úryvky ze sovětských dobových snímků, zachycujících Romanovce a bolševickou revoluci). Dále dramatický, zasahující do vývoje dramatického děje, a nakonec komentující, v němž se přes obraz promítaly citáty a slovní vysvětlivky. Poslední uvedený druh dotáčky suploval dle režiséra funkci antického chóru. Další významnou Piscatorovou inscenací jsou *Osudy dobrého vojáka Švejka* (*Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*) z roku 1927 v hlavní roli s Maxem Pallenbergem. Piscator použil vlastní dramatizaci Haškova románu, na níž se jako dramaturg podílel mimo jiné B. Brecht. Dle Piscatora je Švejk pasivní (Piscator ho tak svojí interpretací staví do role pozorovatele okolního světa), ale vše ostatní kolem něj je v pohybu. Tato myšlenka se pak promítla také do scénického provedení, jehož autorem je výtvarník z okruhu Bauhausu Lászlo Moholy-Nagy a výtvarník, jevištní experimentátor a dadaista John Heartfield spjatý s kabaretem

[22] Piscator měl ve 20. letech celkem šest divadel: Tribunal (1919–1920), Proletářské divadlo (1920–1921), Divadlo Central (1923–1924), Volksbühne (1924–1927), Piscatorovo divadlo (1927–1928, 1929). Více in: *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 95–103.

Schall und Rauch. Scénu tvořily běžící pásy, po nichž přijížděly jednotlivé rekvizity či se pohybovaly ostatní postavy; horizont jeviště vyplňovala železná konstrukce potažená plátnem, na kterou se stejně jako poté v *Rasputinovi* promítaly filmy – skutečné záběry tehdejší Prahy a zanimované satirické kresby karikaturisty a dadaisty Georga Grosze. V Piscatorových inscenacích z 20. let je silně čitelná tendence Bauhausu – tzn. jednota umění a techniky.[23]

Během druhé světové války a i nějaký čas po ní působil Piscator v zahraničí.[24] Do Německa se vrátil až v roce 1951. V šedesátých letech se stal intendantem Freie Volksbühne v Berlíně, kde uváděl současná politická dokumentární dramata mladých autorů, reagující na nedávnou minulost a na hrozbu jaderné války: *Náměstka* (*Der Stellvertreter*) od Rolfa Hochhutha, Kipphardovu hru *Ve věci Roberta J. Oppenheimera* (*In der Sache J. Robert Oppenheimer*) a dramatické oratorium *Přelíčení* (*Die Ermittlung*) Petera Weisse. V těchto inscenacích se Piscator opět navrací ke stylu dvacátých let, tedy k formě apelativního politického dramatu, i když opouští původní angažovanou marxistickou ideologii.[25] V inscenační rovině se ale v 60. letech blíží spíše konvenčnímu divadlu. Piscator se v intencích textů dokumentárního divadla snaží připomenout odpovědnost Německa za nacismus a hrůzy druhé světové války, obdobně jako ve 20. letech reagoval na sociální a hospodářskou revoluci.[26] V této době stejně jako v letech dvacátých však opět čelí kvůli svým vyhraněným postojům kritice. V roce 1965 uveřejnil časopis *Die Zeit* Piscatorovu polemiku s jeho odpůrci pod názvem *Politické divadlo dneška* (*Politisches Theater heute*). Jak zde autor zdůrazňuje, divadlo mělo vždy politické aspekty, režisér tak nadále odmítá teorie o netendenčním, tj. čistém umění, jež je sterilní a neutrální, divadlo se podle něj musí neustále zabývat otázkami aktuálními pro svoji dobu.[27] V poválečném západním Německu se totiž rozvíjí mj. koncept *l'art pour l'art* – jak ukáže jedna z dalších podkapitol.

Pro Piscatora je důležitý obsah a politický účel umění / divadla – divadlo je

[23] Tamtéž, s. 99.
[24] K pobytu v SSSR a následně v USA in: Tamtéž, s. 100–103.
[25] K Piscatorovým poválečným inscenacím in: Tamtéž, s. 103–105.
[26] WILLETT, J. *Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, s. 146.
[27] PISCATOR, E. Politisches Theater heute. In: PISCATOR, E. *Aufsätze, Reden, Gespräche*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1968, s. 333.

totiž dle něho formou politické agitace, ne pouhým místem kritické reflexe, cílem je vzbudit u diváka politické uvědomění.[28] Jak bylo řečeno výše, tvorba E. Piscatora bezprostředně ovlivnila B. Brechta, v 60. letech dokumentární drama, které vzniká přímo v Německu, i studentské pouliční divadlo. Jeho konkrétní vliv zmíním v příslušných kapitolách.

Piscator svým důrazem na dokument započal výraznou tendenci německého politického divadla a dramatu – tendenci k dokumentární reprodukci reality, jež se znovu objevila v šedesátých a sedmdesátých letech a která silně rezonuje též v současné dramatice a divadle, mj. v tvorbě Andrese Veiela nebo v tvorbě skupin jako Rimini Protokoll a She She Pop (viz třetí kapitola této práce). Piscatorovská „vizuální a akustická medializace“[29] divadla je patrná v současnosti v inscenacích režisérů Falka Richtera a René Pollesche, kteří hojně pracují s médii a používají metodu montáže.

1. 2.
Brechtovské epické drama

1. 2. 1.
Dvě formy divadla a dramatu podle Brechta

Dalším významným milníkem ve vývoji politického dramatu a divadla v Německu – tím nejdůležitějším, neboť další generace se s ním budou buď ztotožňovat, nebo vůči němu více či méně kriticky vyhraňovat – je tvorba dramatika, režiséra a divadelního teoretika Bertolta Brechta. Recepce Brechta se vine celou historií i teorií německého dramatu a divadla a silně rezonuje též v současné dramatice. Je signifikantní, že dva soudobé koncepty divadla / dramatu, tj. *postdramatické divadlo* a *dramatické drama*, které lze považovat v německojazyčné oblasti za nejvýraznější a nejpodnětnější, se vymezují právě prostřednictvím reflexe brechtovské epické formy, jak uvidíme dále. Lehmann označuje *postdramatické divadlo* jako divadlo postbrechtovské, Haas považuje návrat k *dramatickému*

[28] *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, o. c., s. 331.
[29] „visuelle und akustische Medialisierung des Theaters“ (In: *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 115.)

dramatu za renesanci dramatu brechtovského. Podívejme se proto na charakteristiky Brechtovy epické formy dramatu právě prizmatem současných teorií a s vědomím toho, co poté z Brechta přejímá generace nových dramatiků od devadesátých let.

Brecht, jenž začínal u Maxe Reinhardta a Erwina Piscatora, je pokládán za zakladatele konceptu tzv. epického divadla, ale navazuje zde, jak už bylo řečeno, na Piscatora a jeho agitační (společensky angažované) divadlo. Pojmem *epické divadlo* (*episches Theater*) E. Piscator a v návaznosti na něho i B. Brecht pojmenovali ve 20. a 30. letech divadelní, dramatickou a hereckou praxi, která se vymezuje vůči tzv. klasické, tedy tradiční či „aristotelovské" dramatice, založené na dramatickém konfliktu, nápodobě skutečnosti (mimezi), kauzálním rozvíjení děje a především na iluzívnosti jevištního dění. Po válce – v Berliner Ensemble – Brecht tento pojem nahradil podle něj vhodnějším termínem *dialektické divadlo*, čímž dle Pavise zmírnil „rozpor mezi hraním (ukazováním) a žitím (ztotožňováním)"[30], obsažený v čistě epické formě divadla. *Epické divadlo* (či divadlo s epickými prvky) můžeme však nalézt již v antické tragédii i komedii, době středověku (viz simultánní mansionová scéna v mystériích), epická kompozice textu je charakteristická rovněž pro středověké frašky, humanistické školské hry, barokní hauptakce nebo obecně lidové hry.[31] Pavis shrnuje hlavní vlastnost epického dramatu obecně: „Ve všech těchto případech se událost neukazuje, nýbrž vypravuje: *mimesis* je nahrazena *diegesí*, postavy vyprávějí o událostech, místo aby je dramaticky předváděly."[32]

B. Brecht rozlišuje dva typy (formy) divadla, jež poprvé formuluje v roce 1930 při uvedení své opery *Vzestup a pád města Mahagony* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony*).[33] První je tzv. dramatická forma, kterou označuje také jako *aristotelovské divadlo*. Ta je založena na dramatickém napětí, konfliktu a kauzálním rozvíjení děje (dramatický oblouk). Důraz je kladen na jednání postav. Drama zapojuje diváka do jevištní akce: důležitý je zážitek diváka, jenž je jakoby vtažen do dění na scéně (zdůraznění emocionální stránky); tato forma umožňuje spoluprožívání diváka díky jevištní sugesci, mimezi. Člověk je dle Brechtova názoru v tomto typu dramatiky poznatelný a nezměnitelný.

[30] *Divadelní slovník*, o. c., s. 140.
[31] Tamtéž, s. 139.
[32] Tamtéž, s. 140.
[33] Tabulka in: BRECHT, B. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 158.

Druhou formou je právě *epické divadlo* (nearistotelovské). Pro něj je typické vyprávění; postavy referují o událostech, místo aby je dramaticky předváděly. Modelem epického divadla je tzv. pouliční scéna. V ní, tak, jak ji Brecht později popsal ve studii *Pouliční scéna. Základní model scény epického divadla*[34] (*Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters*) z roku 1940, očitý svědek dopravní nehody demonstruje houfu shromážděných lidí, jak k nešťastné události došlo. Očitý svědek (demonstrátor), který je analogií herce v epickém divadle, předvádí chování řidiče i oběti neštěstí. Vyprávění je tu tedy spojeno s minulostí a nahrazuje přítomné jednání.[35] Demonstrátor současně minulou událost svou hrou, svým předváděním toho, co se stalo, nevypráví, pouze zpřítomňuje minulý děj, ale s předváděným se neztotožňuje. Brechtovské epické drama zdůrazňuje vyprávění – je zde důležitá role vypravěče, komentátora a demonstrátora – herec hraje roli a současně ji svým způsobem herectví, stylizací herectví komentuje. Vnáší tak do dramatu odstup a brání tím růstu dramatického napětí v rámci uzavřeného fikčního světa.

Nedílnou součástí pouliční scény jsou přihlížející lidé. Přihlížející si na základě svědkova vyprávění mají vytvořit úsudek o události. Z diváka se tak stává pozorovatel toho, co demonstrátor předvádí, tedy nikoli jen posluchač vyprávění (klíčový je zde divákův postoj distance). Divák není pasivní, nýbrž aktivní. Je totiž postaven „proti“ dramatu – spoluprožívání aristotelovské formy je nahrazeno studiem toho, co se na jevišti odehrává; důraz se klade na argument, nikoli sugesci. Brechtova „pozitivistická“ (vědecká) metoda založená na pozorování, popisu a logické analýze má svůj předobraz v naturalismu. Tento směr, jak jsem se již zmínila

[34] Tamtéž, s. 50–60.

[35] Rozdílem mezi epickou a dramatickou formou básnictví se ve své korespondenci zabývali už koncem 18. století Johann Wolfgang von Goethe a Friedrich Schiller. Schiller v dopise Goethovi z 26. prosince 1797 k epické formě básnictví mj. píše: „Velmi dobře to souhlasí i s pojmem *minulosti*, který lze považovat za mlčky předpokládaný, a s pojmem *vypravování*, protože vypravěč ví už na počátku i uprostřed, jak to dopadne, a proto má pro něho každý moment děje stejný význam, a vypravěč si tak plně zachovává klidnou svobodu. Že epik musí zpracovat své události jako úplně minulé a tragik zas jako úplně přítomné, je mi naprosto jasné.“ (GOETHE / SCHILLER. *Korespondence*. Praha: Odeon, 1975, s. 354.) Schiller rovněž charakterizuje rozdíl mezi dramatickým a epickým dějem: „Dramatický děj se pohybuje přede mnou, kolem epického se pohybuji já sám, on jako by byl v klidu. Podle mého názoru je v tomto rozdílu mnoho. Pohybují-li se události přede mnou, jsem pevně připoután k smyslové přítomnosti, moje fantazie ztrácí veškerou svobodu, vzniká a udržuje ve mně neutuchající neklid, musím neustále zůstávat u předmětu, všechno ohlížení dozadu, všechno přemýšlení je mi zakázáno, protože poslouchám cizí sílu. Pohybuji-li se sám kolem události, která mi nemůže utéci, mohu jít nestejným krokem, mohu se podle své subjektivní potřeby delší nebo kratší dobu zdržovat, mohu zůstávat vzadu nebo předbíhat atd.“ (Tamtéž.)

v úvodu práce, přichází s vědeckým pojetím člověka. Jedinec v brechtovské formě dramatu není známý (poznaný), ale je poznatelný. Je totiž podobně jako v období naturalismu předmětem zkoumání, je změnitelný a také se mění. Sám Brecht v tomto kontextu označuje své divadlo za divadlo vědeckého věku. Divadlo se stává určitou laboratoří sociálních experimentů.[36] Brecht přichází se zcela novým pojetím diváka[37], jenž kriticky reflektuje to, co mu prezentuje herec (důraz na racio místo emocionální stránky), a co je dle mého názoru ještě důležitější, na základě zhlédnutého se poté divák má dle Brechta rozhodnout ke změně své životní reality. Právě v tom tedy spočívá zásadní politický aspekt brechtovského divadla, který je však v praxi spíše nedosažitelným ideálem, utopií. Svojí idealistickou podstatou se tato Brechtova premisa blíží osvícenství, jež také chtělo prostřednictvím výchovy vést ke změně chování jedince, a tím i společnosti.

1. 2. 2.

Důraz na fabuli

Politično epického divadla však plyne ještě z dalšího faktu. Brecht klade důraz na fabuli (příběh), s ní spojuje politický účel dramatu. V *Malém organon pro divadlo*[38] (*Kleiner Organon für das Theater*) z roku 1948 Brecht-teoretik píše: „Na ‚fabuli' záleží vše, ona je srdcem divadelního představení. Neboť z toho, co se děje mezi lidmi, dostávají lidé přece vše, o čem lze diskutovat, co lze kritizovat, co lze změnit. (…) Velkým smyslem divadla je ‚fabule', celková kompozice všech gestických procesů, obsahující sdělení a impulzy, z nichž má publiku plynout pobavení."[39] Fabule u Brechta nemá formu jednotného (souvislého) příběhu s kauzálně rozvíjeným dějem (na rozdíl od fabule aristotelovské), jak bylo naznačeno výše, ale pracuje s principem diskontinuity, tvoří ji jednotlivé epizody.[40] Dramatik často používá parabolické zpracování fabule, tedy formu modelu reality či podobenství, které mají exemplární nebo didaktický charakter. Pro Brechta je parabola (Parabel) estetickou formou

[36] Podle ESSLIN, M. *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970, s. 169.
[37] HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle. Vize, metody a techniky herectví 20. století*. Praha: Pražská scéna, 2000, s. 183.
[38] *Myšlenky*, o. c., s. 87–121.
[39] Tamtéž, s. 115.
[40] Charakteristika brechtovské fabule in: *Divadelní slovník*, o. c., s. 148–150.

didaktického.[41]

V souvislosti s Brechtovým důrazem na fabuli je důležité, že současná divadelní teorie považuje brechtovskou epickou formu paradoxně za dramatickou; pro Brechta je pojem *dramatický* a *epický* opozitem. B. Haas (ale i Lehmann) zdůrazňuje, že Brechtova epická forma je oproti postdramatickým rysům textu stále dramatická (ne však v aristotelovském či klasickém pojetí): obsahuje totiž fabuli (ačkoli s rozdrobenou strukturou), dramatické postavy i děj (byť nelineární).[42] Děj u Brechta není kauzální, ale neustále jej přerušují komentáře postav, songy, promluvy chóru (jde o tzv. zcizující efekty).

Přítomnost či absence fabule se poté stává „prubířským kamenem" po-brechtovského uvažování o dramatu. Právě přítomnost fabule je tím, co odlišuje epickou formu od pozdějších *už ne dramatických divadelních textů* (Poschmann) nebo *postdramatického divadla* (Lehmann). Předznamenejme, že návrat k příběhu (fabuli) je pak patrný v německém dramatu devadesátých let, jež se hlásí k tzv. novému realismu, ale je přitom hodně epické – a to právě díky inovativním tendencím, které přejímá z postdramatické poetiky a s jejichž pomocí brechtovským, zcizovacím, epickým způsobem modifikuje tradiční formální atributy dramatu (viz tvorba Dey Loher či *nový realismus* Thomase Ostermeiera).

1. 2. 3.
Zcizující prvky jako forma ozvláštnění

Dalším znakem epické formy divadla a dramatu je tzv. zcizující (zcizovací) efekt (V-Effekt, Verfremdungseffekt), který lze považovat za klíčový pojem Brechtovy estetiky. Jde o Brechtem vytvořený neologismus, jenž souvisí s německými slovesy „befremden" – „divit se" a „entfremden" – „odcizit".[43] Jinak řečeno, divákovi se má dle Brechta nabízet obsah, který u něho pomocí zcizení vyvolá údiv. Brecht však techniku zcizování nevymyslel, pouze ji pojmenoval:[44] Prvky zcizování jsou patrné už v antickém dramatu a vinou se celou divadelní historií. Realismus a následně

[41] HAAS, B. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006, s. 17.
[42] HAAS, B. *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Wien: Passagen Verlag, 2007, s. 51.
[43] Etymologie viz He*rec v moderním divadle. Vize, metody a techniky herectví 20. století*, o. c., s. 189.
[44] HOŘÍNEK, Z. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995, s. 46.

naturalismus ovšem tuto techniku potlačily se záměrem vytvoření jevištní iluze. Proti automatismům a klišé tradičního měšťanského (akademického) iluzívního divadla bojuje Brecht právě svými inovacemi, pokud jde o formu dramatu a divadla, obdobně jako před ním Piscator i celá meziválečná avantgarda. Martina Musilová poukazuje na souvislost Brechtova *zcizení* s pojmem *ozvláštnění* ruského formalisty Viktora Šklovského: Šklovskij jím rozumí „vytržení z navyklého, neuvědomělého, zautomatizovaného vnímání skutečnosti“[45].

Brechtovské zcizovací efekty se promítají do všech divadelních složek. Projevují se tak nejen v herectví, ale rovněž v hudbě (songy), scéně (názorné tabule, nápisy, využívání filmových dotáček) i ve struktuře dramatického textu (vystupování postav z role a s tím spojený komentář či reflexe jednání, prolog, epilog, promluvy chóru, mnohdy také zdůraznění Brechtova autorství). Užívání zcizovacích prvků ve struktuře textu je patrné později u Dey Loher (dramatička používá ve svých hrách mj. prolog, chór apod.) nebo Rolanda Schimmelpfenniga.

1. 2. 4.

Zábavnost a didaktičnost divadla jako jeho nejvznešenější funkce

Divadlo má být dle Brechta jak poučné (didaktické), tak zábavné. Touto problematikou se zabývá ve stati z roku 1936 *Divadlo zábavné nebo naučné?*[46]. Jak tu píše, divadlo se postupně stalo příliš učeným (je záležitostí pro filozofy, kteří chtěli svět nejenom vysvětlit, ale rovněž změnit, zde aluze na Marxe a jeho výrok o funkci filozofa). Tím divadlo ztratilo svoji zábavnost. Dle Brechta však nesmí existovat protiklad mezi učením a zábavou. Do jeho dramatiky vedle věcnosti (didaktický aspekt patrný v jeho textech a jejich exemplární vyznění) vstupuje též jistý naivismus (např. v *Kavkazském křídovém kruhu*), humor, tedy ludický princip.[47] Spojení naučného a zábavného aspektu lze nalézt jak v baroku (viz princip *schola ludus*), tak především v tradici německého osvícenství. Tento princip vzniklý spojením obou zde vytyčených atributů je pak nejvíce patrný v Brechtově tzv. Lehrstücku (naučné hře); ten v pozměněné podobě znovuožívá v tvorbě Elfriede Jelinek, jež své texty sama

[45] MUSILOVÁ, M. *Fauefekt. Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. Praha: Brkola a NAMU, 2010, s. 43.
[46] *Myšlenky*, o. c., s. 29–38.
[47] Podle *Fauefekt. Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, o. c., s. 21.

označuje za formu postbrechtovského Lehrstücku. Didaktický aspekt, shodně s tradicí německého osvícenství, není Brechtem chápán jako učení se rigidním poučkám: člověk jako bytost nadaná rozumem má totiž (již u osvícenců) potěšení z toho, že může svůj rozum používat, každé používání racia se stává zábavou.

Brecht si rovněž pokládá otázku, zda je epické divadlo „morálním ústavem“ v schillerovském smyslu. Dochází k lapidárnímu axiomatickému závěru, že nikoliv, přesto ale epická forma klade důraz na morálku (stejně jako později tzv. zeitštyk E. Jelinek a „postschillerovské“ drama D. Loher).

1. 2. 5.

Změnitelnost světa: Brechtova polemika s Dürrenmattem

Bertolt Brecht se zabývá rovněž problémem zobrazitelnosti a tím i poznatelnosti světa, a to ve studii napsané v roce 1955 *Dá se dnešní svět zobrazit na divadle?*[48] (*Über die Darstellbarkeit der Welt auf dem Theater*). Je to pokus o zodpovězení otázky, již si před ním položil Friedrich Dürrenmatt. Dürrenmatt ve stati *Problémy divadla* (*Theaterprobleme*) z téhož roku formuluje základní premisu svého divadla, v níž zpochybňuje samu možnost poznatelnosti světa, a tím logicky i jeho následnou zobrazitelnost na divadle (a pomocí umění obecně). Dnešní stát je totiž dle Dürrenmatta anonymní, neprůhledný, byrokratický. Skuteční reprezentanti v něm chybí, hrdinové jsou bezejmenní, mocné už nemůže umění zobrazit. Svět je nepoznatelný a člověk ho tak nemůže změnit. Svět již nelze ukázat jako tragédii, nýbrž pouze jako tragikomedii.

Brecht odpovídá na tuto otázku zcela v intencích marxistického světonázoru, který zastával: „(…) dnešní svět se na divadle zobrazit dá, avšak jenom tehdy, pojímáme-li jej jako svět, který lze změnit.“[49] M. Musilová k tomu píše: „Tímto pojetím překračuje Brecht tradiční ideu zobrazení jako zrcadlení skutečnosti. Zobrazená skutečnost nemá pouze zrcadlit realitu, má zároveň provokovat diváka k potřebě tuto realitu měnit.“[50] Proto také Brecht vytváří ve hrách modely skutečnosti, podobenství,

[48] *Myšlenky*, o. c., s. 7–9.
[49] Tamtéž, s. 9.
[50] *Fauefekt. Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, o. c., s. 20.

paraboly, nikoli realistické obrazy. B. Brecht se odvrací od individuální tematiky.[51] Postavy v Brechtových dramatech jsou spíše souborem společenských funkcí[52] (je zde patrné sociologické pojetí člověka jako u Piscatora), často dochází ke schematizaci v rámci sociologické determinace a k redukci lidských vztahů (viz antagonistické typy postav pán – sluha, vykořisťovaný – vykořisťovatel). Proto je v Brechtově dramatice člověk (a tím přeneseně i svět) změnitelný a není brán jako hotová (fixní) entita. Je nutné si však uvědomit, že premisa o změnitelnosti člověka je v kontextu jeho dramatiky diskutabilní, Brecht vytvářel typizované postavy, vedle toho ale též charaktery (viz Matka Kuráž).

Také tvorba dalšího Brechtova současníka, dramatika Maxe Frische, je obdobně pesimistická v otázce změnitelnosti světa jako Dürrenmattova. Svět je dle Frische změnitelný pouze v prostoru umění, člověk je nepoučitelný, což dokládají jeho tzv. Lehrstücke ohne Lehre (naučné hry bez ponaučení) *Čínská zeď. Fraška* (*Die Chinesische Mauer. Eine Farce*, 1955), *Pan Biedermann a žháři* (*Biedermann und Brandstifter*, 1958) či *Andora* (*Andorra*, 1961). Výchozí situace ve hře *Pan Biedermann a žháři*, jež přímo nese podtitul *Ein Lehrstück ohne Lehre*, je následující: Ve městě již shořelo několik čtvrtí, obyvatelé se bojí žhářů, ale zároveň je sami pouští do svých domů, aby je muži následně vypálili. K měšťanovi Biedermannovi (měšťácký původ implikuje už jeho jméno odkazující k době biedermeieru) se doslova vetřou pobudové, Biedermann sice postupně začíná tušit, že jde o obávané žháře, přesto je ze svého domu nevykáže. V groteskní scéně, kdy muže přistihne na půdě s kanystry benzínu, jim dokonce pomáhá držet rozbušku. V závěru hry mužům sám podá zápalky, aby jim dokázal, že je nepodezírá ze žhářství. Sám se tak podílí na svém konci. Hra končí epilogem v pekle, kde pobývá Biedermann se svojí ženou. Domnívají se, že jsou v nebi, neuvědomují si svoji vinu a chápou sami sebe jako oběti.

Je důležité si uvědomit, že Frisch i Dürrenmatt tvoří po druhé světové válce na Západě a píší tedy o nepoznatelnosti moci v západní společnosti, avšak současně nemají jako levicoví autoři (např. Peter Weiss) potřebu zcela ztotožňovat kapitalismus s nacismem a naopak. Naproti tomu Brecht tezi o změnitelnosti světa

[51] Tamtéž, s. 21.
[52] *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, o. c., s. 50–51.

píše už v tehdejší NDR, kdy své hry proti kapitalismu a o změnitelnosti kapitalismu inscenuje v odlišných společenských podmínkách, tj. v protikapitalistickém režimu, než v jakých před válkou a v emigraci za doby nacismu vznikaly.

Otázka po možnostech zobrazitelnosti světa na divadle, případně změnitelnosti světa pomocí umění se znovu objevuje v 60. letech u Rolfa Hochhutha či Petera Weisse (oba odpovídali na obdobnou otázku časopisu *Theater heute*). Otázce se věnují ve svých manifestech i současní autoři Falk Richter a Dea Loher.

1. 2. 6.

Brecht dramatik

Vzhledem k silné recepci Brechtova dramatického díla nejen v německojazyčné odborné literatuře[53] zde nebudu analyzovat konkrétní hry. Rané Brechtovy hry jako *Baal* (1918–1919) či *Bubny v noci* (*Trommeln in der Nacht*, 1919–22) vznikaly ještě pod vlivem expresionismu.[54] Hru *Muž je muž* (*Mann ist Mann*, 1926) Walter Hinck označuje jako komedii (Lustspiel), je to spojení hry na tezi a paraboly.[55] Moderní společnost je zde předvedena pomocí podobenství (anglická koloniální společnost v Indii jako metafora k tehdejšímu Německu). Vyskytují se tu témata patrná rovněž v pozdějších hrách: kritika (malo)měšťanské společnosti i měšťáckého pojmu individua a zejména kritika válečné mašinerie, v jejímž rámci se z člověka stává stroj rozložitelný na součástky – hra vznikala jako předzvěst a varování před Hitlerovým režimem i jako dozvuk první světové války. Jedná se o první hru napsanou jako podobenství a současně první drama, v němž autor teoreticky – ve hře i v komentářích k ní – vymezuje premisy epického divadla a zároveň je v praxi aplikuje. Teorii epického divadla pak Brecht podrobněji definuje v komentáři ke hře *Vzestup a pád města Mahagony* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony*, 1930), jež je psána formou opery (jako již předtím *Tříhrošová opera* / *Dreigroschenoper*, 1928). V této hře dramatik ukazuje zákonitosti měšťáckého společenského uspořádání

[53] Více in: ESSLIN, M. *Brecht*. Frankfurt am Main – Bonn: Suhrkamp, 1962.; WILLETT, J. *Das Theater Bertolt Brechts*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1964.; HINCK, W. *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1973.; KUNDERA, L. *Brecht*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 1998.

[54] *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*, o. c., s. 100–102.

[55] Tamtéž, s. 102.

pomocí modelu utopického státu. Dle W. Hincka je to groteskní satira na kapitalistickou společnost.[56]

Od konce dvacátých a na počátku let třicátých psal Brecht již zmíněné Lehrstücke[57] (1929–1933), jejichž základní vymezení přináší v úvaze *K teorii naučné hry* (*Zur Theorie des Lehrstücks*)[58]. Jde o kolektivní naučné hry, krátká dramata určená pro žáky a herce dělnických souborů. Zacílením na tyto aktéry Brecht navazuje na tradici Proletkultu (akronym z proletářské kultury): toto komunistické kulturní hnutí v SSSR usilovalo o rozvoj umění orientovaného na proletariát. Lehrstücke jako forma politického experimentálního divadla[59] mají přednostně didaktický charakter, traktovaný už názvem – substantivum die Lehre“ znamená „učení“, „poučení“; tyto texty nebyly určeny k „dívání“: divák zde není nutný a k poučení dochází již samotným hraním textu, ne jeho sledováním.[60] Od Lehrstücků pak dramatik odlišuje tzv. Schaustücke, tedy tradiční divadelní hry určené k předvádění na jevišti. Etymologicky souvisí tento výraz se slovesem „schauen“ – „dívat se“ a zároveň s podstatným jménem „die Schau“ – „podívaná“. Pro naučné hry platí z hlediska formy stejné premisy jako pro epické divadlo. V těchto hrách Brecht radikálně experimentuje s formou: texty totiž zviditelňují techniku (jak je to napsané), ruší oddělení publika a herce. Teatroložka Monika Meister z Vídeňské univerzity proto zařazuje brechtovský Lehrstück k předchůdcům tzv. postdramatického divadla.[61]

Dramata, která psal Brecht v exilu (od roku 1933 do 1940 žil v Dánku, poté ve Švédsku, Finsku a USA), se týkají aktuálních (dobových) problémů, jimiž jsou např. válka (*Matka Kuráž a její děti / Mutter Courage und ihre Kinder*, 1939), vzestup Adolfa Hitlera (*Zadržitelný vzestup Arthura Uie / Der aufhaltsame Aufstieg des Arthuro Ui*, 1941) či druhá světová válka (*Strach a bída třetí říše / Furcht und Elend des Dritten Reiches*, 1938).

---

[56] Tamtéž, s. 104.
[57] Tamtéž, s. 104–106.
[58] *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, o. c., s. 275–276.
[59] Tamtéž, s. 336. K naučným hrám patří: *Flug der Lindberghs*, *Das badener Lehrstück vom Einverständnis*, *Die Maßnahme*, *Der Jasager*, *Der Neinsager*, *Die Ausnahme und die Regel*.
[60] Tamtéž, s. 275.
[61] Zmíněno na přednáškovém cyklu Zur Geschichte und Theorie des postdramatischen Theaters (Historie a teorie postdramatického divadla), který proběhl na DAMU v říjnu 2016.

1. 3.

Dokumentární drama: druhá světová válka, otázka osobní zodpovědnosti a Vietnam

1. 3. 1. Před dokumentárním dramatem

Ještě než se budu věnovat dokumentárnímu dramatu jako výrazné tendenci ve vývoji německého divadla, vrátím se formou krátkého exkurzu do období po druhé světové válce, kdy se poražené Německo rozdělilo na okupační zóny. Dokumentární drama totiž není možné číst bez porozumění kulturní politice padesátých let. Stejně tak není možné ho vnímat bez kontextu či rámce studentského divadla let šedesátých, které proto zmíním v další podkapitole.

Klíčovým heslem poválečného politického a kulturního diskurzu se stává termín *Stunde Null* (*hodina nula*) – typický pro čtyřicátá léta a symbolizující začátek nové éry. Pro toto období a následná 50. léta je charakteristická nejen politická a ekonomická reorganizace země (často se objevuje termín *Wiederaufbau*, tj. opětovná výstavba), ale i literární a umělecká obroda. S aspektem všudypřítomné výstavby souvisí rovněž určité vytlačení nacistické minulosti Německa, klíčovým se zde stává substantivum *das Schweigen* (*mlčení*), přeneseně můžeme říci zamlčování, prolomené až v 60. letech, mj. právě v tvorbě představitelů dokumentárního dramatu. Těsně po válce převládá v literatuře proud tzv. literatury trosek (Trümmerliteratur), jenž se vymezuje zhruba od roku 1945 do počátku padesátých let. Autoři jako Heinrich Böll či Wolfgang Borchert zobrazují obtížný život lidí ve válkou zničených městech či v uprchlických táborech, hojně se tematizuje návrat do vlasti (četné jsou postavy válečných navrátilců, viz např. Borchertovo drama *Venku přede dveřmi* / *Draußen vor der Tür*). K problematice druhé světové války se bezprostředně po jejím konci vrací i hra Maxe Frische *A mrtví opět zpívají* s podtitulem *Pokus o rekviem* (*Nun singen sie wieder. Versuch über das Requiem*). Text je z formálního hlediska napsán zcela v intencích epického dramatu. Frisch používá simultaneitu scény: vedle sebe tak existuje „reálné“ prostředí fronty, kde se voják Karel podílel na vyvraždění jednadvaceti rukojmí (včetně dětí), a jakoby snový „Onen svět“ po smrti – u popa, kam přicházejí mrtví. Hra je montáží jednotlivých

obrazů bez kauzálního řazení událostí a lineárního děje. Postavy se svými promluvami obrací do publika. Užitím chóru, dalšího integrálního prvku epického dramatu, text zároveň získává elegický, až hymnický charakter, čímž však Frisch, domnívám se, neoslabuje jeho kritické (politické) vyznění. Závěr hry pak ilustruje autorův již zmíněný skepticismus v otázkách změnitelnosti světa a poučitelnosti člověka: k hrobům zemřelých přichází živí, kteří je chtějí pomstít – mrtví se s nimi pokouší hovořit o zbytečnosti násilí, přeživší je však neslyší. Objevuje se zde také výrazný motiv nepřenosnosti lidské odpovědnosti a zkušenosti, jenž se řeší právě na pozadí válečných událostí. Téma zodpovědnosti se objevuje rovněž například ve hře dramatika Carla Zuckmayera *Ďáblův generál* (*Des Teufels General*), pocházející též z roku 1945. Zde lze nalézt obdobný motiv vojáka, jenž pouze plní svoji povinnost (poslouchá rozkazy velitelů) a není tudíž dle svého mínění zodpovědný za válečné hrůzy. S tímto argumentem, který často po válce používali někdejší nacističtí pohlaváři, však polemizuje Frisch v postavě vojáka Karla (má výčitky svědomí, uvědomuje si, že svoji odpovědnost nemůže nikomu předat). V 80. letech toto tematizuje Heinar Kipphardt postavou Adolfa Eichmanna v dokumentárním dramatu *Bratr Eichmann* (*Bruder Eichmann*, 1982). Reflexi války a nedostatečné poválečné denacifikace můžeme později nalézt též u prozaika a dramatika Martina Walsera, člena Skupiny 47[62], a to ve hře *Dub a angora* s podtitulem *Německá kronika* (*Eiche und Angora. Eine deutsche Chronik*, 1962), v níž autor kritizuje „stádnost" člověka a oportunismus. Hra je z hlediska formy realistická.

V roce 1949, kdy se v Německu vyostřily spory mezi zónou okupovanou západními mocnostmi a sovětskou částí (jež odmítla Marshallův plán), došlo k rozdělení země na Deutsche demokratische Republik (DDR) a Bundesrepublik Deutschland (BRD); východní část čekala budoucnost socialistického satelitu SSSR, Spolková republika se naproti tomu rozvíjela po vzoru západních demokracií a vstoupila do mezinárodních organizací, jako je NATO nebo MMF.[63] Od konce čtyřicátých let v západním Německu, kdy byl u moci kancléř Konrad Adenauer (funkci

[62] Členové této nejvýznamnější skupiny spisovatelů v SRN kritizovali konzumní kulturu a establishment v západním Německu. Kromě zmíněného Walsera k ní patřili třeba Günther Grass nebo Heinrich Böll. V 60. letech autoři tematizují holocaust výrazně i v próze (viz román *Plechový bubínek* G. Grasse z roku 1959 či Böllovy *Názory klauna* vzniklé v roce 1963).

[63] K poválečnému vývoji více in: *Politisches Theater nach 1950*, o. c. A dále: KOSTLÁN, A. – MORAVCOVÁ, D. – VANÍČEK, V. *Encyklopedie dějin Německa*. Praha: Ivo Železný, 2001, s. 53–57.

zastával v letech 1949–1961), dochází v literatuře a umění vůbec k návratu ke konceptu *l'art pour l'art*, převažujícího do konce následujícího desetiletí. Charakteristický je zde odklon od politických témat (s tím souvisí dobový termín *sentimentalismus Spolkové republiky*), zdůraznění apolitičnosti a příklon k artistnosti. Patrný je i návrat k tradici (státem prosazovaný tradicionalismus je nástrojem oficiální kulturní politiky též v Rakousku[64]) – inscenují se díla klasiků (např. Lessing). V Německé demokratické republice se naproti tomu hrají texty sovětských autorů a prosazuje se normativní estetika socialistického realismu. Současně začíná tvořit Heiner Müller, který se později oprostí od dogmatické doktríny sorely a díky svým postmoderním dramatům se stane jedním z nejvýznamnějších německých spisovatelů 2. poloviny 20. století. Jeho dramatika je, jak zmíním ve druhé kapitole v souvislosti s konceptem *postdramatického divadla*, výsostným příkladem právě postdramatické podoby textu. Drama v NDR se nyní zabývá problémy dělníků, kteří se stávají kladnými hrdiny; řeší ekonomické procesy poválečné doby a ukazuje přechod země z třetí říše do socialistického uspořádání východního Německa. Hlavním tématem je oslava výstavby socialismu (budovatelské úsilí). Brechtovskou parabolu založenou na podobenství střídá přímé, jednostranné, tendenční zobrazení politických změn a procesů, typické je rovněž schematické zpodobnění postav a prostředí. Texty píší žáci a spolupracovníci B. Brechta, jako např. Peter Hacks, Erwin Strittmatter či Helmut Baierl.[65]

Postupně se také do vlasti vracejí autoři žijící během druhé světové války v emigraci. B. Brecht zakládá roku 1949 divadlo Berliner Ensemble (ve východní části města), jež se postupně stává vzorem levicového politického divadla. Brecht zde navazuje na své předválečné epické divadlo (uvádí např. hry *Matka Kuráž*, *Kavkazský křídový kruh*, *Život Galileiho*, *Dobrý člověk ze Sečuanu* atd.). Jeho hry lze označit termínem *parabola*. Ukazují společenskou skutečnost prostřednictvím podobenství, nejde o kopii reality, politická skutečnost je přepracována, existuje

[64] LÖFFLER, S. Mýtus kulturní velmoci: divadlo v Rakousku. In: HEISS, G. – KRÁLOVÁ, K. – PEŠEK, J. – RATHKOLB, O. (eds.). *Česko a Rakousko po konci studené války. Různými cestami do nové Evropy*. Ústí nad Labem: Albis International, 2008, s. 441–456.

[65] Více k socialistické dramatice v Německu in: *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*, o. c., s. 159–166.

analogie mezi přirovnáním a přirovnávaným.[66] Vrací se také Erwin Piscator, jenž pak v šedesátých letech inscenuje politická (dokumentární) dramata v západoberlínské Volksbühne. V této souvislosti je nutné zdůraznit, že Brecht už pouze traktoval podobu svého epického divadla – na rozdíl od Piscatora, který přímo jako inscenátor participoval na nové vlně. Piscator také pracoval na nových, dobových tématech – např. v dokumentárním divadelním projektu *Aufruf der Dichter* (1958) se projevuje jeho protest proti zbrojení Německa v rámci NATO (sám se též aktivně účastnil protestů proti CDU / CSU, která zbrojení podporovala).[67] *Aufruf* byl jakýmsi předznamenáním reflexe války a holocaustu v dokumentárním dramatu 60. let. Lze tedy říci, že se Piscator na nové vlně nejenom podílel, ale i ji inspiroval.

1. 3. 2.

Fenomén studentského divadla

Od šedesátých let se v divadle znovu kontinuálně řeší politické otázky, což souvisí s obecným dobovým naladěním: šedesátá léta (zvláště pak rok 1968) jsou symbolem revolty proti stávajícímu politickému (kapitalistickému) uspořádání a mocenským strukturám, charakterizovaným demonstracemi studentů v západním Německu či ve Francii (květen 1968). Tyto protikapitalistické protesty s sebou přináší okruh nových témat: kritika masové kultury, odcizení lidí ve společnosti, komodifikace života a v Německu zejména jeho nezpracovaná nacistická minulost. Jako spouštěč uvedených evropských protestů se chápe hnutí hippies, které se zformovalo ve Spojených státech v polovině šedesátých let. Svým pacifismem lapidárně shrnutým pod heslo „Make love, not war“ (přívrženci hnutí demonstrovali především proti válce ve Vietnamu), touhou po svobodě a spontaneitě i přiznanou sexuální nevázaností a nonkonformním způsobem života vytvářelo alternativu k tehdejší americké většinové společnosti. Hippies ovlivnilo také vznik tzv. nové levice (New Left) v USA v šedesátých letech a v návaznosti na to v západní Evropě v následujícím desetiletí. Toto nové levicově (sociálně-demokraticky) smýšlející hnutí tvořili radikální vysokoškolští studenti a intelektuálové, generace, jež se narodila většinou během druhé světové války nebo těsně před ní. Propagovala mírové řešení případných

[66] O Brechtově parabole in: Tamtéž, s. 159–162.
[67] *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 163–166.

konfliktů, podporovala formující se feministické hnutí, zastávala se lidských práv, odsuzovala rasovou segregaci a vystupovala za právo jednotlivce na svobodu.[68]

Ve Spolkové republice Německo v této době pod vlivem politických událostí sílí fenomén studentského politického divadla, které má protestní charakter. Studenti kritizují nově vzniklou koalici katolické unie CDU a sociální demokracie SPD, v roce 1967 demonstrují proti berlínské návštěvě íránského šáha Mohammada Rezy Pahlaví (věznil odpůrce svého režimu). V 70. letech vzniká extrémní levicová Rote Armee Fraktion (RAF). Marlies Hübner ve své disertační práci zabývající se studentským divadlem šedesátých a sedmdesátých let poukazuje na silné zpolitizování profesionálních scén v šedesátých letech, které dává do souvislosti právě s fenoménem tehdejšího studentského divadla.[69] Toto divadlo je zcela v intencích piscatorovsko-brechtovské tradice divadlem politickým (pojetí divadla jako organické součásti společnosti, kterou reflektuje a jejíž rozpory ukazuje): předvádí sociální a politická témata a jeho cílem je vyvolání politického postoje, jenž povede ke změně společenských podmínek, toto divadlo kritizuje mocenské struktury společnosti, které chce učinit transparentními, a tím změnitelnými. Hübner označuje tento druh divadla jako tzv. divadlo kritického vědomí (*Theater des kritischen Bewusstseins*[70]). Důraz klade na aktivitu diváka (obdobou je analyzující kritický divák u Piscatora a Brechta), jenž je protikladem konzumního televizního diváka. Divadlo oproti médiím představuje, jak Hübner zdůrazňuje, pravou komunikaci s recipientem, jemuž se nyní divadla otevírají (pořádají se veřejné zkoušky, diskuse s publikem po představení, dílny atd.).[71] Podobnou tendenci, tj. divadlo jako bezprostřední komunikaci, vyzdvihuje později i teorie postdramatického divadla (H.-T. Lehmann, E. Fischer-Lichte) či Falk Richter a Dea Loher, kteří se zabývají možnostmi politického divadla v dnešní době. Hübner v souvislosti s tehdejší lze říci až programovou otevřeností divadla používá pojem *demokratizace* (*Demokratisierung*[72])

[68] Více in: KRIEGER, J. (ed.). *Oxfordský slovník světové politiky*. Praha: Ottovo nakladatelství, 2000, s. 566–567.
[69] HÜBNER, M. *Studententheater im Beziehungsgeflecht politischer, gesellschaftlicher und kultureller Auseinandersetzung, mit einem Ausblick auf die Theaterszene der sechziger und siebziger Jahre*. Inaugural-Dissertation, Philosophischen Fakultät II, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 1987, s. 330.
[70] Tamtéž, s. 344.
[71] Tamtéž, s. 331.
[72] Tamtéž, s. 334.

scény a v návaznosti na ní i diváka; s demokratizací diváka jsme se setkali již v Piscatorově vizi *totálního divadla*. Charakteristické pro studentská divadla této doby jsou také změny produkčních podmínek – jde o divadlo kolektivní, jež má experimentální charakter. Jako textové předlohy se často využívají přepracovaná dramata klasiků (např. Schillera), hrají se Brechtova dramata, hry inspirované staršími divadelními formami (mj. commedie dell' arte), politická revue (vliv Piscatora). Většina profesionálních mladých divadelníků šedesátých let měla za sebou zkušenosti právě ze studentských divadel, která tehdy fungovala na většině německých univerzit. Z tohoto podhoubí vychází režiséři jako Claus Peymann a Peter Stein. Steinovým kolektivním způsobem práce v berlínské Schaubühne se inspiroval ještě Thomas Ostermeier několik let po převzetí této scény v roce 1999.

Atmosféra 60. let podněcovala výrazné změny ve společnosti. Za prvé: Vzniká konflikt generace dospívajících a jejich rodičů. Mladá generace chtěla hovořit o tématech, která jejich rodiče považovali za tabu. V Německu má generační konflikt ještě další rozměr, a tím je odpovědnost za vlastní nacistickou minulost, resp. vypořádání se s ní – generace rodičů byla tou, která se na předešlém režimu více či méně aktivně podílela. Mladí si uvědomovali, že tato kontroverzní kapitola německých dějin je stále otevřená. V této době totiž mnoho bývalých představitelů třetí říše stále zastávalo vysoké politické funkce. A za druhé: Příslušníci studentského hnutí v Německu se většinou hlásili k nové levici a nesouhlasili s politickým systémem kapitalistických zemí. Hlavní zdroj zklamání pak pro ně znamenala americká válka ve Vietnamu, na niž tisíce mladých lidí reagovaly protestními akcemi stejně jako ve Spojených státech. Protesty probíhaly také v Berlíně, kde vygradovaly v roce 1968 studentskou demonstrací před americkou ambasádou, což tehdy představovalo především v západní části města průlom: do té doby Berlíňané cítili, že jsou Spojeným státům zavázáni za svobodu. Nesouhlas s Vietnamskou válkou podpořila také profesionální scéna Schaubühne am Lehniner Platz. Její členové se aktivně účastnili veřejných demonstrací a v roce 1969 uvedli inscenaci Weissovy hry *Vietnam-Diskurz*, převzatou z Münchner Kammerspiele. Tento text v Mnichově i v Schaubühne režíroval mladý Peter Stein společně s režisérem Wolfgangem Matthiasem Schwiedrzikem. Zcela v intencích Weissovy předlohy inscenátoři neztvárnili text jako pouhý doslovný dokument či realistický popis války, ale přetvořili

jej na svébytný umělecký útvar. Protagonisty zde nebyli obyvatelé Vietnamu, nýbrž skupina herců, pokoušející se nalézt spojitost s aktuálními problémy válkou zmítané země. Po konci představení proběhla sbírka na Vietkong – kvůli tomu byl Stein z Schaubühne vyloučen (ještě před svým šéfovským obdobím).[73]

1. 3. 3.

Drama jako dokument

Ve výše popsaném kontextu je nutné vnímat dokumentární drama, respektive dokumentární divadlo (Dokumentartheater). Dokumentární divadlo označované též jako *divadlo faktu* kulminuje především v šedesátých a sedmdesátých letech v západním Německu v tvorbě Petera Weisse, Heinara Kipphardta a Rolfa Hochhutha.

Jeho premisy analyzuji na pozadí teorie Petera Weisse. Weiss ve svých *Poznámkách k dokumentárnímu divadlu* (*Notizen zum dokumentarischen Theater*) uveřejněných v časopise Theater heute v roce 1968 totiž shrnul základní charakteristiky tohoto typu divadla – jde o zpětnou definici (a lze říci i programové prohlášení) vyvozenou z jeho praxe (dokumentární dramata psal Weiss od poloviny 60. let). *Dokumentární divadlo* je dle Weisse divadlem zpravodajství, jež jako podklad pro text (i jeho následné scénické ztvárnění) využívá autentické materiály, jakými jsou protokoly, přepisy magnetofonových pásek, dopisy, statistické tabulky, rozhovory, proslovy, novinové i rozhlasové reportáže, fotografie atd. Materiály se zaměřují na sociální nebo politická témata. Jedná se o výseky reality, které jsou pomocí techniky montáže prezentovány na jevišti.

Dokumentární divadlo je podle Weisse součástí veřejného života, který nám přibližují masová média. Weiss upozorňuje na manipulativní a selektivní charakter masmédií (mediální obsahy se přizpůsobují zájmovým a mocenským skupinám). Moc médií je však omezená: sdělují nám sice klíčové události z celého světa (v 60. letech to byly například atentát na prezidenta Kennedyho, přistání na Měsíci nebo válka ve Vietnamu), jejich zákulisí však neodkrývají. Význam dokumentárního divadla proto dramatik spatřuje v tom, že „bude působit proti umělé temnotě, pomocí které mocní

[73] Více in: *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 223–225.

skrývají své manipulace“[74].

Je signifikantní, že Weiss definuje pojem *dokumentárního divadla* v kontextu masových médií. Právě v šedesátých letech kanadský mediolog Marshall McLuhan použil, dnes již klasický termín *globální vesnice* pro společnost, již sbližuje používání médií. B. Marschall poukazuje na fakt, že médium televize v 60. letech silně ovlivnilo vznik happeningu, performance i dokumentárního divadla: z formálního hlediska přejímá sled obrazů či techniku střihu, díky televizi, jež pomocí obrazu zprostředkovává bezprostřední realitu, lze hovořit o *autenticitě* obsahu.[75]

Dokumentární divadlo je také reakcí na současné poměry, stejně jako veřejné protesty. Weiss však poukazuje na diskrepanci mezi přímou politickou veřejnou manifestací a dokumentárním divadlem: demonstrace mají i divadelní prvky (dramatičnost, přítomnost publika, improvizace), avšak oproti divadlu mají přímou působnost. Dokumentární divadlo neukazuje současnou realitu v její komplexnosti, je pouhým obrazem části skutečnosti vytrženým z životní kontinuity.[76] Faktem, že základem dokumentárního divadla je zobrazení – oproti reálné politické manifestaci, jejímž základem je přímá akce – se omezuje jeho autenticita a působnost: nemá takovou moc ovlivnit představitele státu. Dokumentární divadlo musí být totiž dle Weisse vždy chápáno v intencích estetiky a umění, a to i přesto, bude-li chtít vyjadřovat bojovný postoj.

Weiss si na základě svých her také uvědomil omezení tohoto typu divadla, v němž byl politicky angažovaný postoj na úkor uměleckého ztvárnění tématu (viz jistý schematismus hry o Vietnamu):

„I když se pokusí vymanit z rámce, jenž ho jako umělecký prostředek vymezuje, i když se zřekne estetických kategorií, i když nebude chtít být ničím hotovým, ale pouhým vyjádřením postoje a bojovou aktivitou, i když si dodá zdání, že vzniká v přítomném okamžiku a jedná nepřipraveně, tak bude produktem umění, a

[74] „(…) sieht sich zunächst dem künstlichen Dunkel gegenüber, unter dem die Machthabenden ihre Manipulationen verheimlichen.“ (WEISS, P. Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater. In: *Theorie des Dramas*. Stuttgart: Reclam, 1974, s. 113.)

[75] *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 30. Televizi jako nové médium, jež není hrozbou pro divadlo, uznával v této době E. Piscator.

[76] *Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater*, o. c., s. 114.

musí se stát produktem umění, má-li mít vůbec oprávnění.“[77] Dokumentární divadlo, které by chtělo být v první řadě politickým fórem a rezignovalo by proto na svoji uměleckou stránku, by dle Weisse zpochybnilo samo sebe. Weiss tu reflektuje svoji hru o Vietnamu z předešlého roku, jeho paradigma z *Poznámek* nejvíce odpovídá právě jí.[78]

Weissovo pojetí dokumentárního typu dramatu se svojí analytičností blíží brechtovskému epickému (dialektickému) divadlu. V poznámce č. 8 Weiss píše: „Síla dokumentárního divadla spočívá v tom, že z fragmentů skutečnosti dokáže složit vhodný vzor, model aktuálních událostí. Nenachází se v centru událostí, nýbrž zaujímá postoj pozorujícího a analyzujícího. Technikou střihu vyzdvihuje zřetelné detaily z chaotického materiálu vnější reality. Konfrontací protichůdných detailů upozorňuje na existující konflikt, pro jehož řešení pak, na základě shromážděných podkladů, přinese návrh, apel či klíčovou otázku. To, co při veřejné improvizaci, při politicky zabarveném happeningu vede k rozptýlenému napětí, k emocionální účasti a iluzi zaangažování se na dobovém dění, se v dokumentárním divadle pojednává s důrazem, vědomě a s reflexí.“[79] Kromě postoje reflexe a důrazu na pozorování Weisse s Brechtem, kterého však ve své stati nezmiňuje, spojuje také vytváření modelů skutečnosti, využití techniky montáže a apelativní vyznění her. Charakteristický je i odklon od individuální tematiky (rovněž znak piscatorovského a brechtovského divadla): dokumentární divadlo má, stejně jako divadlo epické, exemplární (tedy částečně didaktický) charakter a nepracuje proto s jevištními charaktery a popisem prostředí, nýbrž se skupinami a všeobecnými tendencemi. Je

[77] „Selbst wenn es versucht, sich von dem Rahmen zu befreien, der es als künstlerisches Medium festlegt, selbst wenn es sich lossagt von ästhetischen Kategorien, wenn es nichts Fertiges sein will, sondern nur Stellungnahme und Kampfhandlung, wenn es sich den Anschein gibt, im Augenblick zu entstehen und unvorbereitet zu handeln, so wird es doch zu einem Kunstprodukt, und es muss zum Kunstprodukt werden, wenn es Berechtigung haben will.“ (Tamtéž, s. 114–115.)

[78] Podle *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 198.

[79] „Die Stärke des dokumentarischen Theaters liegt darin, dass es aus den Fragmenten der Wirklichkeit ein verwendbares Muster, ein Modell der aktuellen Vorgänge, zusammenzustellen vermag. Es befindet sich nicht im Zentrum des Ereignisses, sondern nimmt die Stellung des Beobachtenden und Analysierenden ein. Mit seiner Schnittechnik hebt es deutliche Einzelheiten aus dem chaotischen Material der äußeren Realität hervor. Durch die Konfrontierung gegensätzlicher Details macht es aufmerksam auf einen bestehenden Konflikt, den es dann, anhand seiner gesammelten Unterlagen, zu einem Lösungsvorschlag, einem Appell oder einer grundsätzlichen Frage bringt. Was bei der offenen Improvisation, beim politisch gefärbten Happening, zur diffusen Spannung, zur emotionalen Anteilnahme und zur Illusion eines Engagements am Zeitgeschehen führt, wird im dokumentarischen Theater aufmerksam, bewusst und reflektierend behandelt.“ (*Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater*, o. c., s. 115–116.)

to divadlo stranické, objektivita je naproti tomu pojmem, který slouží určité mocenské skupině k ospravedlnění jejích činů. Jak Weiss dále tvrdí, události jako vyhlazování národů nebo válka ve Vietnamu mohou být ukázány pouze jako jednostranný zločin – v těchto případech je tudíž technika černo-bílého zobrazení oprávněná.

Dokumentární divadlo může mít formu tribunálu či soudního přelíčení, nemusí jít však o doslovný přepis materiálů ze skutečného procesu. Divadlo přejímá pouze část informací a motivů, které pak může ukázat z nového úhlu pohledu. Weiss počítá i s účastí publika, jež se může stát součástí představení, snahou inscenátorů je diváky podnítit k protichůdným reakcím. Weiss také počítá s užitím chóru a songů, jež mají komentující, tedy zcizující charakter. Toto divadlo je určené do továren, škol, sportovních hal či na místa masových shromáždění, aby získalo větší působnost; není vhodné pro tradiční divadla, ovšem v takovém prostoru a s jevištně konvenční stylizací dokumentární dramata Piscator uváděl.

Své úvahy shrnuje Weiss takto: „Dokumentární divadlo zastává názor, že skutečnost, ať se činí neprůhlednou, může být v každé své jednotlivosti vysvětlena.“[80] Weiss touto myšlenkou jasně navazuje na brechtovskou premisu o možnosti poznatelnosti světa a rovněž nepřímo polemizuje s F. Dürrenmattem, jenž hovoří o neprohlédnutelnosti skutečnosti.

1. 3. 4.

Weissovo dokumentární drama: Osvětim a Vietnam jako trauma

Weiss-dramatik se celosvětově proslavil roku 1964 hrou *Pronásledování a zavraždění Jeana-Paula Marata, provedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade* (zkráceně uváděno jako *Marat / Sade*, *Die Verfolgung und Ermordung Jean-Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielergruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*). Drama je postaveno na protikladu dvou postav a principů (forma filozofické disputace) a ještě nepatří zcela k dokumentárnímu dramatu. Z hlediska fabule ho lze považovat za hru historickou, dějiny tu však slouží jako paralela k současnosti a můžeme ho proto chápat jako alegorii současné společenské a politické skutečnosti

[80] „Das dokumentarische Theater tritt ein für die Alternative, dass die Wirklichkeit, so undurchschaubar sie sich auch macht, in jeder Einzelheit erklärt werden kann.“ (Tamtéž, s. 120.)

zasazené do pseudohistorického rámce.[81] Weissovy následné dokumentární hry byly součástí jeho projektu tzv. velkého divadla světa (idea navazovala na Dantovu *Božskou komedii*), v němž dramatik plánoval zachytit problémy současného světa, společnosti (odpovědnost za nacismus; dobová ohniska napětí v Angole, Vietnamu, frankistickém Španělsku, v Kongu či problémy dělnického hnutí).

Jak bylo řečeno výše, v této době se do kulturního i společenského diskurzu pozvolna dostává tabuizované téma holocaustu. Weissova hra *Přelíčení* (*Die Ermittlung*) z roku 1965 se zaměřuje na Frankfurtský proces s osvětimskými zločinci (tzv. Auschwitz-Prozess), který probíhal v letech 1963–1965 a jehož se Weiss účastnil jako pozorovatel. B. Marschall zdůrazňuje, že Osvětim je v Německu chápána jako traumatické tabu zasuté v kolektivní kulturní paměti národa.[82] K ní se také často ve svých spisech odkazuje Adorno, jenž se mj. ptá, jakým způsobem lze vůbec po Osvětimi psát. Sám Weiss toto místo chápal jako „určující“[83] pro svoji tvorbu – domníval se, že se vyhnul osudu, který mu byl určen (Weiss byl židovského původu a během války pobýval v emigraci), a trpěl tak pocitem viny častým u přeživších.

Weissova dokumentární hra má podobu soudního procesu: vystupuje zde soudce, obhájci, obžalovaní – tedy bývalí dozorci z vyhlazovacího tábora v Osvětimi, a svědci, tj. přeživší vězni. Drama nese, s aluzí na *Božskou komedii*, podtitul *Oratorium o jedenácti zpěvech* (*Oratorium in elf Gesängen*). Hra je tematicky rozdělena do tří oddílů – příjezd vězňů do tábora, svědectví o zločinech a doklady o mašinerii genocidy. Dramatik se vyhýbá naturalistickému popisu Osvětimi (naturalistické detaily hra ve výpovědích svědků přesto obsahuje), jejž považuje za nevěrohodný (v opozici od *Náměstka* / *Der Stellvertreter* Rolfa Hochhutha)[84]. Hra je psána úředničky strohým (protokolárním) jazykem bez emocí. Věcnost, patrnou v jazyce, podporuje i fakt, že postavy svědků vystupují pod čísly; obžalovaní mají naproti tomu konkrétní jména. Tím Weiss poukazuje na anonymitu koncentračních táborů, v nichž byl člověk chápán jako pouhá očíslovaná věc a zároveň potenciální

[81] Podle TVRDÍK, M. *Dramatická tvorba Petera Weisse*. Kandidátská disertační práce. Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV Praha, 1987, s. 45.
[82] *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 32.
[83] In: WEISS, P. *Rapporte I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968. (Zde citováno dle *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 199.) Weiss Osvětim v roce 1963 navštívil.
[84] Hochhuth se v té době zabývá otázkou, jak esteticky zpodobnit Osvětim.

zboží (v mezích kapitalismu, který je u Weisse příčinou války). Číslování postav odkazuje rovněž ke kolektivnímu charakteru hry (viz chórické pasáže). Vraťme se ještě krátce k Hochhuthovi. Ve zmíněném historickém dramatu *Náměstek* se zabývá otázkou viny (podílu papeže Pia XII. na pronásledování Židů v době nacionálního socialismu). Autor na rozdíl od Weisse personifikuje historii – středem jeho dramatiky je člověk nejen jako individuální, ale i zodpovědná bytost zcela v intencích schillerovského historického dramatu, k němuž se Hochhuth výslovně vztahuje. Otázka viny, dramatikovo silné téma, pramení právě z této premisy.

Kolektivní charakter dramatu Weiss uplatnil i ve scénické koláži známé pod zkráceným názvem *Diskurz o Vietnamu* z roku 1966 (*Viet Nam Diskurs*, celý název v originále zní *Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Vietnam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika, die Grundlagen der Revolution zu vernichten*; česky: *Diskurz o prehistorii a průběhu dlouhotrvající osvobozenecké války ve Vietnamu jako příkladu nezbytnosti ozbrojeného boje utiskovaných proti utlačovatelům a o pokusech Spojených států amerických zničit základy revoluce*). Tematizace Vietnamské války jako jednoho z určujících vojenských konfliktů této doby proniká do tehdejšího německého literárního i veřejného diskurzu.[85] Text Weissovy dramatické rozpravy je rozdělený na dvě části: v první pojednává dramatik o historii Vietnamu, ve druhé ukazuje jeho aktuální vývoj v posledních deseti letech – konkrétně od roku 1954 (tedy rozdělení na severní a jižní část) do poloviny let šedesátých, tj. do intervence Spojených států. Hra kvůli své tezovitosti – pramenící z marxistického světonázoru, jejž Weiss zastával – nezískala ohlas jako předešlé *Přelíčení*. Jistý schematismus vetkl autor ostatně již do samotného názvu: text pojednává o boji dvou antagonistických skupin (utiskovaní vs. utlačovatelé). I označení *diskurz* implikuje základní rys této hry – nevystupují zde individuální osoby, postavy zastupují jednotlivé politické skupiny, tendence, názory, hlediska.

[85] Weiss se inspiroval zejména knihou J. Horlemanna a P. Gänga *Vietnam: Genesis eines Konflikts* (1966), která ve druhé polovině 60. let formovala názory celé generace západních intelektuálů i studentského protestního hnutí.

1. 3. 5.

Heinar Kipphardt: problematika vědy a téma mlčení

Problematiku druhé světové války, ale také aktuální hrozbu atomové války a s ní spojenou odpovědnost jednotlivce tematizuje vedle Weisse a Hochhutha také Heinar Kipphardt. V dramatu *Ve věci J. Roberta Oppenheimera* (*In der Sache J. Robert Oppenheimer*, 1964) vycházel autor z dobových dokumentů k případu amerického fyzika J. R. Oppenheimera, jak však sám v poznámce ke hře zdůrazňuje, jde o hru, ne montáž dokumentárních materiálů.[86] Hra zobrazuje jednání, kdy se fyzik hájí před atomovou komisí USA (byl ředitelem atomových laboratoří v Los Alamos v Novém Mexiku a poradcem vlády v otázkách atomové energie). Fakta čerpá Kipphardt z oficiálního vyšetřovacího protokolu, zveřejněného v roce 1954 (v tomto roce se odehrává i drama), ale ne doslovně: medializovaný proces trval déle než měsíc, lišil se rovněž počet svědků (fyziků, kteří se také podíleli na výzkumech v Los Alamos), jejich výpovědi nejsou doslovným přepisem, Oppenheimer nepronesl závěrečnou řeč jako ve hře atd. Základní otázkou je, zda byl Oppenheimer dostatečně loajální ke státu, když údajně zdržoval výrobu vodíkové bomby (tzv. superbomby).

V úvodu procesu se řeší také fyzikův vztah ke svržení atomové bomby na Hirošimu a Nagasaki – Kipphardt v postavě Oppenheimera plně odkrývá tragický úděl vědce v moderní společnosti stejně jako v té době F. Dürrenmatt. Jeho *Fyzikové* (*Die Physiker*), napsaní jako modelové drama založené na určitém problému, apriorní autorské tezi, vznikly v roce 1962. Oba texty se zabývají komplikovaným postavením moderních vědců ve společnosti a jejich vztahem ke státní moci. Kladou si otázku po osobní zodpovědnosti vědce za vlastní výtvory (etický aspekt) a poukazují rovněž na nemožnost jeho společenské a politické nezávislosti (loajalita ke státní moci); Möbius ve *Fyzicích* se snaží před možnými negativními (ničivými) důsledky svých výzkumů raději skrýt v nervovém sanatoriu, ale stejně to nepomůže – osobní vzpoura není možná. Dürrenmatt zde poukazuje na odpovědnost vědců za atomovou bombu. V rozpolcenosti (svědomí vs. loajalita), jež je nejen politickým, ale i

[86] KIPPHARDT, H. *Ve věci J. Roberta Oppenheimera*. Praha: Dilia, 1965.

morálním problémem, pak tkví tragika vědce v moderní společnosti.[87] Kipphardt ve scénické poznámce předepisuje filmové projekce zobrazující výbuchy atomové bomby, dále promítání fotografií k tématu, použití novinových titulků. Tím připomíná Piscatorovo divadlo a je příznačné, že právě Piscator hru v roce 1964 inscenoval.

Vedle problematiky vědy je Kipphardtovým silným tématem otázka osobní odpovědnosti za hrůzy druhé světové války a s tím spojený problém poválečného *mlčení*, respektive zamlčování nacistické minulosti.[88] Hru *Bratr Eichmann* (*Bruder Eichmann*), jež toto téma reflektuje, napsal dramatik až v osmdesátých letech. Drama se odehrává ve vězení v Izraeli, kde je vyslýchán bývalý nacista Adolf Eichmann unesený z Argentiny izraelskou tajnou službou Mosad. Kipphardt se procesu neúčastnil, ale v roce 1966 pobýval v Jeruzalémě, kde rešeršoval archivní soudní materiály, z nichž použil magnetofonové záznamy. Eichmann tu není ukázán jako monstrum: je klidný, slušný, spolupracuje s vyšetřovateli, nosí kostkované bačkory, čímž Kipphardt navozuje familiární iluzi bezmocného starce.[89] Eichmann se zpovídá z podílu na smrti milionů Židů během druhé světové války (podílu na tzv. konečném řešení židovské otázky). Brání se tím, že byl pouze „kolečkem v soukolí", válku nevyhlásil, nikoho nezabil. Je zde ukázán jako zcela průměrný jedinec[90] – fanatik povinnosti, který až s děsivou důsledností plnil rozkazy nadřízených, svědomí pak dle něj má mít ten, jenž příkazy udílí. V souvislosti s Kipphardtovým pojetím postavy Adolfa Eichmanna nelze nevzpomenout knihu Hannah Arendt *Eichmannn v Jeruzalémě. Zpráva o banalitě zla* (*Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*) z roku 1963. Arendt se jako novinářka časopisu The New Yorker roku

[87] Tímto tématem se zabýval též B. Brecht ve svém exilovém dramatu *Život Galileiho* (*Leben des Galilei*) z roku 1939 (tzv. dánská verze s podtitulem *Země se točí* / *Die Erde dreht sich*), druhá verze pochází až z poválečného období (tzv. americká) – a Brecht v ní už Galilea neospravedlňuje, je vůči němu a jeho vědecké zodpovědnosti kritičtější. Rovněž Frischova dramatika obsahuje varování před atomovou bombou – viz hra *Čínská zeď* z poloviny 50. let, v níž autor prostřednictvím postavy Současníka tvrdí, že i ty nejzločinnější osobnosti v historii už nic neznamenají proti důsledkům atomové bomby. (Více k tématu in: DURZAK, M. *Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*. Stuttgart: Reclam, 1972, s. 115–126.)

[88] Více in: *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 166–171.

[89] Nejedná se o básnickou licenci autora, z vězení se zachovala Eichmannova fotografie. Snímek zachycuje někdejšího nacistického úředníka, jak ležérně leží na palandě, čte si a u postele má odložené kostkované bačkory.

[90] Eichmann pocházel z rakouské katolické rodiny, jeho otec byl úředníkem v plynárenské společnosti. Nedokončil střední školu, živil se jako podomní obchodník prodejem benzínu a oleje. Už od mládí byl členem různých spolků, k SS se přidal náhodou. Dle svých slov proti Židům osobně nic neměl, *Mein Kampf* údajně ani nečetl.

1961 účastnila medializovaného procesu s A. Eichmannem, který měl být veřejnosti představen a priori jako monstrum. Filozofka však s tímto „démonickým" pojetím osoby někdejšího nacisty polemizuje. Obžalovaného charakterizuje naopak jako průměrného člověka, úředníka, jenž často používá fráze a klišé (spojením „zvyk je železná košile" odpovídá na otázku, proč stále sloužil nacistické ideologii), není schopen samostatně uvažovat, používá úřední jazyk (jazyk směrnic). Dle Arendt Eichmann „děsí svojí normálností"[91]. Filozofka poté v souvislosti s Eichmannem hovoří o „totalitě morálního kolapsu"[92] v evropské společnosti, a to také u obětí. Jak totiž autorka dokládá (na základě studia historických materiálů), sami představitelé židovských obcí (tedy úředníci) zpočátku ochotně vyjednávali s nacisty – sestavovali seznamy osob na deportaci, vybírali poplatky za vyhoštění a sepisovali majetek odsunutých (sic!). Arendt poukazuje též na podíl (vinu) německých firem jako Siemens, Krupp či I. G. Farben, pro něž byly koncentrační tábory zdrojem levných surovin (mrtví jako materiál). Už v *Původu totalitarismu* (1951) filozofka tvrdí, že masovou (industriální) společnost tvoří anonymní, bezradní lidé trpící pocitem vykořeněnosti. A jsou to právě ideologie, jež poskytují člověku pocit, že je součástí něčeho vyššího (transcendentního principu), něčeho, co má smysl. Tím lze tedy příklon člověka k negativním ideologiím (jako nacismu) vysvětlit, nelze jím však omlouvat jeho chování. Člověk se nemůže vyvázat z odpovědnosti za své činy, jak shodně ukazují texty poválečných let (Frisch) i dramata dokumentárního divadla. Rovněž Eichmann, i když byl pouze jedním z mnoha, jak Arendt dokazuje (poukazem na „úřednickou" podstatu zla), je dle ní vinen.[93]

Vraťme se však ještě ke Kipphardtovu textu. Scény z vězení (rozhovory s vyšetřovatelem, aj.) jsou přerušované analogickými epizodami (i z pozdější doby), které představují motivické paralely k hlavnímu tématu. Kvůli tomu budila hra odpor – autor vytvářel nemístné analogie mezi holocaustem a událostmi současné doby. Hovoří zde například americký voják, jenž svrhl bombu na Vietnam (necítí vinu, plnil jen rozkaz). Emotivní monolog židovské ženy přeživší holocaust se mísí se scénou z dobového německého kabaretu, v němž herec žoviálním způsobem zesměšňuje

[91] ARENDTOVÁ, H. *Eichmann v Jeruzalémě. Zpráva o banalitě zla*. Praha: Mladá fronta, 1995, s. 367.
[92] Tamtéž.
[93] Tamtéž, s. 370.

tureckou menšinu. Dramatik tím poukazuje na latentní rasismus (či obecně xenofobii), tj. integrální součást nacistické ideologie, v soudobé německé společnosti. Hra je psána jako hra na tezi, což však ve výsledku paradoxně oslabuje její kritické vyznění.

Dokumentární divadlo nerozvinulo žádnou novou estetickou formu: přejalo strukturální modely a jevištní prostředky zejména politického divadla 20. let (piscatorovsko-brechtovská montáž, zcizení, role songů při jevištním ztvárnění). Toto divadlo postrádá jednotnou (ucelenou) dramaturgii, patrné jsou rozdílné estetické přístupy ke zpracování dobových dokumentů[94] – Weissovy hry lze přiřadit k piscatorovské i brechtovské linii, Hochhuthův *Náměstek* je psán v intencích schillerovského dramatu, Kipphardtův *Bratr Eichmann* je hrou na tezi. A čím obecně tuto novou vlnu ovlivnil Erwin Piscator? Jak v jeho epickém divadle dvacátých let, tak v dokumentárním divadle let šedesátých je výrazně patrné sepětí politiky a divadla – dramata pojednávají politicky vyhrocené (konfliktní) či tabuizované náměty z bezprostřední minulosti (druhá světová válka) i současnosti (Vietnam). Jeho nejvyšší kvalitou je tak autenticita obsahu vyplývající z práce s dokumenty.[95] Pojem *autenticity* pak silně rezonuje v novém dokumentárním dramatu, což analyzuji ve třetí kapitole této práce.

Jenom pro doplnění kontextu – přibližně ve stejné době jako dokumentární drama se v Německu paralelně objevuje tzv. nová lidová hra navazující na rakouskou lidovou hru třicátých let (tzv. Volksstück). Texty autorů, jako jsou Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz a Rainer Werner Fassbinder,[96] jsou psány jihoněmeckým dialektem a odehrávají se v bavorských maloměstech nebo vesnicích (v dramatech se často vyskytuje pojem *Krähwinkel* / *Balíkov*, *Zapadákov*). Ironizují a relativizují klišé přátelské provincie a její – v německém a především rakouském kontextu – charakteristické *útulnosti* či *dobrosrdečnosti* (*Gemütlichkeit*), spojené s maloměšťáckou zálibou v kýči a líbivosti. Na místo idyly a nostalgie však nastupuje satira a kritický pohled na bigotnost provinční katolické morálky, jež odsuzuje všechny, kteří jsou jiní, odlišní od většinové konzervativní společnosti. Na rozdíl od

[94] Dramaturgické koncepty dokumentárního divadla zkoumá B. Marschall. (*Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 40–45.)
[95] *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, o. c., s. 343.
[96] V Rakousku patří k představitelům nové lidové hry Peter Turrini, Felix Mitterer či Wolfgang Bauer.

dokumentárního dramatu, jež mj. řeší otázku lidské zodpovědnosti na pozadí velkých dějinných událostí, jakými je druhá světová válka, se tyto texty zabývají privátními problémy, majícími však celospolečenský dosah, politikum se tak privatizuje. Objevují se tu společensko-kritická témata, např. nefunkční vztahy v rodině, represivní a „disproporční“ vztah muž – žena. Jako novum tento proud rozvíjí problematiku nemožnosti ženské emancipace v mužsky dominantním světě (není náhodou, že právě od sedmdesátých let se v sociálních vědách začíná prosazovat *feminismus*). Nová lidová hra kriticky poukazuje na předsudky, mýty i tabu soudobé společnosti, mj. na homosexualitu (časté téma u Fassbindera, jenž sám hojně provokoval touto menšinovou orientací a drogovou minulostí) či obecně jinakost / odlišnost. Často také tematizuje marginalizaci sociálně slabých (typické jsou postavy outsiderů) a národnostních menšin. V dramatech lze vysledovat *poetiku šoku*, již tvoří na jedné straně na svoji dobu provokativní náměty, na straně druhé pak drastický slovník plný vulgárních, sexuálních nebo fekálních výrazů.

Nová lidová hra je specifickou a do jisté míry efemérní enklávou, uzavřenou kapitolou ve vývoji zkoumaného fenoménu politického dramatu. Proto se jí nebudu podrobněji věnovat, jak jsem naznačila v úvodu disertační práce. Privátní témata jsou patrná taktéž v dramatice devadesátých let, například u Dey Loher a Mariuse von Mayenburga, bylo by nicméně zavádějící a zjednodušující tvrdit, že jde o přímý vliv nebo dokonce pokračování určité tendence.

KAPITOLA DRUHÁ

Německé politické drama devadesátých let

2. 1. Charakteristika dramatu devadesátých let v Německu

2. 1. 1. Postdramatické divadlo a dramatické drama aneb Dva možné teoretické pohledy na současné drama i divadlo

2. 1. 1. 1.

Po převratu

Nejprve se stručně podívejme na politickou situaci po *převratu* (*die Wende*) v roce 1989, jenž je v Německu vnímán jako nová *Stunde Null*.[97] V roce 1990 došlo k významnému politickému aktu, jímž bylo sjednocení země – východní DDR a západní BRD. Devadesátá léta jsou důležitá tím, že Německo prohloubilo evropskou integraci: V roce 1992 schválilo Maastrichtskou smlouvu, jež vedla k pozdějšímu založení Evropské unie, a zároveň uzavřelo smlouvy s východními postkomunistickými zeměmi, včetně ČSFR. Sjednocení však přineslo také negativní hospodářské i sociální důsledky: problém neefektivní a finančně náročné restrukturalizace průmyslu, v důsledku toho nárůst nezaměstnanosti především ve spolkových zemích někdejšího východního bloku, snížení sociálních dávek, zvýšení horní hranice pro odchod do důchodu. Tato situace pak dospěla k rozpadu dosavadní vládní koalice pod taktovkou nejsilnější strany CDU / CSU a vedla k odchodu kancléře Helmuta Kohla, jehož v roce 1998 nahradil Gerhard Schröder. V této době narůstá vliv extremistických politických stran a hnutí, a to zvláště v nových spolkových zemích, kde se zvýšil počet trestných a násilných činů jak pravicových extremistů zacílených zejména na azylanty a uprchlíky, tak extremistů levicových namířených hlavně proti transportům jaderného odpadu. Od počátku devadesátých let přichází do země mnoho uprchlíků z Jugoslávie (válka v Kosovu), Turecka, Iráku nebo Afghánistánu.

[97] GORIAUX PELECHOVÁ, J. *Divadlo Thomase Ostermeiera. Na cestě za novým realismem*. Praha: AMU a KANT, 2014, s. 5.

V německých postkomunistických spolkových zemích došlo k tzv. kulturnímu šoku. Změny ve financování kultury (v důsledku čehož proběhla rozsáhlá restrukturalizace divadel[98]) i narůstající životní náklady vedly k poklesu zájmu lidí o kulturu (snížení počtu nákupů knih, návštěvnická krize v divadlech a na dalších kulturních akcích). Zájem občanů se naopak přesouvá do spotřební sféry: patrný je zvýšený zájem o cestování, nákup dříve nedostatkového zboží (zvláště automobilů).[99]

V průběhu devadesátých let se začala formovat nová generace německých divadelníků, dramatiků i literátů. Než se však budu zabývat konkrétními vývojovými tendencemi v dramatu, zasadím jej do teoretického i širšího kulturního a sociologického rámce, na jejichž podkladě pak vytyčím jeho základní vlastnosti.

2. 1. 1. 2.

Lehmannovo postdramatické divadlo

Jako teoretické východisko k analýze tendencí v politickém dramatu od 90. let, s ohledem k zacílení disertační práce na současné drama, se pokusím nastínit dvě teorie, jež se dotýkají podoby dramatického textu. Tou první je dnes již kultovní *postdramatické divadlo* Lehmannovo, druhou pak *dramatické drama* B. Haas.

Hans-Thies Lehmann se ve své publikaci *Postdramatisches Theater* z roku 1999 zabývá otázkou, jakým způsobem divadelní praxe od 70. let (v centru teoretikova zájmu totiž stojí divadelní diskurz) využívá základní danosti divadla, jak je reflektuje, obměňuje, tematizuje. Adjektivem *postdramatické* je dle Lehmanna nutné označit významnou část nového divadla – ne tedy nové divadlo an blok, což je důležité zdůraznit. Lehmanna tak nelze číst jako dogmatickou či normativní teorii. Pro samotný rozbor současných dramat (zařazených sem přirozeně s ohledem na jejich politickou relevanci) se mi jeví jako vhodné zaměřit se výhradně na jeho premisy týkající se textu, cílem práce není pojednat Lehmannův koncept v jeho komplexnosti. Ostatně již samotná morfologie označení *postdramatické divadlo* poukazuje na spojitost dramatu a divadla. Vice versa – soudobou divadelní praxi teatrolog

[98] K proměně divadelní sítě v Německu in: Tamtéž, s. 13–26. Restrukturalizace přesunula institucionální těžiště divadelní tvorby do někdejší východní části, jež měla nejhustší síť statutárních divadel na světě.
[99] Více in: *Encyklopedie dějin Německa*, o. c., s. 57–60.

analyzuje právě v kontextu dramatu, resp. prizmatem jeho krize. Jistou *krizi dramatu* lze konstatovat dříve než od 70. let, respektive od přelomu století, jak to činí Peter Szondi, který ji váže na období moderny. V něm se drama (jeho formální struktura) vzdaluje tradičnímu pojetí traktovanému staršími poetikami, např. v pro německý kontext relevantní *Technice dramatu* Gustava Freytaga (1863). V *Teorii moderního dramatu* Szondi v této souvislosti poukazuje na vymizení lineárního děje a dialogu (například v lyrickém dramatu přelomu 19. a 20. století je dialog rozpuštěn v monologu). Paralelně s krizí dramatu ve 20. století dochází na jedné straně k upevňování tzv. režisérského divadla (vymezujícího se vůči textu), na straně druhé k ukotvení tzv. literární dramatiky.[100]

Podstatou evropské divadelní tradice novověku je dle Lehmanna divadlo dramatu, k němuž se váží kategorie, jako je napodobování, děj, nadvláda textu jakožto narativní a myšlenkové totality (důraz na celek, syntézu). To platí ještě pro avantgardy, a proto považuje Brechtovo epické drama za dramatické: U Brechta totiž došlo k obnově a zdokonalení klasické dramaturgie – jeho zdůrazňování fabule je v podstatě tradicionalistické.[101] Od 70. let ale dochází mj. vlivem rozšíření masových médií ke změně paradigmatu a vzniká nová divadelní forma diskurzu – postdramatické divadlo.[102] V něm se v rámci scénického ztvárnění redefinuje postavení dramatu a zároveň se mění jeho podoba. Text je nově, v kontrapunktu k předešlé dramatické tradici, chápán pouze jako jeden z prvků v hierarchii složek divadla: V postdramatickém divadle jsou všechny složky rovnoprávné – to jistě reflektuje krizi jazyka[103] a ve svých důsledcích vede k posílení audiovizuálních prvků (hypertrofie těla a s ní spjatý prvek silné fyzické prézentnosti na jevišti nebo využití hudby). Zcela v intencích řečeného je poté text v postdramatickém divadle

[100] Více in: POSCHMANN, G. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997.

[101] *Postdramatisches Theater*, o. c., s. 48.

[102] Tamtéž, s. 25–27. Erika Fischer-Lichte hovoří v této souvislosti o tzv. performativním obratu, k němuž došlo v 60. letech (FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konári, 2011). Jde o redefinici tradičního vztahu objekt – subjekt (traktovaného hermeneutikou či sémiotikou). To vedlo ke vzniku tzv. akčních a performančních umění. Umělci tvořili namísto děl *události* (s. 21). Tento fakt se projevil i v divadle, kde došlo ke změně vztahu mezi představiteli a diváky. Jako příklad uvádí Fischer-Lichte inscenaci Handkeho *Spílání publiku* v režii Clause Peymanna (Theater am Turm, 1966): „Divadlo už nebylo pojímáno jako představování ‚jiného světa', fiktivní reality, již má obecenstvo pozorovat, analyzovat a pochopit, nýbrž jako proces nastolování specifického vztahu mezi aktéry a diváky. Divadlo se utvářelo právě děním mezi aktéry a diváky." (s. 24–25)

[103] Na tomto místě zmiňme kritiku jazyka u Ludwiga Wittgensteina. O skepsi jazyka se dále více hovoří zhruba od 60. let. Více patrná je ale v rakouské dramatice.

destruován (dekonstruován). V nových textech často chybí fabule (s větší či menší radikalitou), děj, jenž byl v minulosti ústřední kategorií dramatu (místo něj nastupuje kategorie *stav*).[104] Vymizení děje souvisí se zánikem narativního opisu světa pomocí mimeze, místo děje nastupuje obřad (nejde o obřad v kultickém smyslu, nýbrž o hudebně-rytmickou či vizuální architektonickou konstrukci).[105] Důležité je také vymizení ostatních atributů dramatické formy jako postavy, někdy i mluvčího textu a vůbec prefixů promluv, a tedy vymizení dialogu. Patrná je tendence k monologičnosti nebo k chóričnosti, která přináší kolektivní figuru jako reakci na krizi identity jedince, resp. postavy (zpochybnění hrdiny).[106]

Ještě před Lehmannem se podobou nových textů zabývala Gerda Poschmann zkoumající divadelní hry z let 1985–1995.[107] V rozsáhlé teoretické části Poschmann poukazuje na jistou anachroničnost tradiční dramatické formy. V jejím nově zavedeném termínu *už ne dramatický divadelní text* / *nicht mehr dramatische Theatertext*[108] zanikají principy narace, figurace a uspořádání fabule spojované právě s dramatem klasickým. Vedle přítomnosti / absence fabule (Poschmann, Lehmann) se též prubířským kamenem v divadelních teoriích stává existence / vymizení dramatického dialogu (Szondi, Lehmann), na němž bylo ještě založeno měšťanské iluzívní divadlo.[109]

Jako přínosné se mi jeví přiblížit teorii postdramatického divadla na konkrétním příkladu v dramatice Heinera Müllera, jehož tvorba je navíc z hlediska obsahového výsostným příspěvkem k vývoji politického dramatu v Německu. Müller tvoří jakýsi most mezi tendencemi do roku 1990 a novou dramatikou. Přestože už v 90. letech téměř nepsal, silně ovlivnil nastupující generaci mladých – konkrétně třeba Deu Loher, jež u něj studovala scénickou tvorbu, či režiséry z okruhu berlínské Schaubühne.

---

[104] *Postdramatisches Theater*, o. c., s. 29–30.
[105] Lehmann zmiňuje kvazi rituální ceremonie v inscenacích RobertaWilsona a Einara Schleefa.
[106] *Postdramatisches Theater*, o. c., s. 233 an.
[107] Své teoretické myšlenky dokládá na na příkladu autorů jako Oliver Bukowski, Thomas Brasch, Peter Turrini, Werner Schwab, Elfriede Jelinek či Rainald Goetz.
[108] In: *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, o. c.
[109] Více in: FISCHER-LICHTE, E. Die semiotische Differenz: Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne. In: SCHMID, H. (ed.). *Dramatische und theatralische Kommunikation*. Tübingen: Narr, 1992, s. 123–140.

2. 1. 1. 3.

Dramatika Heinera Müllera jako příklad postdramatického divadla par excellence

Vedle představitelů dokumentárního divadla a nové lidové hry tvoří v tehdejším východním Německu rovněž dramatik Heiner Müller, který se řadí k nejvýznamnějším autorům poválečného Německa. Jeho první hry ještě vznikají pod vlivem doktríny socialistického realismu. V průběhu 60. let u něj však sílí rozčarování z politického vývoje v NDR, což se promítá též do jeho textů – v tomto tkví dle B. Haas i Müllerovo pozdější vymezení se vůči Brechtovi a odklon od brechtovské fabule[110]; Müller se mj. odmítá připojit k apologetické dramatice snažící se ospravedlnit stavbu Berlínské zdi. Přestože nesouhlasí s praktikami stávajícího režimu, odmítá z NDR odejít (nechce nálepku disidenta), za tento postoj je ale kritizován západními antikomunisty a liberály.[111]

Z hlediska zkoumaného konceptu *postdramatického divadla* je důležitý Müllerův rozchod s oficiálními uměleckými směrnicemi i principy socialistického dramatu a jeho následný přechod k postmodernismu, jenž u něj začíná s ranými 70. lety. Tento až „kopernikánský obrat“ v jeho tvorbě nejlépe ilustruje hra *Hamlet-stroj*[112] (*Hamlet-Maschine*) z roku 1977. Text je sestaven z pěti scén – pětistupňovou strukturou se tu tak zdánlivě odkazuje ke konvenčnímu (freytagovskému) dramatu. Hra se však vyznačuje rozdrobením dialogu, čímž dochází k rozbití jednotného dramatického diskurzu (uzavřené dramatické formy), což je typické pro postmoderní, lépe řečeno s Lehmannem postdramatické divadlo. Sám Lehmann Müllerovy texty, jež dále charakterizuje absence fabule i rozpad subjektu, řadí k postdramatickému divadlu. Objevuje se zde tedy pro postdramatiku typická otevřená struktura[113] her využívající metody montáže; text je rozdělen na jednotlivé scény, které nemají kauzální či chronologickou souslednost, chybí jasná narativní logika, jde o kaleidoskopický i asociativní sled obrazů. Fragmentární kompozice (pramenící jistě i

[110] *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, o. c., s. 65.
[111] FRIEDMAN, D. (ed.). *The Cultural Politics of Heiner Müller*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, 2007, s. 10.
[112] Překlad je obsažen v jediném českém výboru z her tohoto autora MÜLLER, H. *Pověření (Tři hry)*. Praha: Prostor, 1998.
[113] K otevřené struktuře více in: PETŘÍČEK, M. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Hermann a synové, 1997, s. 164–177.

z faktu, že hru psal dramatik několik let) také narušuje jednotný pohled na události, historické procesy.

Inovativní je u Müllera nejen experimentální struktura textu, ale zároveň nakládání s jazykem. Dramatik používá metaforický, často až enigmatický či šroubovitě stylizovaný jazyk, bilingvní pasáže (v textu *Hamlet-stroj* se němčina střídá s angličtinou). Diskontinuita typická pro otevřenou postdramatickou formu se projevuje rovněž destrukcí syntaxe, jež pak dokresluje celkové apokalyptické vyznění Müllerových her: stejně jako je destruován svět a lidé v něm jsou redukováni na pouhý stroj (viz samotný název hry), tak také řeč se rozpadá a stává se z ní koláž citátů, jednotlivých slov a slovních spojení bez interpunkce. Řeč i tělo procházejí rozkladným procesem, procesem mechanizace. Využití citátů (např. z novin nebo přímo z děl Williama Shakespeara) je jedním ze znaků postdramatického divadla (s citáty ve své tvorbě hojně pracuje rovněž E. Jelinek). Na řeč je vázána také další charakteristika postdramatického divadla – tedy ústřední tematizace otázky, kdo mluví (v souvislosti s dekonstrukcí dialogu) – monologičnost můžeme konstatovat i zde.

V groteskní nadsázce jsou vedle řeči rozštěpeny též klasické shakespearovské titulní postavy Hamleta a Ofélie, jejich představitelé jako by na sebe brali různé role (masky): Ofélie vystupuje v jedné scéně jako děvka předvádějící striptýz, Hamlet si následně oblékne její šaty, nalíčí si obličej a rovněž se stylizuje do role kurtizány. Pro postdramatičnost je také typická dekonstrukce tradice: Müller, který překládal Shakesperovy hry do němčiny, zde dekonstruuje nejen originální dílo, ale i archetypální obraz ženy – matky. Madonu – Matku Boží jakožto tradiční (lze říci sakrální) symbol mateřství Müller zobrazuje bez dítěte, navíc nemocnou: viz jedna z mála didaskalií obsažených v textu: „Tanec se zrychluje a je stále divočejší. Smích z rakve. Na houpačce Madona s rakovinou prsu. Horatio roztáhne deštník, obejme Hamleta. Ztuhnou v objetí pod deštníkem. Rakovina prsu září jako slunce.“[114] Mariánský kult pak dehonestuje Hamletova blasfemická narážka: „Bylo by třeba zašít ženy, stvořit svět bez matek.“[115] Vedle rozštěpení fabule, jazyka

[114] *Pověření (Tři hry)*, o. c., s. 103.
[115] Tamtéž, s. 98. Archetypu ženy jako matky se věnoval mj. Carl Gustav Jung. Poukázal na první obraz matky – Matky Boží a ženy jako Moudrosti, tj. Sofie. (JUNG, C. G. *Člověk a duše*. Praha: Academia, 1995.)

(dialogu) a tradice tu dochází k dekonstrukci individuálních dramatických postav. G. Poschmann označuje toto divadlo příznačně jako divadlo *postfigurální*[116]. Postava se pak stává tzv. nositelem textu – Textträger,[117] což je patrné nejen u Müllera, ale silně např. i v jazykových plochách E. Jelinek.

Vzhledem k tématu disertace se ještě krátce zamyslím nad politickými aspekty Müllerovy tvorby, a to právě na podkladu jeho shakespearovské variace. Müllerův text lze rovněž číst jako pesimistickou diagnózu dnešní technologické (postindustriální) a konzumní doby, společnosti, v níž se již stírají rozdíly mezi živým člověkem a strojem: Hamlet je pouhou mechanickou, „bezkrevnou" schránkou, strojem; Ofélie má místo srdce hodiny. V kontrapunktu k „odtělesněnému" pojetí postav stojí jejich řeč. V ní dramatik naopak zdůrazňuje lidskou fyzis, hypertrofuje tělesnost, především vyměšování (viz fekální výrazy, motiv vnitřností), zdůrazňuje pudovost a biologickou podstatu člověka (lascivní slova s explicitně erotickým podtextem). Müller, kritik tehdejší socialistické i západní kapitalistické společnosti (ještě před dokončením hry navštívil USA), odsuzuje televizi jako hlavní ikonu zábavního průmyslu, konzumní způsob života, útočí na symboly pop-kultury (v jedné z replik tak Hamlet provokativně zvolá: „Heil COCA COLA"[118]).

Političnost Müllerových dramat tkví však nejen v kritice soudobé společnosti. Jako politikum lze zároveň chápat též otázku po budoucím směřování lidstva (civilizace), která z dramatu vyplývá. Müllerův pohled na dějiny, přítomnost i budoucnost je pesimistický. Zmíněná triáda minulost – přítomnost – budoucnost se často ukazuje v diskontinuálním, atemporálním propletenci. Typické pro Müllerova dramata jsou posuny jak v čase, tak v prostoru; v rámci jedné hry se střídají různé doby (časové roviny) či existují paralelně vedle sebe. Stejně jako hry Dürrenmattovy, Frischovy nebo Kipphardtovy, varující před totálním zničením světa (připomínám, že u těchto autorů jsou příčinami možného zániku civilizace moderní věda a technický rozvoj, které umožnily stvořit vodíkovou bombu), i Müllerovy texty obsahují apokalyptický pohled na přítomnost: V analyzovaném hamletovském fragmentu se již v první replice hovoří o ruinách Evropy, Müller evokuje svět po katastrofě. Z toho

[116] *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, o. c., s. 306.
[117] Tamtéž, s. 308.
[118] *Pověření (Tři hry)*, o. c., s. 107.

vyplývá také skeptický pohled na budoucnost, kontrastující mj. s Hegelovým (a následně marxistickým) dějinným optimismem: Müller „počítá“ se třetí světovou válkou; v závěru hry začíná doba ledová, za níž lze vytušit kataklyzma. Poslední obraz odehrávající se na moři, po němž plují trosky a mrtvá těla, je aluzí na prvotní kataklyzma obsažené již v *Bibli* – Potopu světa. Dějiny v Müllerově pojetí na rozdíl od Hegela nepokračují vyšším vývojovým stupněm, ale dochází k jejich regresi, zacyklení.

2. 1. 1. 4.

Dramatické drama Birgit Haas

Druhou teorií, dle mého názoru relevantní v kontextu vývoje současné německé politické dramatiky, je teorie Birgit Haas, jež se systematicky, vědomě a polemicky odkazuje k Lehmannovým premisám týkajícím se vymezení postdramatiky. Haas ve studii *Plädoyer für ein dramatisches Drama* (2007) konfrontuje *postdramatické divadlo* se současnými tendencemi v dramatu a konstatuje pak opětovný návrat k dramatické formě textu, patrný zhruba od poloviny 90. let. V této souvislosti teatroložka zmiňuje pojem *nový realismus*, těsně spjatý s tvorbou Thomase Ostermeiera, který sám hovořil o jisté vyčerpanosti konceptu *postdramatického divadla*. Autoři zobrazují realitu pomocí individuálních charakterů (postav) a příběhů (fabule). Přezkoumání Brechtových myšlenek o epické formě dramatu dovádí Haas ke konstatování vlivu brechtovské formy na současné drama, avšak ne ve smyslu doslovného přejímání. Teoretička poté hovoří o *renesanci* dramatického textu. Ani teorii B. Haas však nelze brát normativně. Jedná se o analýzu již existujících textů, z nichž poté teoretička vyvozuje vlastní paradigma *dramatického dramatu*, jež je dle ní dramatem *brechtovským*. Paradigma tu odcituji v kompletním znění, jelikož v něm lze najít styčné body právě se zkoumanou soudobou politickou dramatikou, jak analyzuji dále. *Dramatické drama* znamená:

1. ein Drama, in dem nicht blindlings zerstört und agiert, sondern gehandelt wird;
2. ein Drama, in dem nicht zweidimensionale Figuren schreiend Parolen und Slogans skandieren;
3. ein Drama, in dem Menschen miteinander in einen qualitativen Kontakt, oder Konflikt, eintreten, in dem Politik konkret als menschengemachte dargestellt wird;

4. eine Überwindung der Rezeptionsästhetik hin zu einer Ästhetik, die die Schaffung von Sinn nicht gänzlich dem Zuschauer überlässt, sondern dem Publikum nachvollziehbare Gedankengänge in einem durchgeformten Kunstwerk vorstellt;
5. das Ende der nachtkantianischen Negation von Raum, Zeit und Subjekt, die seit der Moderne die Theaterlandschaft dominiert;
6. das Wiedereinsetzen und Wertschätzen eines Autorsubjekts, dem mit Barthes Ruf nach dem „Tod des Autors" der Garaus gemacht wurde;
7. die Wechselbeziehung der Jetztzeit im Theater mit den politischen und geschichtlichen Rahmenbedingungen, deren Kontrast nicht in einer Dekonstruktion, sondern einer (beispielweise brechtschen) Historisierung aufgeht.[119]

1. drama, ve kterém se jen slepě nedestruuje a nereaguje, nýbrž jedná;
2. drama, v němž dvojrozměrné postavy jen neskandují hesla a slogany;
3. drama, ve kterém vstupují lidé do vzájemného kvalitativního kontaktu anebo konfliktu, v němž je politika znázorněna konkrétně jako lidský výtvor;
4. překonání estetiky recepce směrem k estetice, jež nenechává vytvoření významu pouze na divácích, ale představuje publiku jasné myšlenkové pochody prostřednictvím propracovaného uměleckého díla;
5. konec postkantovské negace prostoru, času a subjektu, jež divadlu dominovala od dob moderny;
6. rehabilitace a uznání autorského subjektu, který byl odstraněn spolu
s Barthesovým provoláním o „smrti autora";
7. vzájemný vztah přítomnosti v divadle s rámcovými politickými a dějinnými podmínkami, jejichž kontrast nespočívá v dekonstrukci, ale v (například brechtovské) historizaci.

(Pracovní překlad P. M.)

Jasná polemika s postdramatickým divadlem je patrná hned v prvním bodě: drama, které nedestruuje – v kontrapunktu je postdramatická dekonstrukce jako jedna ze základních Lehmannových premis. Důležitá je interakce dramatických

[119] *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, o. c., s. 72–73.

postav, z ní dle Haas vyplývá političnost tohoto dramatu (bod č. 3). Z hlediska pochopení proudu současného dramatu je dle mého názoru kruciální pátý bod, tematizující důraz na subjekt / individuum, jejž teoretička vymezuje v kontextu Kantovy idealistické filozofie. Kopernikánský obrat u Kanta je právě obratem k subjektu (zejména na podkladu gnoseologie) – u Kanta jsou čas i prostor utvářeny subjektem.

Obdobnou tendenci v přístupu k textu jako B. Haas konstatuje též Nikolaus Frei, který v souvislosti s novou vlnou německé dramatiky hovoří o znovuzrození dramatu na konci 90. let a přelomu 21. století.[120] Jeho studie *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994–2001)* / *Návrat hrdinů. Německé drama přelomu století (1994–2001)* je příznačně členěna na pět částí s aluzí na tradiční pětiaktové drama s prologem (tj. expozici, kolizi, krizi, peripetii a katastrofu jakožto části děje, resp. dramatického oblouku). V závěru publikace Frei na pozadí rozboru her autorů jako Loher, Mayenburg či Maxim Biller analyzuje z různých perspektiv pojem *dramatického* (*das Dramatische*)[121].

Nyní ve shrnující podkapitole vytyčím klíčové vlastnosti německé dramatiky devadesátých let.

[120] FREI, N. *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994–2001)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006.
[121] Tamtéž, s. 185–232.

2. 1. 2.

Základní charakteristika německého dramatu devadesátých let: generace golf a nový realismus

2. 1. 2. 1.

Generace golf vs. mladí dramatici

Generace této dekády se v Německu nejčastěji označuje jako tzv. generace golf. Pojmenování poprvé retrospektivně použil v kulturním (především literárním) a sociálním kontextu německý publicista Florian Illies (nar. 1971), a to v částečně autobiografickém románu z roku 2000 *Generation Golf. Eine Inspektion*[122], kde často ironicky popisuje východiska a názory své a v obecné rovině i generace svých vrstevníků. Název je odvozen od populárního automobilu městského typu Golf značky Volkswagen, oblíbeného především u střední třídy, které se proto také říká *Golf-Klasse*; značka Volkswagen hlásala finanční dostupnost vozů pro všechny vrstvy obyvatel a stala se tak synonymem blahobytu. Z původního vozu rodinného typu se vyvinuly sportovní varianty jako kabriolety, jež začaly být populární právě u mladých. V dobovém literárním kontextu se lze současně setkat s výrazy *89-er Generation* či *Generation X*[123].

Generace golf v Illiesově pojetí pojmenovává městskou elitu (yuppies), narozenou mezi léty 1965 až 1975 a dospívající v osmdesátých letech v tehdejší Spolkové republice. Svojí až programovou apolitičností a lhostejností se její příslušníci vymezují proti generacím předešlým (generaci rodičů), tzv. osmašedesátníkům či v literatuře zejména vůči Skupině 47. Mladí se nezajímají o vnitrostátní ani mezinárodní politické a společenské dění, nerebelují. Illies konstatuje tendenci k *odpolitizovaní* (*Entpolitisierung*) veřejného života. Základní hodnoty pro tuto generaci představuje materiální blahobyt a zábava (bezstarostný život, pocit

[122] ILLIES, F. *Generation Golf. Eine Inspektion*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. Illies napsal ještě pokračování *Generation Golf zwei* (München: Karl Blessing Verlag, 2005), které odráží skepsi této generace v novém tisíciletí. Deziluzi *generace golf* a její částečné zpolitizování, zapříčiněné především teroristickými útoky z 11. 9. 2001, budu analyzovat ve třetí kapitole. *Generaci golf* v literatuře a tvorbě tohoto autora se věnuje diplomová práce Kateřiny Fišové z katedry germanistiky na FF MU v Brně (obhájená roku 2008).

[123] Generace zahrnuje též lidi narozené v 60. a 70. letech. Na rozdíl od *generace golf* jsou její příslušníci částečně politicky aktivní (zejména v oblasti ekologie). Termín použil v roce 1991 Douglas Coupland ve své prvotině *Generation X – Tales for an Accelerating Culture* a vžil se především ve Spojených státech a v západní Evropě.

nikdy nekončící párty). S tím souvisí větší mobilita a flexibilita: mladí hodně cestují, dokáží se rychle přizpůsobit novým podmínkám nejen v práci, ale též ve vztazích; život yuppies má protéovský charakter. I mnohé texty F. Richtera lze číst jako příběhy flexibilních individuí (viz *Bůh je DJ*, *Electronic City*, *Porucha*). Dalšími vlastnostmi této generace odrážejícími blahobyt jsou konzumní způsob života a v neposlední řadě snobismus; příznačná je pro tuto generaci a dnešní společnost záliba v luxusním spotřebním zboží a ve značkovém oblečení. Anna Grusková, jež v předmluvě ke sborníku *Nemecká dráma* přináší základní charakteristiku devadesátých let v Německu[124], shrnuje hodnoty této generace a doby lapidárním souslovím *working and fucking*. Jde o parafrázi názvu kultovní hry této dekády *Shopping and Fucking* (1995) britského dramatika Marka Ravenhilla. Atributy, které vymezují život mladých lidí v devadesátých letech, jsou tedy dle dramatika nakupování a souložení. Ravenhill tím pregnantně poukazuje na princip zábavy a slasti[125], převládající v této (postmoderní) době. Slast se zde však zcela v intencích postmoderny redukuje na pouhé rychlé a nezávazné uspokojování tělesných potřeb bez emocionálního prožitku, v mezilidských vztazích obecně je klíčová kategorie dočasnosti vázaná na hédoné a rozptýlení.[126] Tyto projevy lze vztáhnout i na *generaci golf*. Pro ni se pak, řečeno s Gruskovou, zdrojem zábavy stává práce, mladé totiž nejvíce zajímá jejich kariéra. Dalšími charakteristikami generace vyplývajícími z výše řečeného jsou povrchnost, vypjatý individualismus (narcismus) a utilitarismus. To vše se promítá též do prózy: tvorba literátů této generace proto bývá ztotožňována s mainstreamem a tzv. popliteraturou.

S *generací golf* je zároveň spojen fenomén singles (ten je i obecným atributem

[124] GRUSKOVÁ, A. (ed.). *Nemecká dráma*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004, s. 9–27.

[125] Slavoj Žižek se ve svých úvahách mj. zabývá slastí a jejím paradoxním úbytkem v kontextu postmoderny. Postmodernu charakterizuje rozpad symbolického řádu, což je pro člověka traumatizující zkušenost, člověk ztrácí pevné body, podle nichž by se mohl v nové situaci orientovat. To však podle Žižeka nevede k nevázanému způsobu života. Tento stav má za následek několik paradoxů, k nimž patří například rozmach víry v tajné síly či organizace, jež řídí tento svět. Dalším paradoxem postmoderny je dle filozofa právě zmíněný úbytek slasti. (Více in: HAUSER, M. *Prolegomena k filosofii současnosti*. Praha: FILOSOFIA, 2007.)

[126] Dočasnost v interpersonálních vztazích jako jeden z hlavních znaků postmoderny konstatuje ve svých *Úvahách o postmoderní době* z roku 1993 Zygmunt Bauman. Postmodernu vymezuje na pozadí moderny, v níž jsou zjevné pevně stanovené zákonitosti (řád), moderna je synonymem pro jednotný celek s kumulativním pojetím času. Naproti tomu postmodernu dle sociologa nejlépe vystihuje chaos, pluralita, fragmentarizace a epizodičnost lidských činností. Bauman také poukazuje na přechod z moderní univerzality k postmoderní globalitě. (BAUMAN, Z. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995.)

90. let a dále), vycházející z jejího egocentrismu. Dramatika až do současnosti postihuje oba póly tohoto jevu, tj. svobodu a neomezené možnosti na jedné straně i samotu na straně druhé; pocit osamění také jistě souvisí s informační explozí charakteristickou pro 90. léta: klasická „fyzická“ komunikace je nahrazena rychlejším virtuálním „on-line“ kontaktem, a to prostřednictvím emailu či chatu, které lidem nabízí klamnou iluzi přátelství a partnerských vztahů (viz *norway.today* Igora Bauersimy či Richterovo *Electronic City*). S fenoménem singles souvisí rovněž časté téma zpochybnění klasického modelu rodiny, které je patrné zejména v dílech D. Loher, F. Richtera a M. von Mayenburga.

Mladí začínající dramatici a dramatičky jako Loher, Walser, Richter či Mayenburg (v této době jim je kolem třiceti let a mohli by se tak většinou řadit ke *generaci golf*) svým apelativním pojetím textů kriticky reflektují zmíněný sociální kontext a lze je rovněž chápat jako určité antipody k mainstreamové produkci literární *generace golf*[127]. Jako modelový příklad si vezměme tvorbu Dey Loher. Autorka již od svého prvního dramatu *Olžina místnost* (*Olgas Raum*, 1990), v němž zpracovává téma holocaustu, rozvíjí silná politická a společensko-kritická témata. Poukazuje například na problematiku (levicového) extremismu a terorismu v Německu (*Leviathan*, 1993), v dalších hrách se nevyhýbá ani soudobým politickým problémům, jímž je nejvýraznější politický konflikt devadesátých let kosovská válka (ve hře *PEACE* se jí věnuje také Richter). Generaci mladých dramatiků je nutné zasadit rovněž do rámce divadelního vývoje v Německu. Změny v uspořádání divadelní sítě v 90. letech se totiž uskutečňují na pozadí generační otázky:[128] Doposud se na vývoji podílela generace dramatiků a režisérů narozená ve 20. a 30. letech, v 90. letech se ale ke slovu dostává generace narozená v letech šedesátých a sedmdesátých. Dle Goriaux Pelechové to souvisí s obnovou Německa po sjednocení – země se chce až ostentativně vymanit ze své komunistické, potažmo nacistické minulosti, dochází tudíž ke střetu mladých se starší generací.[129] Zcela v intencích zmíněného trendu je čitelná generační obnova v německých divadlech, např. novým uměleckým šéfem Schaubühne se stává začínající režisér Thomas Ostermeier jako jeden

[127] Tu v próze tvoří Christian Kracht nebo Tanja Dückers.
[128] *Divadlo Thomase Ostermeiera. Na cestě za novým realismem*, o. c., s. 23–26.
[129] Tamtéž, s. 24.

z nejdůležitějších představitelů této generace. Lze hovořit i o dobovém *kultu mládí*, který ovládl celou zemi. Dochází též k obratu k novému realismu a britské coolness dramatice v německém divadle 90. let.

2. 1. 2. 2.

Internet a globalizace

Pro devadesátá léta je v důsledku rozkvětu ekonomik států z rozvinutých částí světa typický rychlý rozmach komunikačních technologií a využívání tzv. nových médií, především internetu; je příznačné, že generace, narozená během tohoto desetiletí, později nese jméno *Generation @* (jinak také *Net Generation* nebo *Generation Z*). A jak se tento fakt promítá do dramatu a divadla? V inscenacích i divadelních textech se objevuje multimediální perspektiva a lze je spíše než tradičním termínem *inscenace* označit spojením *multimediální projekty*[130] (viz texty a autorské projekty dramatika a režiséra Falka Richtera, kombinující filmové projekce, vizuální efekty, audio ukázky atd.). V dramatu multimediální perspektiva ovlivnila stavbu textu (jeho formu), jež má často „klipový" charakter či využívá princip reality show (např. Richterův *Bůh je DJ*). Tato perspektiva se zřetelně promítá také do obsahu her, kde se užitím a vkomponováním multimediálních prostředků tematizuje *virtualita*[131], a do jejich jazyka: mnohé texty kriticky odráží mediální žargon i jednoduchý jazyk reklamy (kritika médií je patrná zejména u Dey Loher a Elfriede Jelinek).

Pro závěrečnou dekádu dvacátého století jsou též příznačné fenomény globalizace a amerikanizace, tedy průnik americké kultury a jejích hodnot do zbývajících částí světa (symbolem globalizace 90. let se stal americký řetězec rychlého občerstvení McDonald's se svým legendárním hamburgerem). Oba atributy doby, tj. globalizace a amerikanizace, se rovněž objevují v dramatických textech výše zmíněných autorů, kde mají pejorativní konotace (viz parodizace americké „fastfoodové" pop-kultury a kritika globálního kapitalismu u Richtera). Tematizace uvedených jevů však nevzniká v literárním vakuu, nýbrž je teoreticky podložena výzkumem v oblasti sociálních věd. Za všechny zmiňme koncepci globální

[130] *Nemecká dráma*, o. c., s. 19.
[131] In: *Über Gott ist ein DJ – Falk Richter im Gespräch* (uveřejněno na www.falkrichter.com)

společnosti rizika (*Risikogesellschaft*) Ulricha Becka, již poprvé formuluje v publikaci *Risikogesellschaft – Auf dem Weg in eine andere Moderne*, která vyšla už v roce 1986[132] a jež je metaforou pro současnou fázi moderní doby v západních zemích. Se jménem U. Becka je spojená především kritika globalizace a jejích důsledků: nespravedlivá stratifikace sociální sféry; přílišná individualizace a atomizace společnosti, v níž přestávají existovat jednoznačně vymezené kategorie jako třída či rodina a ve které se lidé nezajímají o politické události; dále oslabení národní suverenity států, a tím ohrožení jednotlivých subkultur; kosmopolitismus; problematika přistěhovalectví aj. K rizikům dnešní společnosti řadí sociolog na jedné straně devastaci životního prostředí (danou mj. klimatickými změnami vzniklými v důsledku industrializace), na straně druhé společenská nebezpečí, jako je nezaměstnanost. I v textech mladých autorů a autorek se objevuje problematika přistěhovalectví a marginalizace menšin většinovou společností (např. *Manhattan Medea* D. Loher), nezaměstnanost (*Klářiny vztahy* D. Loher), devalvace instituce rodiny (*Tetování* D. Loher, Mayenburgova *Tvář v ohni* nebo *Porucha* F. Richtera) a individualizace společnosti vedoucí až k lhostejnosti jedince (*Bůh je DJ*, *Electronic City* F. Richtera).

2. 1. 2. 3.

Nový realismus a vliv britské dramatiky

V teoretickém vymezení dvou základních tendencí, týkajících se mezi jinými podoby textu, jsem se již dotkla termínu *nový realismus*, jejž začíná v devadesátých letech prosazovat režisér Thomas Ostermeier a který hlásá a obhajuje i dnes. V Německu má jeho obhajoba vlastně podobu jisté rehabilitace pojmu *realismu*. Po období nacionálního socialismu a socialistického realismu je zde totiž vnímám spíše pejorativně.[133] Své premisy koncentruje Ostermeier v manifestu z roku 1999 *Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung* (*Divadlo ve věku svého zrychlování*), v němž se distancuje od (Lehmannovy) teorie postdramatického divadla. U Ostermeiera se jedná o novou, specifickou formu realismu, již označuje za

[132] Česky kniha vyšla až téměř po dvaceti letech v roce 2004, druhé vydání pochází z roku 2011. (BECK, U. *Riziková společnost. Na cestě k jiné moderně*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2011.)
[133] *Divadlo Thomase Ostermeiera. Na cestě za novým realismem*, o. c., s. 7.

sociologickou: Nový realismus si klade za cíl zkoumat skutečnost, jež nás obklopuje, ve vší její rozporuplnosti. Jeho snahou je hledat jevištní formy, které by tuto skutečnost mohly adekvátně vyjádřit.[134]

V této době dochází v německojazyčné dramatice k propojování postdramatické struktury s opět dramatickými atributy jako individuální postavy, děj, příběh a dialog u některých současných autorů. Müller, Jelinek či Handke jsou koryfeji postdramatického textu pro divadlo, paradoxně všichni patří ke starší generaci. I v tomto kontextu je nutné Ostermeierovo paradigma, jež rozpracoval ve svých inscenacích v Schaubühne, vnímat. Pro Ostermeiera a s ním spolupracující dramatiky Mayenburga či Schimmelpfenniga je totiž důležitý návrat k příběhu a dramatickému ději, jak ukáži dále na konkrétních příkladech.

Výše uvedený trend – tendence návratu k dramatu i realismu – je patrný v celé Evropě. Pozici německých autorů musíme proto vnímat v rámci evropské dramatiky devadesátých let, jež se označuje souhrnně jako tzv. nová dramatika a která je teoreticky opřena o řadu studií a polemik (viz Hans-Peter Bayerdörfer, Nikolaus Frei nebo Birgit Haas). Falk Richter v rozhovoru v roce 2000 odpověděl na otázku, zda existuje nová vlna německého dramatu, že svůj text *Bůh je DJ* (*Gott ist ein DJ*, 1998) koncipoval jako „evropský kus“ („ein europäisches Stück“[135]): „Myslím, že patřím ke generaci mladých Evropanů, pro něž národní hranice už nemají žádný velký význam. Takže sebe také nevidím jako součást německého hnutí (‚the German wave’), nýbrž spíše jako německou součást evropského hnutí, které vnímám v Anglii, Německu a Skandinávii, aniž bych ho chtěl definovat: Neexistuje žádná skupina, ale silné, osobité projekty, radikální projekty, jež reagují na silné změny v našem světě: technologické, politické.“[136] Richter upozorňuje rovněž na vliv britské dramatiky, která se v této době postupně začíná v Německu objevovat. Texty některých autorů, např. Marka Ravenhilla nebo Sarah Kane, jako režisér sám inscenuje, avšak paradoxně až

[134] Tamtéž, s. 8.

[135] *Über Gott ist ein DJ – Falk Richter im Gespräch*, o. c.

[136] „Ich denke, dass ich einer Generation junger Europäer angehöre, für die nationale Grenzen keine große Bedeutung mehr haben. So sehe ich mich auch nicht als Teil einer deutschen Bewegung (‚the German wave’), sondern eher als deutscher Teil einer europäischen Bewegung, die ich in England, Deutschland und Skandinavien wahrnehme, ohne, dass ich sie bereits definieren möchte: Es gibt keine Gruppe, sondern starke, eigenwillige Entwürfe, radikale Entwürfe, die reagieren auf starke Veränderungen in unserer Welt: Der technologischen, der politischen.“ (Tamtéž.)

po roce 2000 v Schaubühne. V 90. letech je ale do Německa na jeviště divadla Baracke přivedl Ostermeier s Mayenburgem – Mayenburg a další se tak mohli touto dramatikou přímo inspirovat už tehdy. Richter se také zúčastnil workshopu scénického psaní v Royal Court Theatre – stejně jako řada dalších německých a evropských dramatiků.

Zastavím se proto nyní ještě krátce u britské dramatiky 90. let. Toto drama, jež má polemický, provokativní, konfrontační a lze říci politický charakter, bezprostředně reaguje na předešlou dekádu. V osmdesátých letech, pod vlivem neoliberálního thatcherismu prosazujícího principy trží ekonomiky i v oblasti kultury, došlo ke změně v provozu divadel. Odebrání státních subvencí vedlo k jejich komercionalizaci, divadla jsou nyní závislá na sponzorech. To se promítlo také do repertoáru: patrné je omezení kontroverzních nebo politicky nekorektních témat, která by sponzoři nepodpořili. Počátkem devadesátých let, po porážce konzervativců, do tohoto milieu celospolečenské stagnace vstupují mladí dramatici vlny tzv. in-yer-face theatre[137], zvaní také jako *Trainspotting generation*[138] či *Thatcher's Children.* Do dramatu se vrací aktuální problémy soudobé společnosti. Pro nás je – z hlediska neorealismu a nového (ve smyslu jiného než postdramatického) formálního vystavění textu – klíčovým Ravenhillovo *Shopping and Fucking*, které můžeme číst jako iluzívní (realistické) napodobení skutečnosti.[139] Nalezneme zde jednající postavy i klasický dialog. Z hlediska formy je text dramatický, a to i přes svoji epizodickou („klipovou") strukturu (vliv filmu a médií). Právě příklon k dramatickému textu je tím, co vytváří paralelu mezi britskou a německou dramatikou tohoto desetiletí. Pro úplnost doplňme: texty hnutí *in-yer-face theatre* jsou sice formálně do značné míry tradiční, obsahují avšak šokující momenty. Zde mám na mysli zejména naturalistické zobrazení krutosti, násilí, sexu či užití vulgárního lexika, jež narušují divácká klišé. Britskou a německou dramatiku spojují též brutální motivy a jejich naturalistické zobrazení – viz Mayenburgova *Tvář v ohni* (*Feuergesicht*).

V následujících kapitolách analyzuji konkrétní, zde načrtnuté tendence ve

[137] Více in: SIERZ, A. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001. SCHLEGELOVÁ, M. Síla dramatiků ve Velké Británii. In: AUGUSTOVÁ, Z. – JIŘÍK, J. – JOBERTOVÁ, D. (eds.). *Horizonty evropského dramatu. Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Praha: NAMU, 2017, s. 55–90.

[138] Na náměty a poetiku jejich textů měl vliv Tarantinův snímek z prostředí narkomanů *Trainspotting*.

[139] *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994–2001)*, o. c., s. 47.

vývoji politického dramatu devadesátých let – tj. tvorbu Mariuse von Mayenburga v kontextu Ostermeierovy éry v Schaubühne, dílo Dey Loher i zpodobnění války v Kosovu v dramatu *PEACE* Falka Richtera.

2. 2.
Model Schaubühne: Ostermeier a Mayenburg

2. 2. 1.
Koncept politického divadla

Schaubühne am Lehniner Platz patří k nejvýznamnějším a nejprogresivnějším divadelním scénám v Berlíně a jako taková je jedním z hlavních center německého politického divadla. Nabízí totiž inscenace reflektující současné společenské a politické dění nejen v Německu. Po odchodu Petera Steina v roce 1985 ho postupně vystřídali například Luc Bondy, Jürgen Gosch nebo Andrea Breth, nikdo z nich ale nedokázal na Steinovu úspěšnou éru navázat či ji dále rozvinout. Schaubühne se setkala s tvůrčí krizí, jež trvala až do konce devadesátých let. V sezóně 1999/2000 proto vedení divadla oslovilo mladé divadelníky, kteří sem přišli s novou koncepcí politického, společensko-kriticky zaměřeného divadla, jež zcela v intencích Petera Steina požaduje divadlo nabízející aktuální témata, o nichž bude kriticky uvažující divák přemýšlet. Nový tým tvořili vedle vůdčí postavy režiséra a pozdějšího uměleckého šéfa Thomase Ostermeiera režisér Jens Hillje nebo choreografka Sasha Walz. Ostermeier sem rovněž přivádí, stejně jako před ním Stein, současné dramatiky Mariuse von Mayenburga nebo Falka Richtera. Divadlo prosazovalo rovnostářský princip kolektivního vedení, tzv. Mitbestimmung, jež prosazoval již Peter Stein.

A proč právě divadlo politické? Podle těchto tvůrců se současná společnost ocitla v „odpolitizované“ době, úkolem divadla je být prostorem k „uvědomění a nové politizaci“.[140] Proto kladli důraz jak na inscenování současných autorů, tak na autorskou tvorbu. Ostermeier zde uvádí nejen současnou britskou dramatiku (in-yer-face drama), ale i hry Bertolta Brechta.

[140] SCHNELLE, B. Současné angažované divadlo. Model Schaubühne. In: *Svět a divadlo*, roč. 11, č. 4/2000, s. 77.

Nejvýraznější osobností Schaubühne se stal Thomas Ostermeier, působící v divadle dodnes. Režisér přešel z jiného berlínského divadla, v němž strávil tři roky – z Baracke, pobočné scény Deutsches Theater (původní prostor sloužil jako ubytovna pro stavební dělníky a přezdívalo se mu „trestanecká kolonie"). Malé divadlo mu svěřil ředitel Deutsches Theater a zároveň jeho profesor z berlínské Ernst Busch Schule[141] Thomas Langhoff, u něhož Ostermeier v letech 1994–1996 pracoval jako asistent režie. Ostermeier, který v Baracke působil společně s Jensem Hilljem, z něj během krátké doby vytvořil jednu z nejvýraznějších scén tehdejšího Berlína. Scéna byla proslulá aktuální dramaturgií – v repertoáru divadla se objevovaly prakticky jen současné, v Německu dosud neuvedené hry, zejména autorů vlny coolness.[142] Obdobný princip následně rozvíjí Ostermeier v Schaubühne. Od roku 2000 pořádá Schaubühne am Lehniner Platz festival F. I. N. D. (Festival internationaler neuer Dramatik), jenž si klade za cíl představit divadelníkům i veřejnosti práce méně známých současných autorů. Thomas Ostermeier a Jens Hillje jím navázali na Týdny nové mezinárodní dramatiky (Wochen Neuer Internationaler Dramatik), které provozovali od roku 1996 v Baracke. Texty, prezentované během festivalu F. I. N. D, tvoří podstatnou část repertoáru Schaubühne. Poprvé zde také byly představeny hry pozdějších dvorních dramatiků Schaubühne Falka Richtera a Mariuse von Mayenburga. Umělecký tým rovněž klade velký důraz na mezinárodní propojenost a vzájemnou inspiraci zahraničních umělců: důkazem toho je členství v mezinárodním divadelním spolku Prospero, inscenování dramat mladých zahraničních autorů nebo angažování zahraničních divadelníků. Zmíněný zájem o současnou dramatiku má však ještě jeden aspekt. Hned po svém nástupu do Schaubühne nechal Ostermeier vepsat do všech propagačních materiálů divadla heslo *zeitgenössisches Theater – současné divadlo*, jímž se programově

[141] Ernst Busch Schule si Ostermeier zvolil ke studiu záměrně, jelikož je to dle něj poslední instituce, kde se vyučuje režie v duchu brechtovské tradice, tedy tradice společensky angažovaného divadla. (*Divadlo Thomase Ostermeiera. Na cestě za novým realismem*, o. c., s. 31.)

[142] Více o působení T. Ostermeiera v Baracke a Schaubühne in: SIMHANDL, P. *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel, 2007; *Současné angažované divadlo. Model Schaubühne*, o. c.; PELECHOVÁ, J. Repertoár Thomase Ostermeiera: Několik úvah a souvislostí. In: *DISK*, č. 27, 2009, s. 98; *Divadlo Thomase Ostermeiera. Na cestě za novým realismem*, o. c.
K historii scény Schaubühne in: IDEN, P. *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970–1979*. München – Wien: Hanser, 1979.; MÜLLER, H. – SCHITTHELM, J. *40 Jahre Schaubühne Berlin*. Berlin: Theater der Zeit, 2002.

distancoval od předchozí tradice Schaubühne jako režisérského divadla.[143] Schaubühne je od tohoto momentu věnována soudobé dramatice, je otevřena mladým, začínajícím autorům.

Jak bylo řečeno výše, od roku 1999 pracuje v divadle Marius von Mayenburg (roč. 1972). Mayenburg studoval staroněmeckou literaturu na univerzitách v Mnichově a v Berlíně, kde se v roce 1992 usadil a absolvoval čtyřleté studium scénického psaní na Universität der Künste (mezi jeho pedagogy patřil Tankred Dorst). Ovlivnila ho i stáž na letní škole tvůrčího psaní v Royal Court Theatre v Londýně. První Mayenburgovy hry se datují do poloviny 90. let minulého století – *Haarman*, *Messerhelden* (*Hrdinové nože*), *Fräulein Danzer* (*Slečna Danzer*), *Monsterdämmerung* (*Soumrak monster*). Skutečný průlom znamenala jeho hra *Tvář v ohni* (*Feuergesicht*) z roku 1997, za kterou obdržel Kleistovu cenu pro novou dramatiku, Cenu frankfurtské nadace pro mladé autory a v roce 1999 se umístil v prestižní anketě kritiků časopisu *Theater Heute*. *Tvář v ohni* měla premiéru v Münchner Kammerspiele v režii Thomase Ostermeiera.[144] Na základě této spolupráce pozval režisér Mayenburga do Baracke a následně do Schaubühne. Mayenburg tvoří v Schaubühne jako tzv. domácí autor (Hausautor), tedy současný dramatik spolupracující v těsném sepětí s dramaturgií a souborem konkrétního divadla. Mayenburg tu působí rovněž jako šéfdramaturg a překladatel.

2. 2. 2.

Mayenburgova *Tvář v ohni* a nový realismus

Nyní analyzuji koncept *nového realismu*, potažmo *dramatického dramatu*, a to na rozboru Mayenburgovy hry *Tvář v ohni*, jež zde poslouží jako pars pro toto k popsání výše zmíněné tendence německého dramatu 90. let. Právě v souvislosti s jejím uvedením v roce 1998 v Münchner Kammerspiele totiž začali divadelní kritici i

[143] *Divadlo Thomase Ostermeiera. Na cestě za novým realismem*, o. c., s. 69.

[144] České publikum mohlo inscenaci zhlédnout v rámci Pražského divadelního festivalu německého jazyka v roce 1999. Téhož roku vyšla *Tvář v ohni* v českém překladu Josefa Balvína (MAYENBURG, M. von. *Tvář v ohni*. Přel. J. Balvín. Praha: Divadelní ústav, 1999). Mayenburgovy hry se u nás často uvádějí. Vedle *Tváře v ohni* (např. v libereckém Divadle F. X. Šaldy) jsou to tituly *Eldorádo* (uvedeno v Kolowratu), *Turista* (Disk), *Ošklivec* či *Ksicht* (Divadlo na Vinohradech, Divadlo Bez zábradlí), *Pes, noc a nůž* (Divadlo Tramtárie Olomouc), *Kámen* (scénické čtení ve Švandově divadle, Divadle F. X. Šaldy v Liberci, inscenace v Národním divadle Praha), *Perplex* (Rokoko a brněnské HaDivadlo).

teoretici hovořit o znovuzrození německého dramatu.[145] Mayenburgův text mnozí vnímali jako přihlášení se k dramatické postavě, fabuli a konfliktu v opozici k postdramatickému divadlu.[146] K tomuto proudu dále patří Moritz Rinke, Lukas Bärfuss nebo Roland Schimmelpfennig, který též krátce působil v Schaubühne. Kritik Peter Michalzik u zmíněných autorů, tehdejších třicátníků, konstatuje příklon k realismu, k realistickému *vyprávění*.[147] Marius von Mayenburg, ve spolupráci s režisérem Ostermeierem, hraje klíčovou roli v konstituování nového trendu německé dramatiky.[148] Sám dramatik v jednom z pozdějších rozhovorů poukázal na názorovou spřízněnost s Ostermeierem: „Mezi mnou a Thomasem Ostermeierem nebyly žádné ideologické a estetické odlišnosti. Když jsem tehdy viděl jeho první inscenace v Baracke, ulevilo se mi a pomyslel jsem si: Díky Bohu, nejsem sám, ještě je víc lidí, kteří se zajímají o postavu, herce i příběhy a tak chtějí dělat divadlo.“[149] Ostermeier klade při výběru textu, jejž bude inscenovat, důraz na dva hlavní aspekty. Prvním je politicky relevantní obsah hry (téma se společenským přesahem), na základě kterého si mají interpreti i diváci klást otázky. Druhým aspektem je právě důraz na příběh, který je nesen silnými dramatickými postavami.[150] Ostermeierův manifest *Divadlo ve věku svého zrychlování* (1999) shrnuje základní estetické principy, jež charakterizují jeho dosavadní divadelní praxi a dle mého názoru pregnantně postihují změnu paradigmatu v německém divadelním diskurzu. U Ostermeiera i dramatiků z okruhu Schaubühne je čitelný návrat k silné literární tradici divadla.[151] V nově se utvářejícím trendu dramatických textů 90. let je patrný návrat k narativním strukturám dramatu, dramatickému ději a postavě, jakožto základního konstitučního prvku dramatu.

Tvář v ohni je členěna na 93 scén. Prostor není blíže určen, chybí i časový

[145]Například Peter Michalzik ve *Frankfurter Rundschau* z 12. 10. 1998.
[146]*Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994–2001)*, o. c., s. 92.
[147]MICHALZIK, P. Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss. In: TIGGES, S. (ed.). *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008.
[148]*Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994–2001)*, o. c., s. 92.
[149]„Thomas Ostermeier und ich hatten keine ideologischen oder ästhetischen Differenzen. Als ich damals seine ersten Inszenierungen in der Baracke gesehen habe, war ich sehr erleichtert und dachte: Gott sei Dank, ich bin nicht alleine, es gibt noch mehr Leute, die sich für Figuren, Schauspieler und Geschichten interessieren und so ein Theater machen wollen.“ (Tamtéž, s. 93.)
[150] *Divadlo Thomase Ostermeiera. Na cestě za novým realismem*, o. c., s. 72.
[151]*Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994–2001)*, o. c., s. 57.

rámec. Prostorové či časové údaje jsou tak rozpuštěny v dialozích a reflexivních vnitřních monolozích. Hlavním dějištěm je prostředí středostavovské rodiny, některé scény se odehrávají rovněž mimo domov. Děj se vyvíjí chronologicky a lze jej číst jako realistické (iluzívní) zpodobnění počínající a postupně se rozvíjející psychické choroby hlavní postavy, dospívajícího mladíka Kurta, jež vede až k totální sebedestrukci protagonisty. Dramatický personál tvoří vedle pubescenta jeho sestra Olga, s níž Kurt navazuje incestní vztah. Olga se však později seznámí s Pavlem, čímž naruší intimní pouto s bratrem. Žárlivý Kurt vyzradí incestní vztah a docílí toho, že se Pavel s dívkou rozejde. Olga se opět přidává k bratrovi a spolu úmyslně zakládají požáry. Poté, co vyjde najevo Kurtův podíl na zapálení místní školy, posílají rodiče mladíka na venkov k tetě. Po jeho návratu vrcholí spory s rodiči, kdy Kurt za podpory sestry matku i otce zabije. Chronologicky rozvíjený děj, stejně jako v klasickém dramatu, spěje k závěrečné katastrofě. Drama vrcholí scénou, v níž se Kurt polije benzínem a zapálí se poté, co jeho sestra, pronásledovaná pocitem viny za smrt rodičů, odchází se svým někdejším milencem.

Srovnám-li Mayenburgovo drama s paradigmatem *dramatického dramatu*, můžu konstatovat, že jde, řečeno s Birgit Haas, o drama, ve kterém se nepředstavuje, nýbrž jedná, dochází k interakci postav a jejich konfliktu. Vnitřní konflikt postav (např. rozpolcenost Kurta a Olgy) se projektuje do vnějšího světa (žhářské útoky obou sourozenců, jejich spory s rodiči ústící ve vraždu, spor Kurta s Pavlem). Konflikty mezi dramatickými postavami se uskutečňují prostřednictvím více či méně realistického dialogu, což jsou hlavní atributy Mayenburgovy tvorby. Z konfliktu jednotlivých dramatických postav vyplývá politično jeho textů.[152] K politickému aspektu svých her Mayenburg doplnil: „Vždy jsem vycházel z toho, že mé hry nebudou nikdy zcela apolitické. Ale to, co je případně v mých textech politické, nelze nalézt na povrchu. Myslím, že politické vztahy jsou výrazem lidských potřeb, nouze a nároků.“[153] Důraz se klade na postavu, individuum, společenské je viděno prizmatem jedince. V této souvislosti klade autor důraz na *vyprávění* příběhu,

[152] Tamtéž, s. 99.

[153] „Ich bin immer davon ausgegangen, dass es nicht völlig unpolitisch sein wird, was ich schreibe. Aber das, was in meinen Stücken möglicherweise politisch ist, ist sicherlich nicht auf einer vordergründigen Ebene zu finden. Ich denke, politische Verhältnisse sind Ausdruck von menschlichen Bedürfnissen, Nöten und Ansprüchen.“ (Tamtéž.)

který je podán z různých perspektiv: Kurt líčí své žhářské útoky v symbolickém vyprávění (patetickým jazykem) jako touhu po očištění, rodiče stejný akt líčí jako projev typického pubertálního chování. Právě mnohost pohledů vede k přemýšlení diváka, jež může vést ke změně: „Cílem mé práce je analýza a také naděje, že dobře položená otázka činí každou odpověď zbytečnou. Když dovedeme diváka k tomu, aby o tom přemýšlel, můžeme vyvolat změnu nebo dokonce zlepšení.“[154] Narativní strukturu her a jejich multiperspektivitu uvidíme též v dramatice Dey Loher.

Důležitá je také symbolika ohně, který je obsažen v samotném názvu Mayenburgovy hry. Oheň se vyskytuje v mýtech a legendách všech světových kultur. V mnoha tribálních kulturách je oheň posvátný a hraje tak důležitou roli při rituálech. Má spíše pozitivní konotace, neboť symbolizuje život, teplo. Má zároveň očistnou funkci. Oheň totiž odstraňuje zlo (např. v Africe se ohněm vypalují démoni). Oheň jako živel má duální podstatu. Mayenburg přímo odkazuje na Herakleitovu filozofii (Kurt čte jeho zlomky), v níž je oheň hlavním elementem kosmu: Svět v ohni vzniká i zaniká, oheň symbolizuje počátek i konec. U Mayenburga je oheň spojen se žhářstvím, tedy ničením a zkázou. Oheň je také archetypálním symbolem komunity, rodiny (viz běžně užívaná spojení rodinný krb či teplo domova). U Mayenburga je tento odkaz na kulturní vzorce použit v ironickém kontextu. Děti neuctívají své rodiče, chtějí se vymanit z prostředí rodiny, které vnímají represivně. Jejich odpor k rodičům se v průběhu hry stupňuje, až dochází k zavraždění rodičů.

Vliv rituálu je patrný ještě v jednom aspektu. Postavy Olgy a Kurta se od počátku nachází ve stavu mezi, v přechodné či přechodové fázi. Olga hovoří o snaze „vystoupit ze sebe samé“, matka dceru označí za „dítě s velkým tělem“. Postupně dochází k jejich iniciaci, uvedení do jiného stavu, dospělosti. Olga si najde přítele a stává se tak dle matky ženou. Ženou se však Olga stala již předtím nedovoleně, skrze tabuizovaný motiv incestu (vztah s bratrem). Téma ženství a jeho fyzických projevů rozvíjí autor až v naturalistických obrazech již od počátku hry, postavy si například při rodinné večeři povídají o menstruaci matky. Matka vystavuje na odiv svoji intimitu. Ve scéně v koupelně žena nutí syna, aby sledoval, jak se myje žínkou.

[154] „Das Ziel meiner Arbeit ist die Analyse und auch die Hoffnung, dass eine gut gestellte Frage eine genaue Antwort überflüssig macht. Wenn man den Zuschauer dazu bringt nachzudenken, kann man eine Veränderung oder sogar Verbesserung herbeiführen.“ (Tamtéž, s. 100.)

Důležitým rysem hry je tak naturalističnost, s níž je popsána brutalita a násilí v ní obsažené. Zde je patrný odkaz na coolness dramatiku, která často hypernaturalisticky a drsně zobrazuje tabuizovaná témata, což je v Mayenburgově hře zmíněná incestní sexualita, odpor vůči rodičům, jež vyvolávají u dětí až fyzické znechucení (viz scéna umývání) – úkony, které by měly být soukromé, intimní, se ve hře odehrávají veřejně.

Kurt je skrz postavu dospělého Pavla opětovně konfrontován se svým počínajícím mužstvím, resp. končícím dětstvím, tedy oním stavem *mezi*. Pavel pronikne do uzavřeného mikrokosmu rodiny, otec si jej oblíbí, protože v něm na rozdíl od svého syna spatřuje muže, chodí s ním na fotbal apod. V postavě Pavla dramatik ukazuje mužství jako agresivní a vulgární machismus. Od začátku se v textu také tematizuje nemoc – hrdinové se opakovaně ptají jeden druhého, zda nejsou nemocní. Právě nemoc je v některých kulturách momentem, který předchází samotné iniciaci, je to znak vyvolení. V symbolické rovině je duševní nemoc, posedlost Kurta limitní zkušeností, jež vyústí v jeho sebezapálení. Iniciací tak prochází též Kurt. Jeho upálení se lze chápat i jako očistný akt.

Odkazy na zmíněný živel se prolínají celou hrou nejen v rovině tématu, ale i v rovině jazyka. Řeč obsahuje působivé metaforické obrazy evokující oheň či asociativní odkazy na jeho ničivou sílu:

OLGA: Já chci spát.
KURT: Spát se už nebude. Teď musíme být vzhůru. Teď splyneme v žáru a vybuchneme tady přes okraj matrace.
OLGA: Nikdy se nenasytíš?
KURT: Sytit se – tak už to taky nebude. My musíme hořet a roztříštit se. Chci se o tebe rozdrtit na prach.[155]

Dramatickou strukturu her rozvíjí od 90. let též Dea Loher, jejíž tvorbě je věnována následující podkapitola.

[155] *Tvář v ohni*, o. c., s. 14.

2. 3.

Posbrechtovské drama Dey Loher

2. 3. 1.

Dea Loher

Dea Loher (1964) patří k nejvýraznějším představitelkám současné německé dramatiky. Studovala germanistiku a filozofii v Mnichově a později v Berlíně na Hochschule der Künste scénickou tvorbu u Heinera Müllera a Tankreda Dorsta – vliv obou dramatiků je rovněž patrný v jejích textech. Na této škole, jak již bylo řečeno výše, studoval později také Marius von Mayenburg. Loher spolupracuje s divadly v Hannoveru, s Burgtheatrem a především s Thalia Theater Hamburg, kde za podpory intendanta Ulricha Khuona vytvořila tandem s generačně spřízněným režisérem Andreasem Kriegenburgem (1963). Loher, obdobně jako Mayenburg v Schaubühne, zde zastává pozici tzv. Hausautora.

První hru *Olžina místnost* (*Olgas Raum*) napsala autorka v roce 1992, z téhož roku je i *Tetování* (*Tätowierung*), o rok později pak vzniká *Leviathan*. Následují tituly *Cizí dům* (*Fremdes Haus*, 1995), *Modrovous – Naděje žen* (*Blaubart – Hoffnung der Frauen*, 1997), *Adam Geist* (1998), *Manhattan Medea* (1999), *Klářiny vztahy* (*Klaras Verhältnisse*, 2000), *Třetí sektor* (*Der dritte Sektor*, 2001), *Magazín štěstí* (*Magazin des Glücks*, 2001), *Nevina* (*Unschuld*, 2003), *Život na Praca Roosevelt* (*Das Leben auf der Praca Roosevelt*, 2004). Z novějších textů uveďme *Zemi beze slov* (*Land ohne Worte*) z roku 2007, v dalším roce vznikl *Poslední oheň* (*Das letzte Feuer*), poté *Zloději* (*Diebe*, 2010).

2. 3. 2.

Fabule a zcizovací efekt jako zdroj multiperspektivity

Birgit Haas řadí Loher k představitelům tzv. dramatického dramatu. Její hry z hlediska dramatické struktury analyzuje i Nikolaus Frei v publikaci *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994–2001)*. Svojí stavbou navazují hry Loher na brechtovskou, tedy epickou formu dramatu. Autorka klade

důraz na fabuli, na příběh. V návaznosti na Brechta používá ve svých textech zcizovací prvky, jako jsou prolog (viz *Modrovous – Naděje žen*), epilog, postava vypravěče (mj. Velasquez a Deaf Daisy v dramatu *Manhattan Medea*), členění na epizody, využití chóru (např. sbor hasičů a feťáků v *Adamu Geistovi*) a narativní pasáže suplující postavu vypravěče. Narativní pasáže komentují děj a stejně jako u Brechta zajišťují kontakt s publikem a nabízejí reflexi i druhý (další možný) pohled na společenskou či politickou realitu. Také dramatické postavy často vystupují z rolí a pomocí monologů hodnotí, reflektují a komentují své jednání, čímž dochází k narušení divadelní iluze. Jako příklad uvedu úryvek Monologu na schodišti ze hry *Modrovous – Naděje žen*, v němž prodavač dámské obuvi Jindřich vzpomíná na svoji první lásku, jež spáchala sebevraždu:

> *Jde do svého domu, nahoru po schodech do svého bytu. První úsek. Stokrát takhle šel domů. To ale ještě nestačí. (…) Kdyby ji byl vzal s sebou domů, hned po té zmrzlině, po té první, aspoň po té druhé zmrzlině kdyby ji vzal domů. Nemáš ještě chuť na kávu nebo na chleba se salámem. První úsek. Místo téhle hry. Pak by teď nebyla mrtvá. (…)*
> *Přišel bys teď domů zamilovaný. Zamilovaný a moje žena. Druhý úsek. Stokrát jsi takhle šel domů. (…) Je mrtvá. Jak se to stalo. Najednou. Spolkla ten prášek a zhroutila se. Vyhrožovala sebevraždou už někdy dřív. Dřív. Já nevím. Znal jsem ji teprve asi dvě a půl hodiny. (…)*[156]

Promluva obsahuje brechtovské narativní neosobní pasáže psané v er-formě, prolínající se se vzpomínkami na dívku a na okolnosti její smrti podané ich-formou. Jindřich se tím jako by štěpí na dvě entity: je jak objektem (tím, o němž se vypráví), tak subjektem (tím, který vypráví). Ke zcizení používá dramatička rovněž jazykové prostředky, mj. přerušování jednolitého textu pauzami či jeho repetitivní charakter (opakování pasáží).

Loher požaduje distanci publika, které si má vytvořit kritický odstup od

[156] LOHER, D. *Tetování. Modrovous – Naděje žen. Adam Geist. Klářiny vztahy. Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 105–106.

jevištního ztvárnění[157]; ožívá zde tedy brechtovský divák, jenž se nevciťuje, ale analyzuje. Loher totiž nahrazuje jednoznačné vyznění textů patrné ještě u Piscatora a Brechta množstvím individuálních pohledů jednotlivých postav, čímž dochází k rozbití jednotné perspektivy dramatu (viz promluvy Jasona a Medeii v textu *Manhattan Medea*, v němž každý svým pohledem interpretuje okolnosti jejich útěku z vlasti). Syntetický, ucelený pohled na svět a společnost jako u naturalistů či Brechta již není v postmoderně možný. Multiperspektivní charakter dramatu D. Loher podporuje navíc epizodická forma (struktura) epického dramatu, již autorka využívá. Multiperspektivita obsažená v dramatech D. Loher může následně při inscenování vést k diskusi publika, v tom pak leží političnost jejího dramatu. Divadlo je dle Loher vždy politické (týká se problémů jednotlivce žijícího v „polis"), termín *politické divadlo* považuje autorka za pleonasmus.

Dle Birgit Haas, jež se systematicky věnuje tvorbě Dey Loher, jsou autorčiny hry nejvíce politické tam, kde téma není explicitně politické, ale privátní: Například rozhodnutí členky RAF Marie k teroristickému boji v dramatu *Leviathan* nese i emancipační rysy a je tak rovněž paralelou k feministickému boji za rovnoprávné postavení žen v rámci společnosti.[158] Politika je zde zobrazena prizmatem jednotlivce, nikoli pomocí parabolického předvedení historie jako u B. Brechta či F. Dürrenmatta.[159] Loher proto ve vztahu k dějinám používá pluralitní vyjádření: hovoří o historiích, ne historii, což souvisí s jejím důrazem na jedince. Každý člověk má svoji *historii* (svůj *příběh*, minulost), existuje zde tedy multiperspektivita v pohledu na dějiny. Loher nevytváří jednotné modely jako Brecht – holistický a jednoznačný pohled na svět, historii a společnost už totiž dnes (v postmoderně) není možný. Základem je konflikt postav, a to i přesto, že autorka předestírá pluralitu možných a rovnoprávných pohledů na věc, možných pravd.

V komparativní studii obsažené v monografii *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende* Haas také vytyčuje hlavní rozdíl v dramatice B. Brechta a D. Loher: Brecht dle teoretičky konstruuje modely pro marxistické pojetí historie,

[157] *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, o. c., s. 37.
[158] Tamtéž, s. 39.
[159] Tamtéž.

zcizující efekty jsou pak didaktickým prostředkem.[160] U Loher jsou zcizující prvky použity k vyjádření obsahové multiperspektivity.[161] Mnohost pohledů (hledisek) jistě souvisí i s postmodernou, pro niž je kruciálním atributem právě pluralismus, mnohoznačnost; postmoderna jako svého druhu antiteze moderny vylučuje jednotný celek, na jeho místo nastupuje fragment, kaleidoskopická, nespojitá struktura.

Je nutné zmínit i pojem *utopie*, jenž je pro Loher důležitý a spojuje ji s B. Brechtem: hry Dey Loher zobrazují úsilí lidí po lepším světě.[162] Sama dramatička k tomu říká: „Utopii jako nenaplnitelné přání nemůže člověk ztratit. O tomto stále vypráví moje hry, o snu o spravedlivém, šťastném světě.“[163] Jistou společenskou utopičnost lze najít i v dramatice B. Brechta (viz jeho snaha o ideální uspořádání společnosti v NDR v poválečné fázi tvorby).

2. 3. 3.

Drama jako forma ozvláštnění u Dey Loher

Birgit Haas upozorňuje na další paralelu mezi Brechtem a Loher, přeneseně analogii mezi rokem 1920 a 1990. Brecht svým pojetím divadla reaguje na rozklad měšťanské společnosti, který vrcholil po první světové válce, jež znamenala rozpad tradičních hodnot. Z něj vyvozuje estetickou krizi: ve dvacátých letech dochází kvůli rozvoji průmyslu nejen ke komodifikaci umění tak, jak ji konstatovala frankfurtská škola, ale i k rozpadu individua (subjektu). Brecht na to však dle Haas nereaguje prostřednictvím subjektivního idealismu, nýbrž společensko-kritickým divadlem, jež tvoří protiklad k předchozím formám umění, chce jím narušit klišé měšťanského divadla sloužícího především k pobavení. Obdobně D. Loher od devadesátých let kriticky či parodicky reaguje svým pojetím dramatu a chápáním funkce umění na současná společenská klišé, obsažená v médiích (např. v tzv. mýdlových operách či reklamě). Loher se proto obrací ke zcizujícím prvkům epického divadla.[164] Ty lze pak v této souvislosti chápat i jako jistou formu *ozvláštnění* stejně jako tomu bylo v Brechtově době. Pro média je totiž typické vytváření konvencí a stereotypů.

[160] Tamtéž, s. 43.
[161] Tamtéž.
[162] Tamtéž, s. 38.
[163] „Eine Utopie als unerfüllbaren Wunsch kann man gar nicht verlieren. Davon erzählen meine Stücke dauernd, von dem Traum einer gerechteren, glücklicheren Welt.“ (Tamtéž, s. 38–39.)
[164] Tamtéž, s. 41–47.

Charakteristické je to zvláště pro reklamu. Mezi preskriptivní rysy – očekávání na základě příjemcovy již prožité zkušenosti – patří například předpoklad recipienta reklamy, že obdrží zboží zdarma či za zvýhodněných podmínek. Z preskriptivního hlediska je právě text reklam nejvýraznějším prvkem z celého komplexu použitých semiotických kódů. Reklama používá konvencionalizovaný slovník (často se zde vyskytují adjektiva *senzační*, *jedinečný*, *excelentní*, *limitovaný* a „magické“ příslovce *zdarma*). Typické pro reklamu je několikeré opakování téhož sdělení (jak ve formě graficky zvýrazněných slovních spojení, tak kratšího souvislého textu) a významová uzavřenost (jednoznačnost) sdělení. Jako protiklad k této významové uzavřenosti a jednoznačnosti médií pak lze postavit otevřenost či multiperspektivitu her D. Loher. Pro každou reklamu (jako mediální sdělení) je také typická jistá míra konvence v zobrazení. Z preskriptivního hlediska tedy příjemce očekává např. v reklamě na zubní pastu ukazování bílých zubů, jejichž odolnost je předvedena zakusováním se do jablka. Paralelně s tím v reklamě na telefon či mobilního operátora očekáváme usmívající se telefonující osoby či vyobrazení přístroje, v reklamě na šampon krásnou štíhlou ženu myjící si dlouhé husté vlasy atd. Obecně předpokládáme, že nám budou prezentováni krásní, bezstarostní a šťastní lidé. I tyto vžité mediální automatismy narušuje dramatika D. Loher, a to svými postavami nešťastných a neúspěšných lidí, outsiderů, nýmandů. Toto platí například pro postavu Julky z dramatu *Tetování*, jemuž se budu věnovat v samotné podkapitole právě z hlediska tématu. Proto lze v dramatice Loher spatřovat též jistou poetiku ozvláštnění: na místo standardizované, unifikované jednoznačnosti (jak v obrazové, tak textové rovině) traktované dnešními masmédii nastupuje u Loher polysémie.

2. 3. 4.

Divadlo jako morální instituce

Dea Loher zdůrazňuje mravní poslání divadla, ne jeho estetickou stránku (odmítá l' art pour l' art) a vyzdvihuje rovněž sociální odpovědnost autora a divadla. Jak už bylo řečeno, podle Loher je pojem *politické divadlo* pleonasmus – každé divadlo je politické, protože se vztahuje ke společnosti, zobrazuje vztah individua k danému společenství, v centru stojí člověk a jeho historie. Jako Friedrich Schiller odmítá také D. Loher moralizování an sich a *dramatiku o polepšení*

(*Besserungsdramatik*), která černobíle polarizuje dobro a zlo. U Loher nastupuje místo toho relativismus a multiperspektivita. V jejích dramatech se pak, dle B. Haas, právě vztah jednotlivce k politice stává „prubířským kamenem morálního a nemorálního“[165].

Loher svým pojetím divadla jako *morální instituce* navazuje na tradici německého osvícenství[166], stejně jako brechtovské drama, které lze svým důrazem na didaktičnost a výchovnou funkci chápat jako postschillerovské či postosvícenské. Sama dramatička k tomu říká: „Když se ale takříkajíc stud domnělé vlastní i kolektivní bezmoci přemění v uznání povinnosti k etickému – nebo v schillerovském smyslu morálnímu – jednání, potom by se divadlo mohlo zbavit moralizování a bylo by k dispozici pro morálku. Stejně jako divadlo jako morální instituce. Ano. Bezpodmínečně. Jak jinak?“[167] V tvorbě Loher lze tedy vidět jistou formu postosvícenského dramatu. Její hry mají však dle mého názoru také anti-osvícenský aspekt. Osvícenství je dobou vzniku měšťanské veřejnosti[168], kde je kladen důraz na

[165] Tamtéž, s. 53.

[166] Schiller se věnuje tomuto problému ve svém spisu *Divadlo jakožto mravní instituce*. Význam divadla vidí v tom, že „slučuje vzdělávání rozumu a srdce s nejušlechtilejší zábavou“. Spojení didaktické a zábavné funkce jsme konstatovali později také u B. Brechta. Divadlo dle Schillera může působit mnohem hlouběji a trvaleji než morálka a zákony. Divadlo pak teoretik přirovnává ke vzdělávací instituci: „Divadlo je víc než každá jiná veřejná státní instituce školou praktické moudrosti, ukazatelem na cestě občanským životem, neomylným klíčem k nejtajnějším vchodům lidské duše.“ In: SCHILLER, F. *O mravním poslání divadla*. Praha: ČDLJ, 1957, s. 9–22.

[167] „Wenn aber sozusagen die Scham über die eigene und kollektive vorgebliche Hilflosigkeit umschlägt in das Anerkennen einer Verpflichtung zum ethischen – oder im Schillerschen Sinn moralischen – Handeln, dann könnte sich das Theater des Moralisierens entledigen und wäre frei für Moral. Als das Theater als moralische Anstalt. Ja. Unbedingt. Was sonst?“ (*Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, o. c., s. 50.)

[168] Veřejnost (angl. public, fran. le public, něm. Öffentlichkeit) je svébytnou oblastí života odlišnou od soukromé a státní sféry. Subjektem veřejnosti je publikum jako nositel veřejného mínění. V historii je veřejnost variabilní pojem, historicky vzniká od 17. století. *Veřejnost* jako pojem se pak rozšířila až v 18. století. Kolem r. 1630 byl ve Francii poprvé použit pojem *publikum* ve smyslu divadelního obecenstva (dvůr, část městské šlechty a horní měšťanská vrstva). K tomuto ranému publiku tedy patří tzv. dvůr a město (pojem použil klasicista N. Boileau-Despréaux) – předtím bylo slovo *le public* užíváno jen ve vztahu ke státu / veřejnému blahu. Za Ludvíka XIV. se ve Francii rozvíjí tzv. reprezentativní veřejnost. V této době také vzniká kultura salonů (důraz kladen na zdvořilost, vybranou mluvu a konverzaci). Během 17. a především v 18. století ztrácí dvůr ústřední postavení ve veřejnosti, jeho kulturní funkce přebírá *město*. Tím dochází nejen ke změně nositele veřejnosti, ale i ke změně veřejnosti samotné (je to doba měšťanského dramatu – 60. léta). Další formou reprezentativní veřejnosti je *dobrá společnost* v 18. století. Formy reprezentativní veřejnosti mají ale v některých částech Evropy vliv až do přelomu 19. století (především v Německu). Od poloviny 17. století dochází k přechodu k občanské civilní společnosti (v souvislosti s koncem třicetileté války). Zároveň vznikají nové teorie společnosti a postupně také veřejné mínění a masy. V Anglii vládnou od r. 1649 měšťané (Anglie je první republikou novověku). Model vývoje veřejnosti je jiný než na kontinentě. Na přelomu 17. a 18. století zde totiž vzniká jako první v Evropě politicky rozvažující publikum, tj. politicky činná veřejnost (ve Francii a Německu vznikla až v polovině 18. století). Kromě parlamentní veřejnosti se v Anglii (ale i ve Francii) vytvářejí také menšinové veřejnosti v okruhu kaváren (formuje se tzv. kavárenské publikum) a měšťanských a šlechtických salonů (jde o tzv. literární veřejnost).

individuum jako racionální, myslící bytost, jež má odvahu používat rozum. Těžiště života se přenáší do soukromé sféry jedince, do prostředí rodiny. Měšťanská veřejnost totiž neměla jiný prostor, kde by mohla realizovat své myšlenky, proto vzniká tato tradice rodinné, chcete-li domácí subkultury. Jürgen Habermas k tomu podotýká: „Publikum náruživě tematizuje sebe sama ve veřejném rozvažování soukromých osob a hledá vzájemné dorozumění a osvětu. Jeho zkušenosti totiž pramení ze zdrojů specifické subjektivity: jejím domovem, v doslovném smyslu, je sféra patriarchální nukleární rodiny. Ta, jak známo, je výsledkem proměn rodinných struktur, které si již po staletí razí cestu spolu s kapitalistickým revolučním převratem, a upevňuje se jako typ, jenž je v měšťanských vrstvách dominantní.“[169] Ve dvacátém století však už nelze hovořit o měšťanské veřejnosti[170], postupně totiž dochází k unifikaci společnosti pod vlivem globalizace a rozšíření masových médií (od 60. let). Marshall McLuhan použil již v šedesátých letech pojem *globální vesnice* jako metaforu pro společnost, kterou sbližuje užívání médií. Pojem se pak rozšířil především v devadesátých letech.[171] Tento fenomén, jenž je ve svých důsledcích popřením osvícenské privatizace života a intimní sféry patriarchální nukleární rodiny, odráží rovněž současné německé drama: dramatici nyní zpochybňují ideu měšťanské společnosti, a tím i možnost existence patriarchální rodiny jako její základní jednotky. Elfriede Jelinek ve hře *Nemoc aneb Moderní ženy* (*Krankheit oder Moderne Frauen*, 1987) mj. groteskně zpodobňuje „rodinné“ soužití lesbických upírek, jež vysávají děti jedné z nich a jejich těla si ukládají do zásoby do mrazáku. Jelinek tím zároveň paroduje tradiční, tj. patriarchální uspořádání rodiny: jedna z upírek totiž přejímá „otcovskou“ (mužskou) roli a druhá ženskou roli, tj. úlohu pečující matky. Tím také dramatička poukazuje na nemožnost ženské emancipace

Tyto veřejnosti představují nový princip, tj. princip rovnosti osob a argumentů. V Německu v 18. století neexistuje veřejnost kaváren, ani salonů. Od 70. let vznikají ale soukromé i komerční měšťanské čtenářské spolky pro vzdělané měšťanské a dvorské zaměstnance (malá, kriticky diskutující veřejnost). Kant se zabývá fenoménem veřejnosti jako principem zprostředkování politiky a morálky. Občanskou veřejnost chápe také jako metodu osvícení. Osvícení je především záležitostí filozofů. Ti vedou publikum lidu k užívání jeho vlastního rozumu. Činnost filozofů musí být veřejná (zákaz publicity brání pokroku lidu k lepšímu). Každý, kdo umí veřejně užívat svého rozumu (nejenom filozof), je způsobilý k osvícení. V 19. století vzniká odlišné pojetí veřejnosti. Veřejnost tvoří především intelektuálové (umělci, literáti, žurnalisté, vědci), hovořící jménem národa. Více in: HABERMAS, J. *Strukturální přeměna veřejnosti. Zkoumání jedné kategorie občanské společnosti*. Praha: FILOSOFIA, 2000.

[169] Tamtéž, s. 109.

[170] K rozpadu měšťanské společnosti více in: KELLER, J. *Úvod do sociologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2001, s. 12–18.

[171] MCQUAIL, D. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, 2007, s. 132–133.

v mužském světě – tedy téma, které rozvíjí celá její další tvorba. Téma rozpadu rodiny v dnešním „elektronickém“ světě (přeneseně řečeno v *globální vesnici*) lze nalézt také například v *Poruše* (2005) F. Richtera či v dramatu *Tetování* (1992) D. Loher. V této souvislosti se také používá termín *patchworkové rodiny*[172]. Represívní prostředí středostavovské rodiny ukazuje i Mayenburgova *Tvář v ohni*.

2. 4.

(Post)feministické téma: Motiv ženy jako oběti a jeho relativizace

2. 4. 1.

Privatizace politiky a postfeminismus

Dramatika Dey Loher v 90. letech zpracovává velká politická témata z historie Německa, jimiž jsou doba nacismu v první hře *Olžina místnost* a boj s terorismem v *Leviathanovi*. Další hry obsahují spíše společensko-kritická témata jako nezaměstnanost, rozpad rodiny, sexuální zneužívání nebo ženská emancipace a represivní vztah muž – žena. *Loher pracuje se společenskými tabu (viz dodnes částečná tabuizace sexuálního zneužívání dětí v Tetování).* Důležitý je zde obraz ženy jako oběti a jeho popření či relativizace, který je nejvíce patrný ve hrách *Tetování*, *Modrovous – Naděje žen* a *Manhattan Medea.* A právě tímto privátním druhem politična se budu zabývat na následujících řádcích.

Rovněž Elfriede Jelinek, jejíž rané texty časově i námětově souzní s proudem lidové hry, už od své první hry *Co se stalo poté, když Nora opustila svého manžela aneb Opory společností* (*Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützender Gesellschaften*) z roku 1979 rozvíjí tezi o nemožnosti ženské emancipace v dominantním mužském světě. V pozdějších hrách Jelinek ukazuje, že emancipace je možná pouze tím, že žena přejímá maskulinní vlastnosti a popře tak svoji přirozenost. Obdobná feministická témata lze nalézt také u představitelů nové lidové hry (homosexualita, tematizace ženské sexuality, feminismus, nemožnost ženské emancipace). V roce 1971 uvedl Rainer Werner Fassbinder v Antiteatru[173] ve vlastní režii svoji sci-fi parodii americké pop-kultury *Krev na krku kočky* (*Blut am Hals*

[172] RICHTER, F. *Bůh je DJ, Electronic city, Porucha (3 hry)*. Praha: Transteatral, 2006, s. 205.
[173] Divadlo založené v roce 1968 v Mnichově. Více in: *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 255– 262.

der Katze). Zde poukazuje na nemožnost ženské emancipace, nefunkčnost mezilidské komunikace a na nepoučitelnost člověka: lidé jsou dle dramatika schopní se přiučit pouze věci špatné (tím navazuje na Dürrenmatta a Frische).[174] V závěru dramatu se z mimozemšťanky Phoebe stává upírka, jež vysává ostatní postavy a cituje přitom Kantovy filozofické úvahy o rozumu (proměna ženy v upírku je rovněž obsažena ve hře E. Jelinek *Nemoc aneb Moderní ženy*). Nemožnost rovnoprávnosti žen shrnuje dramatik v promluvě jedné z ženských hrdinek: „Celkem dlouhou dobu jsem žila společně s několika ženami. Byly jsme něco jako komunita. Skupina žen, která se snažila přijít na to, kde se v naší společnosti bere nebo z čeho pramení všechen ten útisk žen. Chtěly jsme odpovědět takové otázky jako například, proč se myšlenka na svatbu zakořenila ve vědomí ženy mnohem hlouběji než ve vědomí muže a tak podobně. Tenkrát jsme se rozhodly, že budeme s muži zacházet přesně tak, jak jsme očekávaly, že oni hodlají zacházet s námi. Pokusily jsme se převrátit role. Samozřejmě, bylo to směšné, nebo pro mě za mě i nespravedlivé. Jenomže to nikam nevedlo. Celá ta šaškárna byla nakonec jen o tom, že člověk dobrovolně znásilňoval své vlastní vědomí. Takhle se společnost změnit nedá.“[175]

Disproporční vztah muž – žena reflektují texty Dey Loher *Tetování* či *Manhattan Medea*, žena jako „nýmand“ či služka je patrná v *Třetím sektoru*, prototypem ženy s maskulinními rysy je nezávislá Klára v *Klářiných vztazích*. Birgit Haas hovoří v souvislosti s tvorbou Loher o tzv. postfeminismu[176]. V centru této teorie stojí radikalizovaná dekonstrukce rozdílů mezi pohlavími. Předmětem zkoumání v *postfeminismu* není jako v tradičním *feminismu* žena, nýbrž lidský subjekt obecně. Dvě základní kategorie vymezující člověka, tedy biologické pohlaví (sex) a sociální pohlaví (gender), jsou chápány jako společenské konstrukty. Hlavní představitelka tohoto proudu, teoretička Judith Butler, zpochybňuje tradiční *feminismus*, který podle ní vytváří umělý pojem ženy, jehož prostřednictvím pak prosazuje určité požadavky. Klasické feministické pojímání ženy dle Butler vylučuje určité (lze říci menšinové) kategorie žen jako lesby, bezdětné, černošky, ženy v „nezápadním“ světě. S Butler je

[174] Česky vyšla hra v překladu Martiny Černé. (FASSBINDER, R. W. *Krev na krku kočky*. Praha: Transteatral, 2005.)
[175] Tamtéž, s. 14.
[176] Více in: HAAS, B. (ed.). *Macht. Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005.

rovněž spojován tzv. performativní model genderu, v němž nejsou kategorie *mužský* a *ženský* pojímány jako přirozené a nutně dané. Gender, vlastnosti vyplývající z biologických a psychologických specifik pohlaví, pak Butler chápe jako umělý a často nepřirozený či nucený konstrukt dnešní společnosti.[177] Jak Butler zdůrazňuje, gender není vrozený, ale je vštípený výchovou a dále rozvíjený společenskými konvencemi.[178] Při rozboru konkrétních her D. Loher v následující podkapitole budu zkoumat, jak tvorba této autorky reflektuje vedle privatizace témat právě často diskutovaný fenomén *postfeminismu*.[179]

2. 4. 2.

Tetování: Mýtus čisté ženy jako mediální klišé

Tetování (*Tätowierung*), druhé drama Dey Loher z roku 1992, patří k nejhranějším. Dělí se do 27 scén ve třech tematických oddílech s nadpisy (vliv epického divadla). Zobrazuje prostředí maloměstské rodiny, kde otec sexuálně zneužívá své dcery. Drama má symbolický název – tetování jako něco, co se vrývá do člověka, je znakem sexuálního zneužívání. Postavy v *Tetování* mají mluvící jména, jež jsou významotvorným atributem. Zde ukázaná rodina Tíhových může symbolizovat rodové zatížení otcovým hříchem. Vystupuje tu Juliane Tíhová[180] (Juliane Wucht), které se také přezdívá Psí Julka (Hunde Jule). Ta má manžela a dvě dcery, starší Anitu a mladší Lulu. Juliane pracuje v salonu pro psy, ale je alergická na mycí prostředky. Nosí roušku a neustále se škrábe na kůži. Je slabošská – ví o zneužívání dcer, ale nic proti tomu nedělá. Rouška Julce neumožňuje komunikaci s okolím a symbolizuje její rozhodnutí mlčet. Škrábání zde pak implikuje vinu a zároveň je prostředkem k ponižování manželem i jednou z dcer. Žena je často přirovnávána ke zvířeti. Manžel s ní jedná jako s prašivým psem a také mladší dcera o ní hovoří se

[177] Tamtéž, s. 198.
[178] Tamtéž.
[179] Jako protiklad k teorii J. Butler uveďme Imeldu Whelehan, jež polemizuje s vhodností pojmu *postfeminismus*. Podle Whelehan v současné době pokračuje tradiční feministické hnutí. Její teorie je tak kritickým vyrovnáním se s *postfeminismem* jako veskrze konzervativním proudem, který vidí ženu jako pouhý objekt. Otázce ženské emancipace se věnuje politická filozofie od šedesátých let. Kate Millett jako představitelka tzv. radikálního feminismu publikovala v roce 1969 knihu *Sexual Politics*, jejíž premisou je tvrzení, že hlavní příčinou útisku žen ve společnosti je jejich sexualita; v této době též vzniká *lesbický feminismus*. V průběhu let sedmdesátých dochází k rozvoji *feminismu* (konalo se několik světových konferencí věnujících se *ženské otázce*) a jeho diferenciaci; radikální feministické teorie nyní považují za příčinu hegemonie mužů nad ženami patriarchální systém.
[180] Jména uvádím v překladu Petra Štědroně.

štítivým despektem:

No a
kvůli tomu se přece nemusí
rozškrábávat
až neustále krvácí
a plná strupů
nemůže se jednoho ani dotknout
protože to hlazení strupem
způsobuje bolest [181]

Ekzém Julky a jeho následné škrábání může být také výrazem duševního utrpení. Rovněž ho lze chápat jako ironizaci stereotypních mediálních mýtů o ženě. Ženy prezentované v reklamních spotech či lifestylových magazínech jsou krásné, štíhlé, usměvavé, často ukázané jako vzorné hospodyňky a matky, jež milují čistotu a pro své zbožňované manžele i krásné děti, rodinu, vytvářejí pomocí mycích prostředků až asepticky čistou domácnost. Nejen ekzém Julky je symbolem, ale i její profese – umývání psů v salónu a její alergie na umývání je parodií této tradiční představy o ženě. Kultem čistoty v kontextu médií se zabýval Roland Barthes se ve svých *Mytologiích* (1957). Francouzský sémiolog se soustředil na rozbor současných mýtů, resp. mytologií jako souboru mýtů, jež úzce souvisí s kulturními jevy a konkrétními aspekty dnešní konzumní společnosti a které produkuje kapitalistická společnost.[182] Vycházel z myšlenek Ferdinanda de Saussera a využil zejména jeho teorie znaku. Podle Barthese je mýtus sekundárním sémiologickým systémem – „mýtus je určitá promluva“[183]. Svoje poznatky ale Barthes neaplikoval pouze na oblast lingvistiky, svá zkoumání zasadil do obecnějšího (dobového) kulturního rámce. Jedním z mnoha příkladů, na nichž demonstroval svoji teorii mýtu, je právě pojetí krásy v reklamách na prací prášky a kosmetiku. Barthes zde v tomto kontextu

[181] LOHER, D. *Tetování. Modrovous – Naděje žen. Adam Geist. Klářiny vztahy. Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 21–22.
[182] Pojetí mýtu u R. Barthese in: REIFOVÁ, I. a kol. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004, s. 157–158. Tyto mýty neexistují od pradávna, ale jsou konstituovány z mocenských pozic. Mají tudíž institucionální charakter.
[183] BARTHES, R. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004, s. 107.

konstatuje jistý kult čistoty a intimity, který zmíněné reklamy propagují. Jak píše ve svém eseji *Reklama na hloubku*: „Toto veřejné otevření vnitřku lidského těla je ostatně obecným rysem reklamy na kosmetiku. Nečistota je vymýcena (ze zubů, z kůže, z krve, z dechu): Francie zakouší nesmírnou touhu po čistotě.“[184] S obdobnými stereotypy, klišé či konvencemi v zobrazování ženy jako pečlivé hospodyně a vzorné (čistotné) matky Loher ironicky pracuje. V tomto textu Dey Loher lze tedy vidět *poetiku ozvláštnění*, jíž bojuje proti většinovým stereotypům. Média také často ukazují ženu jako sexuální symbol, vyzdvihují její líbivou krásu. I s těmito klišé tak dramatička v postavě Julky polemizuje – manžel i dcery o ní hovoří jako o „šmudle“.

V této souvislosti je také nutné zmínit se o ambivalentním pojetí krásy a ošklivosti ve dvacátém století, kterému se ve svých *Dějinách krásy* a následně *Dějinách ošklivosti* věnuje Umberto Eco. Jak estetik upozorňuje, první polovina dvacátého století (zhruba do šedesátých let) je ve znamení boje mezi tzv. krásou provokace, typickou pro avantgardní hnutí, a tzv. krásou konzumu, tak jak nám ji prezentují již zmiňovaná média.[185] Eco hovoří v souvislosti s dnešní konzumní krásou o „bezbřehém polyteismu“[186], čímž poukazuje na fakt, že nyní již neexistuje žádný jednotný vzor anebo všeobecně platný ideál krásy. Upozorňuje rovněž na eklektický charakter současných médií, využívající vzory z předešlých období.[187] Příznačné je, že kategorii krásna v současnosti se Eco věnuje na pozadí masmédií, kategorii ošklivosti pak vymezuje především v kontextu současného (výtvarného) umění, jež ji dle něho oslavuje.[188] V kulturním kontextu pak lze v postavě Julky vidět protipól ke konzumní kráse tak, jak ji traktují současná média – dekonstrukci ženského principu jako sociálního konstruktu.

Loher zároveň poukazuje na nemožnost existence rodiny a popírá idyličnost tohoto uspořádání (agresivní otec, slabošská matka, znásilňované děti). Zpochybňuje tak německou osvícenskou tradici rodiny jako základní jednotky společnosti. Manželem Julky a hlavou rodiny je pekař Wolfgang Tíha (Wolfgang

[184] Tamtéž, s. 67.
[185] ECO, U. *Dějiny krásy*. Praha: Argo, 2005, s. 414.
[186] Tamtéž, s. 428.
[187] Tamtéž, s. 426.
[188] ECO, U. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, s. 423.

Wucht), zvaný též Peci-Vlk (Ofen-Wolf). Je to průměrný člověk. Moralista, jenž zdůrazňuje tradiční, měšťanské rodinné hodnoty (např. poslušnost vůči otci jako hlavě rodiny), odsuzuje potraty jako nemorální, přitom však sexuálně zneužívá dceru, což ospravedlňuje tím, že stejně jako otcové v Africe pouze uvádí svoji dceru do života. Je agresivní, ponižuje ženu i obě dívky:

Se na ni podívejte
stará čarodějnice
šmudla
se jednomu udělá zle
a vlastní dcery
zmije co si
člověk nasadil do hnízda
zradí jednoho za zády
To je ten dík
za celoživotní
láskyplnej odchov[189]

Část přezdívky – slovo Wolf (vlk) – odkazuje na animálnost, pudovost a mužskou sexualitu.[190]

Poslední postavou dramatu je květinář Paul Hodnota (Paul Würde[191]), zvaný Květinový Paul (Flower-Paul). Ten miluje Anitu, chce si ji vzít, ale dívka není schopná s ním navázat funkční vztah. Otec Paula nesnáší: mladík totiž proniká jako cizorodý element do uzavřeného mikrosvěta patriarchální rodiny, jemuž vládne, který ovládá.

Anita je první obětí otcova znásilňování, matka je částečným zpochybněním oběti (sama je obětí manželova ponižování, ale zároveň je relativizována tím, že neumí či nechce pomoci svým dcerám). Lulu se pak stává dobrovolně obětí – touží po tom dostávat dárky jako starší sestra, na niž žárlí. Ta je navíc těhotná, dítě čeká

[189] *Tetování. Modrovous – Naděje žen. Adam Geist. Klářiny vztahy. Třetí sektor (pět divadelních her)*, o. c., s. 52.
[190] Druhá část přezdívky, výraz *Ofen*, je dle Nikolause Freie též symbolem pro vagínu. In: *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994–2001)*, o. c., s. 79.
[191] Podstatné jméno *die Würde* znamená též důstojnost.

nejspíše s otcem, vdá se za Paula a odejde z domu. Drama obsahuje brechtovské sebereflexívní pasáže žen, které si uvědomují svoji situaci, vyberou si však mlčení jako reakci na násilí a agresi. Anita prohlédla situaci a snaží se ji změnit odchodem z domu, ale změna už není možná (dívka je stále pod vlivem despotického otce). V činu Anity lze také spatřovat její utopickou touhu po štěstí, která charakterizuje postavy dramat Dey Loher. Hra obsahuje i religiózní motivy – např. nihilistickou modlitbu znásilňované Anity (Modlitba k černému bohu ztraceného dětství):

A proč jsem to já
Co na mně je
že to musím být já
Co
Je se mnou
něco
A kdy bude řada na Lulu
Až mu už nebudu po vůli
Chci to nechtít
Jestli mu budu odpírat
Bude na řadě Lulu
Utýct kdybych něco řekla
Kdybych něco mohla říct
Mohla komu
A proč jsem to já
A proč jsem to já
Odpovídej
Ty blbej dobrej Bože
Svině
Otče náš jenž jsi na nebesích
Ty musíš být černoch[192]

[192] *Tetování. Modrovous – Naděje žen. Adam Geist. Klářiny vztahy. Třetí sektor (pět divadelních her)*, o. c., s. 33–34.

Anita jako ústřední postava se objevuje ve všech částech hry a její příběh lze číst také jako pašijovou cestu, stejně jako u postavy Adama Geista nebo Kláry.

V *Tetování* lze vysledovat trojstupňovou stavbu dramatu: v první části se exponuje základní situace a konflikt. Druhá je snahou postav vymanit se ze situace, obsahuje konflikty i interakce dramatických postav (např. spor otec – dcera, dcera – milenec, otec – milenec). Třetí část je vyvrcholením děje, v němž můžeme číst náznaky tragédie: Anita bere zbraň, míří na bývalého milence. Tímto momentem hra končí. Dea Loher brechtovskou epickou formu kombinuje s moderními prostředky. Zde mám na mysli formální vliv postmoderny, konkrétně koláže, fragmentu a jazykových prostředků, z nichž některé používal už Heiner Müller. U Loher je patrné porušování gramatických pravidel, opakování pasáží, často vypjaté deklamativní pasáže, mluvící jména, využívání jihoněmeckého dialektu či anglicismů, lapidární dialogy, absence interpunkce, „bernhardovská“ práce s pauzami a tichem, vnitřní monology, využití metafor, asociací; fragmentárnost na jedné straně, na druhé straně pak chóričnost, vytvářející kontrast s útržkovitostí a lakoničností textu. Řeč je obrazná a symbolická (viz mluvící jména v *Tetování*),

2. 4. 3.

Mýtus o Modrovousovi: Postfeministická dekonstrukce mužství

Drama *Modrovous – Naděje žen* (*Blaubart – Hoffnung der Frauen)* z roku 1997 je členěno na předehru, prolog a 14 scén. Hlavní postavou je Jindřich Modrovous (Heinrich Blaubart) a dívky (Julie, Anna, Juditha, Tanja, Eva, Christiane a Slepá). Motiv Modrovouse zpracoval už v 17. století jako pohádku francouzský pohádkář Charles Perrault. Známé je i zpracování bratří Grimmů (1812). Ve hře *Modrovous – Naděje žen* Loher čerpá námět z jednoaktovky Oskara Kokoschky *Vrah, naděje žen* (*Mörder, Hoffnung der Frauen*) z roku 1909. Fabule Kokoschkova dramatu je redukována na střet (boj, válku) mužského a ženského pohlaví (principu), v němž muž vyhrává: Žena uvězní muže, aby zůstal. Žena mu však otevře klec a on ji poté zabije dotykem. Už u Kokoschky má žena aktivní roli (má osud ve vlastních rukou) a není tak jednoznačnou obětí.

Téma Modrovouse zpracoval rovněž Max Frisch v povídce s kriminální zápletkou z roku 1982. Hlavní postavou je lékař, několikrát ženatý, který byl právě

propuštěn z vězení, protože mu nic nedokázali (byl obviněný z vražd svých manželek), ale on tím trpí. Nevíme, zda ženy opravdu zabil. Trpí tím, že nebyl zproštěn viny, ale propuštěn pro nedostatek důkazů. Na konci najede autem do stromu, nevíme, zda zemře. Ani to, proč k činu došlo – zda z výčitek svědomí, že vraždil, nebo proto, že ho ostatní brali stále jako vinného. I zde se stírá rozdíl mezi pachatelem a obětí.

V dramatu Dey Loher je Jindřich Modrovous ztvárněn jako průměrný chudý prodavač bot, který po ničem netouží (je totálně indiferentní), nic ho nezajímá, nemá žádné záliby, charakteristická je pro něho únava, nanicovatost a pasivita. Postupně se náhodně setká se sedmi dívkami, jež se do něho zamilují a projektují si do něho své ideály a představy o mužích. On je pak zavraždí. Dívky nejsou oběti, mají podíl na své smrti, jelikož hledají lásku až za hranice, po níž už nemůže nic existovat (spojení lásky a smrti). Jedna z dívek pronáší: „Já už se nechci zamilovávat, už se nechci vdávat, já chci potkat muže, co mi roztrhá srdce pěnivou bezohlednou vášní, co převrátí mé nitro naruby, co si bere bez ptaní.“[193] Text Loher odkazuje k racinovské tradici, kde existují dva typy lásky: Eros, klidná, tichá láska, a Thanatos, symbolizující posedlost, smrt, vášeň. V období symbolismu napsal Villiers de L´Isle-Adam hru *Axel*, v níž ukazuje lásku jako absolutizaci okamžiku (láska na první pohled, láska jako smysl existence, společná sebevražda jako smysl života, spojení Erota a Thanata – polibek, po kterém je možná už jen smrt, protože došlo k naplnění života). U Loher je patrný vliv Kokoschkova dramatu (expresívnost, nadsazená stylizace, patos, láska jako vášeň), zároveň do dramatu vstupuje ironie, sarkasmus i komika (kontrast civilního projevu Jindřicha a patetických promluv dívek).

Žena je ukázána jako dobrovolná oběť mužské nadvlády. V retrospektivní předehře se setkává slepá dívka Julie s Jindřichem. Julie byla jeho první láska, která se zabila kvůli němu. Dívky představují různé typy: kamarádka, žena bez domova, prostitutka, několikanásobná vdova. Postava Slepé jediná přežije, protože nevyjadřuje svoji lásku k Jindřichovi (je tak podobná Julii). Žena i muž jsou zde tedy ukázáni jako oběti svých přání.

Podobně průměrnou postavou jako Jindřich Modrovous je také Jason ve

[193] Tamtéž, s. 140.

zpracování mýtu o Medeii *Manhattan Medea* (1999). Drama ukazuje prostředí jugoslávských běženců ve Spojených státech (Medea zabila na lodi bratra, Jason matku), jako ilegální přistěhovalci žijí v chudých poměrech. Jason si chce vzít dceru boháče a Medea zabije dítě. Medea je tedy obětí a zároveň pachatelem. Trochu se blíží dívkám z *Modrovouse*. Do Jasona si totiž promítá své představy. Jason je od začátku ukázaný jako průměrný jedinec – malý, shrbený antihrdina. Lze ho, stejně jako postavu pasivního Modrovouse, chápat jako dekonstrukci mužství, resp. mužství jako sociálního konstruktu, v němž je muž hrdina či akční hrdina, hovoříme-li o konstruktu mediálním.

Loher tak ve svých hrách neukazuje ženu jako bytost nadřazenou muži. Ženy a muži jsou oběti i pachatelé. Jsou objektem i subjektem společenských, politických či mocenských struktur.

2. 5.
Obraz jako politikum u Falka Richtera aneb Válka v Kosovu

2. 5. 1.
Hyperrealistické „pop-utopie“ Falka Richtera

Privatizace politického aspektu, kterou lze vidět v dramatech Dey Loher nebo Mariuse von Mayenburga, je jedním z výrazných trendů v současné dramatice. Z hlediska struktury textu je silným trendem rozvíjení brechtovské tradice a příklon k dramatickému dramatu, jak jsem ukázala na příkladu textů Loher a Mayenburga.

Dalším, lze říci programovým představitelem politického divadla je Falk Richter (1969) – činoherní a operní režisér, dramatik, autor rozhlasových her, překladatel a esejista, jenž publikuje statě o divadle a jeho funkci či vztahu divadla a politiky. Vystudoval lingvistiku, filozofii a činoherní režii na hamburské univerzitě. Poté, v letech 2000–2004, působil jako režisér v Schauspielhaus v Curychu, kde byl v té době intendantem režisér Christopher Marthaler. Od roku 2004 působí Richter jako režisér a od roku 2006 pak jako dvorní režisér v berlínské Schaubühne am Lehniner Platz.

Richter inscenuje vedle svých dramatických textů i taneční produkce (mj.

Trust, *Protect me*). Richter rovněž režíroval soudobé dramatiky, jako je Sarah Kane, Mark Ravenhill, Jon Foss či Roland Schimmelpfennig. Uvádí též klasiku, jež je však přenesena do současnosti (např. hry Schillerovy, Čechovovy či Shakespearovy). Richter je zároveň operním režisérem – inscenuje současný i klasický operní repertoár. Jako režisér spolupracoval Richter kromě své domovské Schaubühne také se scénami v Hamburku, Frankfurtu nad Mohanem, Mnichově, s vídeňským Burgtheatrem, s divadly v Amsterdamu či Atlantě.

Jak bylo řečeno, Richter sám sebe vnímá jako součást evropského hnutí mladých dramatiků. Odcitujme proto ještě jednou klíčovou pasáž: „Myslím, že patřím ke generaci mladých Evropanů, pro které národní hranice už nemají žádný velký význam. Takže vidím sebe také ne jako část německého hnutí (‚the German wave'), nýbrž spíše jako německou část evropského hnutí, které vnímám v Anglii, Německu a Skandinávii, aniž bych ho chtěl definovat: Neexistuje žádná skupina, ale silné, osobité projekty, radikální projekty, které reagují na silné změny v našem světě: technologické, politické."[194] Richter je příkladem této vlny osobitých společensky a politicky angažovaných projektů. Přichází totiž s konceptem politického divadla, jemuž dal později zastřešující název *Systém*. Jedná se o cyklus divadelních večerů na dané aktuální (společenské, politické) téma, kde Richter prezentoval své hry, koláže textů jiných současných dramatiků, přednášky a diskuse s publikem. Svoji divadelní praxi pak teoreticky podložil manifestem současného politického divadla *Divadlo a politika – čím by mohlo být politické divadlo v naší době*.

V roce 1996 Falk Richter napsal a režíroval první část svého pozdějšího dramatického triptychu *Kult. Eine Trilogie* (*Kult. Trilogie*) s názvem *Portrait. Image. Konzept* (*Portrét. Obraz. Koncept*). Tento divadelní projekt vznikl ve spolupráci s herečkou Bibianou Beglau. Už v této první hře vytyčil Richter téma, jež se až obsedantně vrací také v jeho pozdějších textech: zobrazení rozdílu mezi *naším životem* (*unserem Leben*) a *virtuální skutečností* (*virtuelle Wirklichkeit*)[195]. Podtitul trilogie zní *Geschichten für eine virtuelle Generation*, tedy *Příběhy pro virtuální generaci*. I zbývající hry triptychu (*Section*, *Kult*) zobrazují prostředí médií. Autor zde zdůrazňuje především jejich jednorozměrnost a povrchnost, v tomto kontextu se

[194] In: *Über Gott ist ein DJ – Falk Richter im Gespräch*, o. c.
[195] Oba pojmy in: RICHTER, F. *Unter Eis.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005, s. 8.

odkazuje mj. na fenomén MTV, reality show, na televizní seriály, televizi, kino, film (hlavně na mainstreamové produkce Hollywoodu). Právě vliv celosvětově rozšířené MTV je příznačný, odkazuje totiž ke globalizaci – kritika globalizace je pro Richtera jedním z hlavních témat. V tomto kontextu byl Richter z počátku často kritiky označován jako *popautor* a jeho hry byly chápány jako pouhé jednorozměrné *poptexty*. Předznamenejme, že jeho texty, často využívající poetiku pop-kultury, avšak média karikují a kriticky reflektují (stejně jako texty Dey Loher nebo Elfriede Jelinek).[196]

Tematicky hry zobrazují problematiku ztráty identity (viz *Section* / *Sekce*, *Alles. In einer Nacht* / *Vše. V jednu noc*), téma médií, války či politiky, opuštěnost jedince ve společnosti (např. *Alles. In einer Nacht*). Katrin Ullmann v předmluvě k výboru Richterových her upozorňuje na fakt, že všechny texty tohoto dramatika mají přímý vztah k současnosti, jeho dramata pak označuje jako „co nejrychlejší možné uchopení a zdivadelnění společenských tendencí a proudů“[197].

2. 5. 2.

Flexibilní člověk mezi virtualitou a „realitou“

Mezinárodní průlom v dosavadní tvorbě tohoto autora znamenala hra *Bůh je DJ* (*Gott ist ein DJ*), která vznikla roku 1999. Richter ji rovněž sám režíroval (ve Staatstheater Mainz). Sám dramatik ji v rozhovoru u příležitosti uvedení v Polsku v roce 2000 přiřadil ke coolness dramatice, jež se právě dostávala do Německa: „Napsal jsem ‚Bůh je DJ’ v době, v níž přímo v Německu byli objeveni mladí divocí Britové: Ravenhill, Kane, Harrower. Thomas Ostermeier inscenoval ‚Disco Pigs’ od Endy Walshe a v mladém divadle existovalo hnutí vedoucí zpět k takzvaným ‚pravým’ lidem, na které plivl kapitalistický systém a na okraji společnosti organizovali svůj vlastní život jako temnější párty.“[198] Spřízněnost Richtera a in-yer-face dramatiky je ovlivněna také tím, že Richter (stejně jako Mayenburg) absolvoval stáž v Royal Court

[196] Tamtéž, s. 9.

[197] „Das schnellstmögliche Aufgreifen und Theatralisieren gesellschaftlicher Tendenzen und Strömungen.“ (Tamtéž.)

[198] „Ich schrieb ‚Gott ist ein DJ’ zu einer Zeit, in der gerade in Deutschland die jungen wilden Briten entdeckt wurden: Ravenhill, Kane, Harrower. Thomas Ostermeier inszenierte ‚Disco Pigs’ von Enda Walsh und es gab eine Bewegung im jungen Theater zurück zu den sogenannten ‚echten’ Menschen, die, die das kapitalistische System ausgespuckt hatte und die am Rande der Gesellschaft ihr eigenes Leben als düstere Party organisiserten.“ (In: *Über Gott ist ein DJ – Falk Richter im Gespräch*, o. c.)

Theatre.

V souvislosti s tvorbou F. Richtera je nutné zmínit pojmy *hyperrealismus* a *utopie* tak, jak je vymezuje Jean Baudrillard, k němuž se Richter ve svých dílech často vědomě odkazuje. Ve filozofickém cestopisu *Amerika* (1986) charakterizuje myslitel Ameriku jako uskutečněnou *utopii*: „Amerika není ani sen, ani realita, nýbrž hyperrealita. Je to hyperrealita, protože je to utopie, která se od počátku prožívá jako uskutečněná. Vše je tu skutečné, pragmatické a všechno vede ke snění.“[199] Filozof dále vymezuje podstatu této utopie: „Idylické přesvědčení Američanů o tom, že jsou středem světa, že mají největší moc a jsou absolutním modelem, není tak zcela falešné. Neopírá se tolik o jejich zdroje, techniku a zbraně jako spíše o tento zázračný předpoklad inkarnované utopie, o společnost, jež s nesnesitelnou bezelstností spočívá na myšlence, že je uskutečněním všeho toho, o čem ostatní jen sní – spravedlnosti, hojnosti, práva, bohatství, svobody: tato společnost to ví, věří tomu a nakonec tomu uvěří i ostatní.“[200]

Baudrillard v tomto spise dále reflektuje rovněž tzv. americký způsob života, v němž zdůrazňuje sklon k utopičnosti, mytické banalitě a snu.[201] Věci, tj. spotřební předměty typické pro Ameriku, jsou banální, jejich banalita je pak zdrojem pop-humoru a hyper-humoru typického pro Ameriku.[202] Tento, dle Baudrillarda hyperrealistický způsob života, vykazuje pak známky fikce, která je přitažlivá: „Ale právě tento fiktivní ráz je nesmírně přitažlivý. Fikce není nic imaginárního: anticipuje imaginaci, protože jí dává reálnou formu. Na rozdíl od našeho pohybu k sobě, při němž anticipujeme realitu tím, že si ji představujeme v imaginaci, anebo před ní utíkáme tím, že ji idealizujeme. Proto také nejsme nikdy v opravdové fikci, jsme svázáni s imaginárním a s nostalgií budoucnosti. Americký způsob života vytváří fiktivnost spontánně, poněvadž je překračováním imaginárního přímo ve skutečnosti.“[203] Kde končí realita a imaginace, nastupuje dle Baudrillarda simulace reality.[204] Hyperrealistický způsob života je produkován reklamou a médii, jež

[199] BAUDRILLARD, J. *Amerika*. Praha: Dauphin, 2000, s. 40.
[200] Tamtéž, s. 97.
[201] Tamtéž, s. 117.
[202] Tamtéž, s. 107.
[203] Tamtéž, s. 118.
[204] Tamtéž, s. 121.

prezentují svět v obrazech.[205] Baudrillard také konstatuje nadprodukci obrazů v dnešním světě.[206]

V *Dokonalém zločinu* se Baudrillard zabývá rovněž principem virtuality, který můžeme nalézt i v dramatice F. Richtera. Baudrillard zde poukazuje na spektakulární charakter současného světa, kde člověk už nemůže být divákem, ale je chápán jako aktér performance, jako součást „perpetuální reality show".[207] Princip reality show je patrný i v Richterově hře *Bůh je DJ* a pozdějších hrách týkajících se války v Iráku.

Text *Bůh je DJ* se jazykem nejvíce blíží anglické coolness dramatice (vulgarismy, anglicismy). Postavy jsou označeny neosobním On a Ona (to je předtím v *Kultu*), oba kolem třiceti let. Žena uváděla televizní pořad, jehož podstatou bylo mluvení o hloupostech, pak natočila film. Muž je DJ. Dlouhé monologické pasáže střídají krátké dialogy, čímž dramatik poukazuje na nemožnost opravdové komunikace. Pár žije v jakési galerii, kde se navíc natáčí na video, které pak umísťuje na internet. Osobní život je převeden do veřejného prostoru a stává se produktem bez intimity, pouhým spotřebním zbožím (exhibicionistický princip reality show, život jako performance, princip inscenace a představování, simulace). Postavy jakoby mimochodem a netečně hovoří o politických či společenských tématech: co je němčina, co je Evropa. Opět se zde vrací Richterova obsedantní otázka po tom, co je skutečné (opravdové, autentické), a co ne. Postavy charakterizuje snaha hledat to autentické. V rozhovoru při uvedení hry charakterizuje sám autor své postavy jako „extrémní formu flexibilního člověka, který se v neoliberálním kapitalismu snaží bez utopických alternativ najít orientaci"[208]. Bůh je dle Richtera DJ. Podobně provokativní myšlenku zastává i Baudrillard: „Proč to skrývat, je to Bůh, kdo je na konci tohoto procesu narůstající informace a komplexifikace, verifikace světa v reálném čase. To Bůh řídí tento rozklad světa jako iluze a jeho vzkříšení jako show, jako virtuální realitu, to Bůh řídí ke konci proces vyčerpání všech možností světa prostřednictvím reálného. To Bůh předsedá nepodmíněné realizaci světa a jeho finální iluzi."[209]

---

[205] Tamtéž, s. 125.
[206] BAUDRILLARD, J. *Dokonalý zločin*. Praha: Periplum, 2001.
[207] Tamtéž, s. 35–36.
[208] „die Extremform des flexiblen Menschen, der in einem neoliberalen Kapitalismus ohne utopische Gegenentwürfe versucht, eine Orientierung zu finden" In: In: *Über Gott ist ein DJ – Falk Richter im Gespräch*, o. c. (uveřejněno na www.falkrichter.com)
[209] *Dokonalý zločin*, o. c., s. 17.

S principem virtuality se můžeme setkat v pozdější Richterově hře *Electronic City* (2002). Odehrává se na terminálu na letišti, kde je vše na čárové kódy, a to v momentě, kdy elektronika přestane fungovat. Text je psán formou scénických poznámek, postavami jsou opět muž (topmanažer Tom) a žena (prodavačka v terminálu, standby pracovní síla) a tým 5–15 lidí, jež je pozorují, filmují a inscenují. Tom a Joy se spolu snaží navázat vztah, ale ve světě obklopeném čísly a elektronickými předměty nejsou schopni spolu opravdově komunikovat (virtuální láska prostřednictvím telefonu či internetu). Postavy opět hovoří sice spolu, ale v monolozích. Řečeno jinak: v hyperrealistickém světě, tedy světě simulací, je i sama láska vyprázdněným obrazem lásky.

Ve zmíněných hrách lze nalézt i jisté rysy utopie jako jiného prostoru, v němž panuje spravedlivé uspořádání společnosti a všichni žijí šťastně: Lidé, žijí v jiném prostoru (galerie, terminál), touží po šťastném životě. Chtějí navazovat kontakty (mít rodinu). Šťastný život už však není možný. I štěstí je v elektronickém, virtuálním světě pouhým prázdným obrazem. Svět F. Richtera je vlastně – na rozdíl od Ameriky, tak jak ji chápe Baudrillard – neuskutečněná či neuskutečnitelná utopie. Svým důrazem na zdvojování obrazů (viz natáčení videosekvencí v *Bůh je DJ*), využíváním symbolů konzumní kultury je lze chápat také jako pop-kulturní utopie.

Je zde patrný Baudrillardův člověk jako performer ve světě hyperrealistických simulací a obrazů. Důraz na *obraz – Bild*, jenž lze chápat jako jeden ze základních atributů dramatiky Falka Richtera od 90. let až do současnosti, se výrazně vyskytuje i v jeho protiválečné hře z 90. let *PEACE*, v níž získává ještě silnější konotace. Válce v bývalé Jugoslávii, nejsilnějšímu politickému konfliktu 90. let, se ještě před Richterem věnuje Dea Loher ve hře *Fremdes Haus* / *Cizí dům* (1995), která tematizuje život kosovských, resp. makedonských uprchlíků v Německu.

2. 5. 3.

Téma války: Kosovo v obrazech

Hru *PEACE*, jež reaguje na válečný konflikt v Kosovu a kritizuje spojeneckou účast německých vzdušných sil, napsal Richter v roce 1999. V této rešerši, inspirované cestou dramatika na Balkán, ukazuje Richter na fenomén fingované skutečnosti v souvislosti se zobrazováním války médii. Dramatik zde konstatuje tendenci k *odpolitizování* (*Entpolitisierung*[210]) současné společnosti, jež je vůči probíhajícím válečným hrůzám netečná, lhostejná. Inscenace, uvedená v Schaubühne v roce 2000, vzbudila kontroverzní odezvu, téma se poté objevovalo též v médiích.[211] Richter totiž hrou reagoval na bombardování Srbska silami NATO, které chtělo vyvražďování muslimů v Kosovu zastavit. V tomto bodě tehdejší Evropa lhostejná nebyla, proto Richterův politicky vyhraněný text vzbudil kontroverze.

Hra je stejně jako dramatika Mariuse von Mayenburga či Dey Loher příkladem *dramatického dramatu*, jak ukáži dále. K rozboru jsem ji zvolila nejen kvůli explicitně politickému tématu, jakým téma války bezesporu je, ale i proto, že v kontextu pozdějších Richterových her ze začátku milénia předznamenává změnu paradigmatu německé dramatiky, tedy mísení dramatických a postdramatických tendencí.

Hra je členěna na pět scén, obsahuje didaskalia a prefixy promluv. Můžeme identifikovat dramatické postavy – investigativní novinář Wolfgang, válečný fotograf Stefan, vedoucí marketingové a eventové agentury Laura, performer Marco, filmařka Julia aj. Ti všichni se svým způsobem zabývají válkou v Kosovu. Richter též v obsáhlé scénické poznámce popisuje prostředí, v němž se text odehrává. Prostor je neuspořádaný, má připomínat přetechnizované skladiště plné kamer, promítacích pláten, mobilů, počítačů apod. Jak dramatik dále předepisuje, prostor má již od počátku evokovat „krizovou oblast“. Na stěnách visí velkoformátové fotografie zobrazující trosky, zmrzačená lidská těla, lidi bez obličejů, plačící ženy v šátcích, vyhladovělé děti. Jde o průchozí byt, v němž se všechny zmíněné postavy potkávají. Dle Richtera to je „perfektně fungující systém“ – „ein perfekt funktionierendes

[210] *Unter Eis*, o. c., s. 12. Tento pojem zapadá i do programové koncepce Schaubühne.

[211] V podobně kritickém duchu jsou psány např. studie a články: Gesellschaft zur Förderung wissenschaftlicher Studien zur Arbeiterbewegung (GSA e.V.). *Der Krieg der Nato in Jugoslawien. Tagesberichte über aktuelle Entwicklungen und Hintergründe. 24. Kriegstag – 16. 4. 1999,* [online] [17.04.1999]. KRUSEWITZ, K. Öko-Krieg in »humanitärer Absicht«. Phosgen-Wolken über Pancevo. In: *der Freitag*, 23. 07. 1999. ISSN 0945-2095. Online-Ausgabe abgerufen am 21. 09. 2010.

System“[212]. Téma *systému*, který však lidé nemůžou prohlédnout,[213] se pak až obsedantně vrací v dalších dramatikových hrách i jeho teoretických textech publikovaných po roce 2001.

Přes podrobný popis prostředí avšak Richter zdůrazňuje jeho neurčitost – pojetí prostoru osciluje mezi realitou a fikcí. Nevíme, zda jsme v agentuře, v bytě či na válečném území. Postavy dramatu mají být od počátku malátné, aby působily jako mrtví či zranění. Taktéž postavy se pohybují na hraně reality a fikce, kdy se často natáčí. Podtitul hry příznačně zní „the world outside is real“. Postavy hovoří o válce – motiv války je od počátku podpořen tím, že Laura krvácí, pokoj je zaplaven krví apod. Postavy také v repetitivních pasážích opakují až chronickou nemožnost spánku. „Nemůžu spát“ („Ich kann nicht schlafen“) je jednou z opakujících se promluv, jež se prolíná celou hrou. Obdobně se objevuje replika „ich kann nicht mehr sprechen“ / „už nemůžu mluvit“ – válečné hrůzy se nedají popsat slovy. Postavy si také hrají na válku – jejich extatické ničení jeviště je podpořeno naturalistickými filmovými obrazy války, zkázy, násilí, mučení, zvukem detonací či střelby apod. Poté se scéna mění na televizní studio, novinář Wolfgang hovoří jakoby k televiznímu publiku na rampě do mikrofonu.

Hra je dramatická – najdeme zde jednající postavy, děj, dramatické dialogy. Výrazně však experimentuje s jazykem, zejména v monologických pasážích. Dochází k dekonstrukci syntaxe, dramatik nepoužívá interpunkci a používá Kleinschreibung (psaní substantiv s malým písmenem). Jazyk je útržkovitý, vulgární, obscénní, expresivní.

Objevuje se tam téma již z předešlých her – kritika generace tehdejších třicátníků i médií. Richter zde pracuje s dobovými mediálními klišé. Zde mám na mysli především výraz *Kollateralchäden* – tedy vojenský výraz (spíše eufemismus) pro náhodné škody způsobené válkou, např. smrt civilistů či zničení budov.[214] Richter zde toto slovo zmiňuje několikrát a poukazuje jím nejen na prázdnotu, ale i cynismus politických frází, klišé. Floskule byla v době kosovské války spojována především s oficiálními prohlášeními NATO a pronikla tak i do dobového mediálního a veřejného

[212] *Unter Eis*, o. c., s. 233.
[213] Tamtéž, s. 240.
[214] *Duden, Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. 4. Aufl. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich: Dudenverlag, 2007, s. 725.

diskurzu. Toto dokládá též fakt, že pojem *Kollateralchäden* se právě v roce 1999 umístil v anketě Paslovo roku (Unwort des Jahres), vyhlašované organizací Gesellschaft für deutsche Sprache od roku 1991 jako protiklad k anketě Slovo roku (Wort des Jahres). *Slovem roku* je výraz (často neologismus), který se v daném roce vyskytoval v médiích nejčastěji a který daný rok nejlépe charakterizuje. *Paslovo* (*Unwort*) je pak výraz, který vyvolává negativní konotace, je myšlen ironicky či naopak eufemisticky. Richter zde tematizuje triádu Kosovo – NATO – humanismus, vyskytující se v dobovém mediálním i veřejném diskurzu. Kosovskou válku dává dramatik do souvislostí s Osvětimí, čímž ale kriticky reaguje na konkrétní prohlášení někdejšího ministra zahraničí Joschky Fischera. Fischer v jednom z dobových proslovů totiž vidí v účasti Německa v Kosovu možnost osvobození země ze své válečné historie a kosovský konflikt považuje za novou Osvětim, jíž je potřeba zabránit. V řeči z roku 1999 *Rede Joschka Fischers zum Nato-Einsatz im Kosovo*, pronesené na mimořádném sjezdu Strany zelených, Fischer legitimizoval účast Německa v Kosovu mj. slovy „nie wieder Krieg, nie wieder Auschwitz“ („ne znovu válku, ne znovu Osvětim“). Přesně tato slova se následně objevila v Richterově textu. Jedna z postav, mladík Marc, kterého válka fascinuje, nadto pronese zcela v duchu fischerovské rétoriky:

Das ist unsere Chance uns aus unserer Geschichte zu befreien Auschwitz und der ganze Kram das endlich rückgängig zu machen endlich zu zeigen wer wir wirklich sind wir wollen Frieden wir wollen Menschenrechte wir bauen das land da auf die wollen uns ja die wollen ja vor allem dass Deutsche dabei sind wir sollen endlich wieder Verantwortung übernehmen international (...)[215]

To je naše šance osvobodit se ze své historie Osvětim a celé to haraburdí konečně zmařit konečně ukázat kdo skutečně jsme chceme mír chceme lidská práva budujeme tím zemi v níž nás chceme vždyť chceme především protože jsme při tom Němci máme konečně znovu převzít odpovědnost mezinárodně (…)

(Pracovní překlad P. M.)

[215] *Unter Eis*, o. c., s. 313.

Přirovnání kosovské války k Osvětimi, resp. zneužití Osvětimi politiky, kritizoval nejen Richter, ale rovněž některá média, např. týdeník *Der Spiegel*.

Richterovo drama je silně intertextuální. Je koláží citátů tehdejších politiků (zejména Joschky Fischera, Gerharda Schrödera nebo ministra obrany Rudolfa Scharpinga), úryvků z materiálů NATO, novin, televize apod.

Přítomná je i ikonografie kosovské války – obrazy kvílících kosovských Albánek a obrazy žen, které nesou v náručí zmrzlé kojence. Skrze zprostředkovaný obraz (videa a fotografie), jak dále Richter ve hře konstatuje, dochází k distanci od války. Hra je politická i ve scénické rovině. Pouští se autentické válečné filmy z druhé světové války, z propagandistických amerických válečných filmů, filmy o Bundeswehru, obrazy fašistických vojáků, dobové fotografie kosovské války či záznam útoku na Joschku Fischera sáčky s barvou (Farbbeuteln). V roce 1999 zaútočil na Fischera muž protestující proti účasti NATO v Kosovu, a to sáčkem naplněným červenou barvou. Fischer měl zraněné, resp. obarvené pravé ucho. Existuje i řada dobových fotografií, na nichž se Fischer drží za ucho. Tyto fotografie se staly ikonografií protestů proti válečnému nasazení. Incident byl v médiích označován jako *Farbbeuteln-Attacke či Fischer-Attacke*. Právě obraz rudě zbarveného ucha se vyskytuje v *PEACE* – jedna z postav má příznačně zraněné pravé ucho a toto téma je obsaženo hned ve druhé replice hry. Autentické dokumenty se mísí s docu-fiktivními dotáčkami: Vojáci mají dle scénické poznámky *napodobovat* (*nachspielen*) znásilňování bosenských žen. Již samotné sloveso v sobě implikuje jisté odcizení, odstup od tématu, na které Richter poukazuje. V obrazové rovině dává Richter provokativně, a dle mého názoru až demagogicky naroveň nacistické emblémy a emblémy NATO. Symboly války, jako například vojenské uniformy, mají být předvedeny jako fetiše, vojáci mají být pojati jako modelové na přehlídce. Pornoherci jsou převlečeni za vojáky. Válku / militarismus tak Richter ukazuje v ironickém kontextu nejen jako mediální klišé, ale i jako novodobý (mediální) fetiš.

Patrný je rovněž odkaz k televizní zábavě: fotografii kancléře Schrödera střídá fotografie populárního televarietního herce Thomase Gottschalka, obraz Joschky Fischera se prolíná s fotkou kabaretiéra Haralda Schmidta. Poprvé se tu tak objevuje Richterovo klíčové téma: válka tak, jak nám ji prezentují média, je pouhou zábavou, což uvidíme jako silné téma v jeho hrách věnujících se válkám (boji s terorismem)

počátku milénia. V sociálních vědách se v této souvislosti vžil pojem *Wartainment*[216].

PEACE také tematizuje otázku zodpovědnosti za válku. Postavy se několikrát ptají na otázku, kdo je ono kolektivní *my* (*uns*), jež se objevovalo v proklamacích tehdejších politiků (Gerhardt Schröder či Joschka Fischer) a NATO. Richter tu kriticky poukazuje na řečové stereotypy politických proslovů, jež mají manipulativní podstatu[217] – typické je nadužívání zájmena my a 1. osoby množného čísla sloves. Dramatik se dotýká i problematiky nezobrazitelnosti války. O válce již nelze mluvit, ale nemůžeme ji, řečeno s Richterem, ani správně vnímat skrz mediální obrazy, jež mají manipulativní podstatu. Obraz, a jeho zneužití médii, se postupně, pod vlivem útoků z 11. září 2001, stává dle mého názoru politickým tématem an sich. V rovině tématu a multimediálního textu je hra i postdramatická. Právě Richter je exemplárním příkladem propojování dramatických a postdramatických tendencí v německém dramatu.[218]

V kapitole analyzující tendence v dramatu po roce 2001 se budu zabývat tématem války opět u Falka Richtera a dále Dey Loher i současným dokumentárním dramatem přinášejícím mj. téma nacismu. V závěru kapitoly analyzuji teoretické myšlenky týkající se významu divadla v dnešní době a na jejich podkladu shrnu pojem *politického dramatu*.

[216] *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 26.
[217] O politické manipulaci z hlediska lingvistiky in: EDELMAN, M. *Politik als Ritual. Die symbolische Funktion staatlicher Institutionen und politischen Handelns*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2005.
[218] AUGUTOVÁ, Z. Změna paradigmatu v německojazyčném divadle a dramatu. In: *Horizonty evropského dramatu. Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*, o. c., s. 24.

KAPITOLA TŘETÍ

Německé politické drama po roce 2001

3. 1.

Po útoku

Teroristické útoky ve Spojených státech se staly východiskem pro vznik nové společnosti. Hovoří se o éře tzv. sametového fašismu – pojem poprvé použil americký sociolog Richard Sennett – a do veřejného diskurzu vstupuje též pojem *nové války – Neue Kriege*[219]*.* Základními tématy Německa jsou kapitalismus, imigrace (zpochybnění konceptu multikulturalismu, tzv. multi-kulti), víra v silný sociální stát a válka v Iráku. Dochází k postupné deziluzi generace golf. Stále více se prosazuje tzv. Generation @ či Y, pro kterou platí obdobné charakteristiky jako pro generaci golf, kdy se ještě více než v předchozích letech posiluje fenomén on-line.

V tomto kontextu se prohlubuje napětí mezi dvěma kategoriemi: přirozenost vs. digitalizace. Silicon Valley – jako místo s největší koncentrací firem zabývajících se výrobou počítačů a jejich komponent v celosvětovém měřítku – je dle mého názoru symbolem nové éry. Příznačně tu sídlí společnost Google Inc. (její areál se nazývá Googleplex), který považuji za ikonu globalizace v novém miléniu. Dnešní společnost bych s trochou nadsázky a v návaznosti na McLuhannův pojem *globální vesnice* nazvala *Googlepolis*, globální město využívající společný internetový vyhledávač, pomocí něhož mohou jeho obyvatelé rychle nalézt vše potřebné k životu (Google v sobě zahrnuje často povrchní informace a virtuální zábavu). S hypertrofovanou digitalizací dnešní společnosti souvisí hledání autenticity v dramatu a umění obecně: divadlo může být jejím zdrojem, jak ve svých manifestech shodně tvrdí Falk Richter a Dea Loher. Téma autenticity je silně přítomné v novém dokumentárním dramatu.

Jak bylo řečeno, určujícím či výchozím momentem pro vznik nového dramatu jsou události spjaté s 11. zářím 2001. V návaznosti na předchozí výklad budu proto nejprve analyzovat protiválečný a protibushovsky zaměřený text Falka Richtera

[219]Více in: *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 26–29.

Sieben Sekunden, který z hlediska formy tvoří přechod k postdramatickému divadelnímu diskurzu.

3. 2.

Nové války: Protibushovské hry Falka Richtera a *Země beze slov* Dey Loher

3. 2. 1.

Sieben Sekunden: simulovaný obraz

Falk Richter, jenž od roku 2001 patří ke kritikům americké zahraniční politiky, napsal *Notizen zu Bush und den Versuchen, die Welt in Gut und Böse aufzuteilen*[220] (*Poznámky k Bushovi a pokusům rozdělit svět na dobro a zlo*). V nich už v listopadu roku 2001, tedy dva měsíce po teroristickém útoku na newyorské WTC a Pentagon, kritizuje nacionální rétoriku prezidenta George Bushe a dále způsob, jakým média o události informovala. Poznámka číslo 6 obsahuje také můžeme říci až (post)baudrillardovské úvahy o simulaci relevantní pro další výklad:

Šílenství je, že jde vlastně o hollywoodský scénář. „Den nezávislosti“,
mimozemšťané útočí.
A poté se také reagovalo relativně rychle podle mechanismů Hollywoodu,
přísaha
celého národa na jednoho nepřítele, prezident, jemuž náhle všichni přitakávají a
je hvězdou. V určitém smyslu se lidé něco takového učí pro případ katastrofy, ví
vlastně, jak musí reagovat. Proto měli také všichni pocit, že to znají. Toto je rovněž
americká fantazie, že útočí na zlo. A zlo útočí na ně, protože
jsou dobří.
Vždyť George Bush řekl, ti nenávidí naši formu státu, ti nenávidí naši svobodu,
demokracii,
a že jsme dobří lidé. Ale cíle byly strategicky jednoznačné:

[220]RICHTER, F. *Notizen zu Bush und den Versuchen, die Welt in Gut und Böse aufzuteilen.* Zveřejněno na www.falkrichter.com. Celý text ve vlastním překladu uvádím v Příloze.

Centra moci Ameriky
měla být zasažena, hospodářství a Pentagon, ne princip svobody.
Kategorie jako
„zlo“ a „dobro“ nám již nic nepřináší, když chceme tento konflikt řešit.
Pachatele přece
také někdo přesvědčil, že ničí zlo. Je důležité, že se zde dva
systémy
nacházejí ve válce a trpícími v obou systémech jsou civilní obyvatelé, kteří
nedostávají
žádné informace potřebné k porozumění tomu, co je přesnou příčinou a
objektem
konfliktu, a nyní přihlížejí, aniž by rozuměli tomu, co se děje. Tak se to přirozeně
nikdy
nezmění.
Ano, a další je, jak dalece si teroristé volí scénář, protože
již smyšlený scénář
je k dispozici. Neexistuje žádná fikce, virtuální je reálné. Když se člověk učí létat na
simulátorech,
poté
to může udělat v reálu. A pokud se vytváří fikce, nakonec se přece neřeší,
když je provedena. Vždyť v naší společnosti žijeme vlastně
pocitem, že vše
se stalo virtuálním, simulací, že to pravé, realita, už vůbec neexistuje.
Myslím, že
v tomto procesu není jasné, jak nebezpečné, jak skutečné tyto simulace vlastně jsou.
Simulace je
naše realita, popř. to, co můžeme simulovat, učiníme také v krátké době
naší realitou.
Pentagon nyní úzce spolupracuje s Hollywoodem. Ti se tam vyznají
skvěle
ve vedení války, v teroru, v nejhorším myslitelném scénáři.

(Pracovní překlad P. M.)

Simulaci chápe Baudrillard jako neustálou přítomnost znaků.[221] Předměty jsou tzv. *simulakra*, vyprázdněné obrazy, pouhé formy bez obsahu, ikony. Baudrillard pojem používá v kontextu sémiotiky, čímž posouvá jeho význam. *Simulakrum* je dle něho virtuální kopií neexistujícího originálu, která je však reálnější než skutečnost. Filozof vymezuje tři fáze *simulakra*. V před-moderní době byl obraz snadno rozeznatelný jako podvrh reality. Modernita se svojí industriální revolucí, jež vede k obrovské produkci kopií, už neumožňuje rozlišit mezi originálem a kopií, přeneseně řečeno mezi obrazem a jeho reprezentací. V naší, postmoderní době, se dle filozofa smazává rozdíl mezi originálem a kopií, existuje pouze *simulakrum*. Nadprodukce znaků způsobila jejich odtržení od objektu reprezentace a svým zacyklením vedla k zániku reality jako takové. Na její místo nastoupila hyperrealita jako svět simulace. *Simulakrum* je modelem, který předchází realitě a determinuje ji.[222]

Téma simulace pojednává Richterův text *Sieben Sekunden (In God We Trust)*, *Sedm sekund*, zabývající se válkou v Iráku. Zajímavé je, že text vznikl na přelomu roku 2002/2003, tedy ještě před samotným oficiálním začátkem války. Hra nese motto *Krieg für unsere Art zu leben – Válka za náš způsob života*, k němuž se vrátím později a zasadím jej do širšího politického a společenského kontextu.

Z hlediska formy je viditelný posun k postdramatickému divadelnímu diskurzu či, řečeno s Gerdou Poschmann, k *už ne dramatickému divadelnímu textu*. V Richterových hrách z konce 90. let *Bůh je DJ* nebo *PEACE* jsem ještě konstatovala prvky *dramatického dramatu*, jimiž jsou fabule, děj, postavy a dialogy. Ve hře *Sieben Sekunden* promlouvá 4–8 mužských či ženských hlasů, které jsou označeny jako Stimmen – hlasy nebo Sprecher – mluvčí. Herci / mluvčí mají sedět u stolu a hovořit do mikrofonu. Richter evokuje prostředí tiskové konference či „propagandistického televizního vysílání“. Chybí individualizované postavy, chybí prefixy promluv. Patrný je pro postdramatiku charakteristický zánik figurace a rozpad subjektu. Jde o tok textu bez označení mluvčích – není zde dramatický dialog, ale je patrný příklon k monologičnosti, případně chóričnosti. Spíše než dramatickou strukturu má text hudebně-rytmickou kompozici – dramatik předepisuje různě rytmizované způsoby pronášení textu. *Hlasy* (*Stimmen*) jsou tak shodně s Poschmann nositely textu,

[221] *Amerika*, o. c., s. 96.
[222] Více k pojmům *simulakrum*, *simulace* a *hyperrealita* in: *Dokonalý zločin*, o. c.

textových ploch (Textträger) a nelze proto hovořit o dramatických postavách. Chybí fabule, děje. Hra má klipový charakter, je dělena na jednotlivé sekvence. Jde o montáž citátů z médií, asociativní sled slovních obrazů, zvuků, myšlenek či naléhavých výkřiků popisujících to, jakým způsobem vnímáme válku skrz mediální obrazy. Patrná je postdramatická dekonstrukce textu s repetitivními pasážemi – exponovaná slova a slovní spojení se v textu několikrát opakují, čímž se zvyšuje jejich naléhavost:

– er sagt Bedrohung Angst Schrecken Gefahr Notwehr Terror
– Terror
– Terror
– Terror
– Terror
– Terror
– Terror
– Terror
– Terror
– Angst Bedrohung Gefahr böse Menschen
– Terror
– Terror
– we must defend our country from
– Terror[223]

– říká hrozba strach hrůza nebezpečí sebeobrana teror
– teror
– teror
– teror
– teror
– teror
– teror

[223] *Unter Eis*, o. c., s. 362.

– teror

– teror

– strach hrozba nebezpečí zlí lidé

– teror

– teror

– we must defend our country from

– teror

(Pracovní překlad P. M.)

Dění je prezentováno z perspektivy vojáka-letce, jenž svrhává bomby. Pilot necítí zodpovědnost, nevidí totiž přímé důsledky svých činů, udržuje si odstup. Pouze mačká knoflík na displeji:

– es gibt keine Bilder, die zeigen, was Brad tut, er drückt eine Taste, das ist alles, wir sehen nichts, er sieht es nicht, im Homeland sieht es niemand, niemand sieht diese Bilder, diese Bilder bleiben unsichtbar[224]

– neexistují žádné obrazy, které ukazují, co Brad dělá, mačká nějaké tlačítko, to je vše, nic nevidíme, on to nevidí, doma to nikdo nevidí, nikdo nevidí tyto obrazy, tyto obrazy jsou neviditelné

(Pracovní překlad P. M.)

Dochází tak k paradoxu. Média nám nabízejí obrazy, jež jsou neviditelné. Případně jsou deformované a připomínají spíše simulované počítačové hry. I nepřítel je pouhým neviditelným, abstraktním a vzdáleným obrazem.

V textu jsou rozpuštěny kritické odkazy na americkou pop-kulturu a na Hollywood, který prezentuje válku jako zábavu. Do textu je začleněn mikropříběh, v němž typická americká rodina griluje na zahradě a pojídá u toho donuty. Později zjišťujeme, že otec rodiny je válečný pilot, který přes den zabíjí a večer se vrací do svého poklidného domova, kde sleduje televizi či chodí do fitness.

[224]Tamtéž, s. 359.

Motto hry obsahuje sousloví *unsere Art zu leben*, jež je pro Richtera synonymem pojmu *systém*. Zároveň je kritickou aluzí na výrok kancléře Gerharda Schrödera – „musíme bránit náš způsob života“ –, kterým v roce 1999 obhajoval účast německé Luftwaffe ve válce v Kosovu.[225] Richter tak kriticky poukazuje na snahu establishmentu černobíle polarizovat dvojice jako náš (způsob života) – váš (způsob života), přeneseně dobro – zlo. Ještě více je to pak čitelné v jeho *Poznámkách k Bushovi a pokusům rozdělit svět na dobro a zlo*. I tady, v kontextu připravovaného amerického boje proti terorismu, kritizuje Bushovo propagandistické jednoznačné rozlišování *my* (tj. Američané, západní civilizovaní lidé), jež symbolizují dobro, a *oni* (tedy ti necivilizovaní – teroristé) představující zlo. Zcela ve shodě s výše řečeným je válka pojata jako střet civilizací, jako boj ve jménu *našeho* Boha. Podtitul hry *In God We Trust* se v textu opakuje několikrát, jako politická mantra té doby. Richter jím poukazuje na náboženský fanatismus, který se ovšem nemusí týkat pouze islámských teroristů, ale i západní křesťanské tradice.[226] Richter, neúprosný kritik bushovské éry, vidí shodné rysy mezi propagandou Spojených států a propagandou islamistických hnutí.[227] Vraťme se však ještě k mottu, jehož celý název zní: „Válka za náš způsob života“. Na podkladu analyzovaných her Falka Richtera je patrný posun od schrödrovského pseudodefenzivního výroku o obraně hodnot z 90. let k jasně ofenzivnímu substantivu *Krieg* – již nejde o obranu hodnot, ale dle Richtera o *boj* za *naše* hodnoty, náš život, což ve svém projevu z roku 2001 zmiňuje prezident Bush. Obojí v kritickém kontextu ukazuje na odlišnost dobového politického či mediálního diskurzu – jazyka, jímž se hovořilo o válce v Kosovu a o válkách jako boji s terorismem.[228]

Domnívám se, že ne-dramatickou formu textu *Sieben Sekunden* implikuje samotné téma hry. Média po 11. září 2001 prezentovala útok na Dvojčata

[225] *Bůh je DJ, Electronic city, Porucha (3 hry)*, o. c., s. 202.

[226] Náboženský fanatismus je později tématem hry Mariuse von Mayenburga *Mučedník* (*Märtyrer*) z roku 2012. Text je dle dramatika reakcí na situaci, kdy se po 11. září začalo hovořit o náboženství jako zdroji teroru a o Koránu jako zdroji terorismu. Mayenburg ale ve hře ukazuje, že i západní kultura má dlouhou tradici vycházející z Bible, křížových výprav a inkvizice.

[227] *Notizen zu Bush und den Versuchen, die Welt in Gut und Böse aufzuteilen*, o. c.

[228] V kontextu současné německé politiky má spojení *náš způsob života* silnou tradici – často jej používá kancléřka Angela Merkel (viz její projevy a záznamy z tiskových konferencí). Objevilo se například též na titulní straně německého vydání týdeníku *Charlie Hebdo* z 22. 12. 2016 v souvislosti s teroristickým útokem v Berlíně. Na obálce je ilustrace domečku z perníku (jasný odkaz na předvánoční dobu, kdy se útok udál), z něhož vyčnívá několik hlavní. Nadpis nad ilustrací zní: „Sie werden unsere Art zu leben nicht verändern“ – „Nezmění náš způsob života“.

v opakujících se obrazech zkázy – obraz byl jasný a opakoval se ve smyčce. Naopak obraz boje Ameriky v Kábulu v médiích byl zbarven zeleně a nebyl tolik rozpoznatelný. V souvislosti s tímto faktem se začal nejen v německojazyčné sociálně-vědné literatuře objevovat termín *válka obrazů – Krieg der Bilder*[229] a s ním spojené kategorie jako informační nebo kyber válka. Teoretici hovoří o *vizuálním vyhlášení války* (*visuelle Kriegserklärung*[230]). Sám Richter v poznámkách ke hře píše o válce v Iráku jako o *spektáklu inscenovaném masmédii*[231]: V televizi vidíme pouze simulaci války, prezentovanou nadto jako zábavu (Richter zde používá pojem *Kriegsentertainment*[232]), hollywoodskou live-show. I v této rovině je nutné jeho text vnímat – text vlastně nabízí pouhé obrazy.

Válku v Iráku tematizuje rovněž Richterova hra *Hotel Palestine* uveřejněná v cyklu *Das System* (*Systém*). *Systém* vznikal na scéně Schaubühne am Lehniner Platz v sezoně 2003/2004 jako *work in progress*. Zkoumá vztah člověka k s*ystému,* který započal po 11. září 2001. Vše je totiž podle Richtera „otázkou po systému“[233]. V tomto procesu vznikly mj. hry *Deutlich weniger Tote* (*Zřetelně méně mrtvých*), zmíněný *Hotel Palestine* či *Krieg der Bilder*. Posledně jmenovaná hra s příznačně baudrillardovským názvem *Krieg der Bilder* (*Válka obrazů*, 2003) je revidovaným dramatem *PEACE*, v němž dochází k posunu od kosovské války k tzv. novým válkám (dramatik vedle Afghánistánu a Iráku zmiňuje četná ohniska napětí v Africe, Venezuele apod.). V textech z cyklu se vyskytuje i téma *staré Evropy* (*das alte Europa*) – není bez zajímavosti, že toto spojení se stalo v Německu Slovem roku 2003. Rozdíl mezi USA a Evropou se totiž v této době vyostřuje (viz antiamerický postoj G. Schrödera), dochází k pokusům o redefinici tradičních evropských hodnot a kultury.

Hotel Palestine vznikl jako bezprostřední reakce na konkrétní politickou událost roku 2004, jíž byla prezidentská volba v USA, ve které George Bush obhájil

[229] Existuje řada odborných publikací, jež se zabývají tímto fenoménem. Za všechny zde uvádím knihu SEEßLEN, G. – METZ, M. *Krieg der Bilder – Bilder des Krieges: Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*. Berlin: Taschenbuch, 2002. Autoři analyzují vizuální zpodobnění katastrofy, války a terorismu. Zabývají se rovněž problematikou, jak média a případně hollywoodské filmy po 11. září 2001 ukazují obrazy nepřítele. K tomu též HAAS, B. Von Baudrillard bis Bin Laden, oder: Die Macht des Verschwindens. In: *Macht. Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990*, o. c., s. 117–130.

[230] *Krieg der Bilder – Bilder des Krieges: Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*, o. c., s. 8.

[231] *Unter Eis*, o. c., s. 501.

[232] Tamtéž, s. 379.

[233] „Frage nach dem System“ (Tamtéž, s. 14.)

post hlavy státu. Text se odehrává v bývalém hotelu ve válečné oblasti, postavy tvoří novináři a tiskový mluvčí vlády. Hra v jedné své části připomíná tiskovou konferenci, kde mluvčí vlády (potažmo prezidenta) na otázky týkající se války v Iráku odpovídá neurčitým, eufemistickým politickým žargonem. Richterova hra je interdiskurzivní, neboť odkazuje k celé struktuře žánru mediálního rozhovoru. Mluvčí hovoří vyhýbavě (tzv. *agenda-shifting procedures*), používá generalizující formulace plné politicky korektních frází. Rozhovor též obsahuje prvek zábavy dovedený ad absurdum. Novinář totiž položí mluvčímu otázku, zda prezidentův nedávno uhynulý pes Spot byl přívržencem nebo odpůrcem války v Iráku. Mluvčí promptně odpovídá, že Spot se nezajímal o politiku, ale vyznával rodinné hodnoty.[234] Richter tak ironicky odkazuje k fenoménu *infotainmentu*, kdy veřejná vystoupení mají prvky zábavy.

Richterovy hry mají politické téma (válka), reagují na aktuální politické události, kauzy. V inscenační rovině využívají autentické dobové audiovizuální záznamy. Richter při scénickém ztvárnění cyklu *Das System* (a předtím v *PEACE*) využíval prvky dokumentárního divadla.[235] Cyklus trval celkem čtyři měsíce a režisér na něm pracoval jak s herci, tak neherci. Inscenace byly multimediální – kombinovaly text, přednášky, diskuse s filmem, videem, výtvarným uměním a hudbou. Téma války je u Richtera obdobně jako v 60. letech válka ve Vietnamu zpracováno s prvky dokumentárního divadla (viz využití autentických dobových materiálů v *PEACE*). Nejedná se však o čistě dokumentární divadlo tak, jak jsem jej vymezila v první, historické kapitole – nevystupují tu historické postavy, text je intertextuální citací dobových materiálů, ne jeho přímým využitím (*Sieben Sekunden*). Cyklus *Systém* je tak dle Richtera spíše snahou hledat a zkoušet *novou formu* politického divadla.[236] Ožívá zde piscatorovská vizuální a akustická medializace divadla, o níž jsem se zmínila v první kapitole. *Das System* již předznamenal další vývoj Richterovy poetiky, v níž postupně posiluje prvek postdramatického, fyzického či tanečního divadla. Inscenace, chcete-li multimediální projekty, jako například *Trust* (2009) či *FEAR*

[234] Spot byl mediální hvězdou. Existuje mnoho fotografií zachycujících prezidenta George Bushe se svým psem, některá média dokonce informovala o tom, že se Spot přestěhoval do Bílého domu. Jeho uhynutí oznámil Bílý dům na svých oficiálních stránkách v roce 2004.

[235] *Unter Eis*, o. c., s. 395.

[236] Richter doslova píše: „Es geht hier um das Ausprobieren und Suchen einer neuen Form des politischen Theaters, eine neue Form des Forschens und Herausfindenwollens.“ („Jde o vyzkoušení a hledání nové formy politického divadla, nová forma bádání a touha nacházet.“) (Tamtéž.)

(2015), jsou nadále navýsost politické a apelativní (viz téma populismu v kontextu současné imigrační vlny ve *FEAR*). Nicméně formou se již vzdalují tématu této disertace, proto se jimi nebudu blíže zabývat. Dílu Falka Richtera v postdramatickém kontextu se navíc podrobně věnuje diplomová práce Martiny Chvátalové, obhájená na FF UK v roce 2014.[237]

3. 2. 2.

Země beze slov Dey Loher

Protiválečnou hrou je též *Land ohne Worte* (*Země beze slov*) Dey Loher. V dramatickém monologu z roku 2007 řeší Loher prostřednictvím postavy malířky smysl umění. Jde o retrospektivní vyprávění válečných hrůz z Afghánistánu. Monolog je rozdělen na sedm scén a postavou je zde malířka, která se vrátila z města k., což je aluze na hlavní město Afghánistánu Kábul. Žena je konfrontována s válkou, bídou i chudobou. Její vzpomínky se promítají do snových pasáží (nočních můr), jež končí výkřiky hrdinky.

Loher se zde zabývá otázkou možnosti zobrazitelnosti světa uměním. Umění konfrontované s válkou, bídou a chudobou, už dle Loher neumí postihnout a zaznamenat lidské utrpení. Malířka zde pak představuje analogii k samotné dramatičce – malířce chybí barvy, spisovatelce slova; odtud tedy vyplývá symbolické spojení „země beze slov“. Malířka již není po návratu schopná malovat: vše si pamatuje, nedokáže však své vzpomínky ztvárnit jako umělecké dílo. Malířka tak příznačně maluje pouze černou (tmavou) barvou, bílá jí chybí. Vrací se tu tak otázka, kterou si kladli Adorno a německá poválečná dramatika: jaký je smysl umění po 2. světové válce a jak lze zobrazit svět pomocí umění / divadla. Vrací se také otázka, zda umění může změnit svět: Malířka dříve odpovídala na otázku, zda umění může změnit skutečnost, jednoznačným ano, po návratu z válečné oblasti už v toto nevěří. Promluva ústí v nihilistické:

nichts zu tun

stumm

ich bin das nicht

[237] CHVÁTALOVÁ, M. *Politické divadlo Falka Richtera v postdramatickém kontextu*. Diplomová práce. FF UK Praha, 2014.

frage
frage
frage
zum schweigen verstümmelt
ich will das nicht sein
in keinem anderen leben
in einem
land ohne worte [238]

nic nedělat
němá
nejsem
otázka
otázka
otázka
zmrzačit k mlčení
nechci být
v žádném jiném životě

v nějaké
zemi beze slov

(Pracovní překlad P. M.)

Hra také reflektuje dva pohledy na umění, které Loher označuje metaforicky jako petunie vs. lebka s rohy. Petunie, jež podobně jako muškáty evokují alpský kýč přítomný mj. v dílech Elfriede Jelinek, jsou příliš krásné a dokonalé, tudíž neautentické. Neautentický je i tento typ umění, který nabízí pouze lživý nebo zkreslený obraz skutečnosti. Malířka tak dává přednost syrovému, opravdovému umění, jejž symbolizuje právě obraz lebky či obraz mršiny s larvami jako symbolu

[238] LOHER, D. *Das letzte Feuer*. *Land ohne Worte. Zwei Stücke*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2008, s. 130.

zkázy. Nejsilnějším zážitkem z dětství byla pro Loher mršina ležící ve vaně, z níž ještě vytékala krev (otec Loher byl myslivec, takže autorku v dětství obklopovaly střelné zbraně a lovecké trofeje). I v analyzované hře je častý motiv zdechliny a lidského těla. Substantivum *das Fleisch*, jež se v textu Loher hojně vyskytuje, v němčině označuje jak maso, tj. něco neživé, tak lidské tělo, tedy něco živého. Malířka chce vytvořit instalaci, v níž by byla mršina prolezlá mravenci umístěna ve skle. Tento motiv se promítl rovněž do scénického ztvárnění textu. Režisér Andreas Kriegenburg při premiéře v Münchner Kammerspiele (2007) umístil herečku do skleněné krychle, herečka postupně během monologu začerňovala stěny krychle. Loher v textu přímo odkazuje na díla Damiena Hirsta, který ve svých instalacích tematizuje smrt a kriticky též fyzickou nemožnost smrti[239]. V jeho dílech, budících kontroverze, je smrt i fyzis aranžovaná a zakonzervovaná (viz zvířata či jejich části ponořené ve formaldehydu). Dochází i k estetizaci smrti, případně k jejímu bizarnímu ztvárnění. Estetické pojetí smrti prezentované uměním kontrastuje s reálnými hrůzami války.

Monolog je, jak již bylo řečeno, dramatický – vystupuje zde dramatická postava, která vypráví svůj příběh. Jazyk je však, stejně jako v případě Richterovy hry *Sieben Sekunden*, dekonstruován. Jednolitý proud řeči bez interpunkce se střídá s jednotlivými slovy či slovními spojeními a pauzami. Řeč je poetická, obrazná, asociativní. Na rozdíl od Richtera je hra více poetická, nepracuje s dokumentárními materiály. Drama Loher tak nabízí formálně rozdílné zpracování tématu války, než jaké jsme viděli u Richtera. *Země beze slov* je spíše intimní, privátní výpovědí hrdinky o traumatizující události. Politické se u Loher koncentruje na postavu a do soukromé sféry, což jsem konstatovala jako jeden z hlavních rysů autorčiny tvorby již z 90. let.

Loher ve své dosavadní tvorbě tematizuje také Brechtovu premisu o změnitelnosti světa. Brecht se zabýval problémem, zda lze dnešní svět zobrazit na divadle; svojí odpovědí navázal možnost zobrazitelnosti světa na nutnost jeho změnitelnosti uměním. Loher si klade stejnou otázku, je však méně optimistická ve

[239]Toto odráží i jeho výstava z počátku 90. let s příznačným názvem *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* v Saatchi Gallery, při které Hirst vystavoval žraloka naloženého v nádrži s formaldehydem.

věci změnitelnosti světa – její hry často ukazují neprohlédnutelnost historie, moci, neschopnost jedince politickým či uměleckým jednáním svět změnit.[240] U Loher – stejně jako předtím u M. Frische či E. Jelinek – je svět zobrazitelný pomocí umění, ale nezměnitelný. S možností samotné zobrazitelnosti polemizuje právě ve hře *Země beze slov*. Umělecká forma vyjádření už není schopná adekvátně pojmout válečnou zkušenost. V tomto bodě se tedy pak Loher spíše blíží Dürrenmattovi, který přichází s myšlenkou o neprohlédnutelnosti, a tedy nezměnitelnosti světa. U Piscatora a Brechta tkví význam a funkce divadla v tom, že pomocí něho lze změnit společenskou skutečnost, v tom rovněž leží jeho politická dimenze. Problematika změnitelnosti světa uměním je možnou odpovědí na estetickou otázku po obecných funkcích umění a kultury an sich.

Tato otázka, tedy otázka po funkci divadla a umění vůbec, se periodicky vrací také v kontextu estetiky a filozofie německého jazykového prostoru. Ve čtyřicátých letech se jí zabývali představitelé frankfurtské školy, intelektuálové napojení na Ústav pro sociální výzkum ve Frankfurtu nad Mohanem. Autoři kritizovali především tehdejší společnost a vliv médií na ni. V této souvislosti se zabývali fenoménem masové kultury a kulturního průmyslu. Theodor. W. Adorno je také autorem pojmu *kulturní průmysl*, který poprvé použil v *Dialektice osvícenství* (1947). Do pojmu *kulturní průmysl* zahrnuje mj. film, rozhlas, časopisy – tedy média, jejichž obsah se stále více standardizuje. Účinky takového umění jsou poté dle Adorna anti-osvícenské. Významu umění v době kulturního průmyslu se rovněž věnoval Walter Benjamin ve stati *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936), v níž hovoří o ztrátě tzv. aury v době technické reprodukovatelnosti. Pojmem *aura* rozumí Benjamin jedinečnost či unikátnost (vyzařování) uměleckého díla, kterou byly schopné evokovat umělecké výtvory starých civilizací, vlivem masové produkce však dochází ke ztrátě *aury*, autenticity děl.[241]

Také současní němečtí dramatici řeší otázku, jaká je funkce divadla, jakou pozici má divadlo vůči masovým médiím. Manifesty Dey Loher a Falka Richtera, zabývající se významem (politického) divadla, analyzuji v závěru této kapitoly.

---

[240] *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, o. c., s. 53.
[241] BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.

3. 3.

Nové dokumentární drama po roce 2001

3. 3. 1.

V hlavní roli autenticita: Andres Veiel

Ve vývoji nejen německého dramatu posledních dvou dekád je patrná silná tendence k dokumentárnímu zpodobnění reality.[242]

Jako exemplární příklad k popsání současného *dokumentárního dramatu* zde poslouží text filmového dokumentaristy a divadelního režiséra Andrese Veiela *Der Kick* (*Kopanec*)[243] z roku 2005. Při psaní této hry byla pro Veiela klíčová Weissova premisa z *Poznámek k dokumentárnímu divadlu*: Dokumentární divadlo je divadlem zpravodajství, které jako podklad pro text a jeho následné scénické ztvárnění využívá autentické materiály (protokoly, přepisy magnetofonových pásek, dopisy, statistické tabulky, rozhovory, proslovy, novinové i rozhlasové reportáže, fotografie atd.). Materiály se zaměřují na sociální nebo politická témata. Jedná se o výseky reality, jež jsou pomocí techniky montáže prezentovány na jevišti.[244]

Samotnému napsání hry *Kopanec* předcházela autorova půlroční rešerše. Text reaguje na konkrétní skutečnou událost z 13. července 2002, kdy v bývalé východoněmecké vesnici Potzlow byl svými vrstevníky zavražděn šestnáctiletý Marinus Schöberl. Tělo mladíka bylo nalezeno až po šesti měsících v jímce s močůvkou. Hru tvoří přepis soudních výpovědí pachatelů (bratrů Schönfeldových a jejich kamaráda), komentáře rodičů oběti i pachatelů, výpovědi obyvatel vesnice, posudky znalců. Výchozí situaci tvoří soudní líčení, typické pro dokumentární drama již v 60. letech, v jehož průběhu se osvětluje průběh hrůzného a brutálního činu. Veiel objasňuje psychiku pachatelů i oběti, kterou zasazuje do širšího společenského rámce. Mladíci jsou produktem chudé východoněmecké vesnice: všichni byli dětmi

[242]O silné tendenci dokumentárního divadla svědčí i mezinárodní festival Akcent, který se již od roku 2010 koná v Praze. Festival konfrontuje divadlo s ostatními druhy umění, jež pracují formou komunitního umění, dokumentárního divadla, sociálních intervencí, social specific apod. Účastní se ho divadelníci nejen z Evropy, ale například také z Číny či Argentiny.

[243]Hra měla premiéru v roce 2005 v Theater Basel v koprodukci s berlínským Maxim Gorki Theater v režii A. Veiela. Veiel natočil i stejnojmenný film (2006). České publikum mohlo zhlédnout text v nastudování Činoheráku Ústí v režii Michala Skočovského a v překladu Michala Kotrouše (premiéra 16. ledna 2015).

[244] *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, o. c., s. 193.

nezaměstnaných alkoholiků, navštěvovali zvláštní školu, sami poté byli bez práce a volný čas trávili alkoholovými výstřelky. Starší z bratrů měl již za sebou kriminální minulost. Jeden z mladíků, Marco Schönfeld, tíhl k radikální pravici, což dobová média vyzdvihovala jako hlavní motiv činu.[245] Veiel naopak ukazuje, že násilí zde bylo spácháno bez zjevného důvodu s až děsivou banalitou. Jeden z vrahů na otázku soudce, proč čin spáchal, klidně a věcně odpovídá:

Ich weiß es nicht. Getan hat er mir an diesem Abend nichts. Ich habe nur geschlagen, weil es alle gemacht haben.[246]

Nevím. Nic mi ten večer neudělal. Mlátil jsem ho, protože to dělali ostatní.

(Pracovní překlad P. M.)

Veiel navazuje na postupy brechtovského epického dramatu. Prostřednictvím dramatické montáže osvětluje dramatik bezútěšnou atmosféru ve východoněmecké vesnici, kterou však její obyvatelé líčí zpočátku jako „normální“ a téměř idylickou, jelikož má spolek chovatelů holubů i dobrovolných hasičů. Patrná je narativní struktura a kritická distance autora – příběh je vyprávěn z pohledu různých mluvčí. Chybí zde jasné rozdělení na oběti a pachatele. Rodiče vražd ících mladíků vyprávějí o svém životě v NDR a o problémech, které jim sjednocení Německa přineslo. Matka sourozenců Schönfeldových je těžce nemocná, otec nezaměstnaný. Nacházejí se tak v tíživé sociální situaci stejně jako mnozí další obyvatelé někdejší východní části Německa. Ve vyprávění postupně vycházejí najevo frustrace části obyvatel, jejich skrytá agresivita. K Brechtovi se Veiel odkazuje též podtitulem hry *Ein Lehrstück über Gewalt – Naučná hra o násilí*. Rodiče své děti – vrahy hájí, ponaučení tudíž není možné.

Práci s autentickým materiálem uvidíme i na příkladu dalších dokumentárních projektů.

[245]Tamtéž, s. 194.
[246]VEIEL, A. *Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt*. München: Goldmann Verlag, 2008, s. 20.

3. 3. 2.

Další tendence v dokumentárním divadle: drama jako sociologická rešerše a občanské divadlo

3. 3. 2. 1.

Drama jako sociologická rešerše

Klíčovou roli při konstituování současného dokumentárního divadla a dramatu hraje Institut pro aplikovanou divadelní vědu v Giessenu (Institut für angewandte Theaterwissenschaft Giessen), který v roce 1982 založil teatrolog Andrzej T. Wirth. Vedle význačných teatrologů, dramatiků, režisérů nebo performativních umělců (Heiner Müller, George Tabori, Patrice Pavis, Robert Wilson, Heiner Goebbels aj.) zde v letech 1988–2010 vyučoval i H.-T. Lehmann, jenž rozvíjel koncept postdramatického divadla. Mezi absolventy giessenského institutu je pak mnoho divadelníků, kteří zásady postdramatického divadla uvádějí do praxe (viz René Pollesch mj. v berlínské Volksbühne).[247] Někdejší studenti institutu vytvářejí rovněž specifickou linii současného dokumentárního divadla. Jedná se zejména o skupiny Rimini Protokoll a She She Pop. Skupinu Rimini Protokoll, která vznikla roku 2000, vedou tři někdejší studenti institutu Helgard Haug (1969), Stefan Kaegi (1972) a Daniel Wetzel (1969).[248] Kolektiv She She Pop vznikl roku 1998 a založily jej absolventky institutu Johanna Freiburg, Fanni Halmburger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou a Berit Stumpf. Později se k nim přidal Sebastian Bark. Obě zmíněná seskupení se pohybují na hranici dokumentárního divadla a performance, v jejich tvorbě je silně přítomný prvek autenticity, autenticita je zde způsobem popisu skutečnosti.[249] Vycházejí totiž z osobní zkušenosti a životních příběhů konkrétních aktérů. Například projekt She She Pop nazvaný *Testament* v kontextu Shakespearova *Krále Leara* tematizoval generační konflikt, a to za účasti otců aktérek, kteří zde vystupovali přímo na jevišti. V návaznosti na tento projekt

[247] *Změna paradigmatu v německojazyčném divadle a dramatu*, o. c., s. 12.

[248] O tvorbě skupiny viz DREYSSE, M. – MALZACHER, F. (eds.). *Rimini Protokoll*: *Experten des Alltags: Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag, 2007. Českému čtenáři je přístupná diplomová práce Barbory Herčíkové, která zkoumá podoby současného dokumentárního divadla a věnuje se zejména tvorbě Rimini Protokoll (HERČÍKOVÁ, B. *Polohy současného dokumentárního divadla*. Diplomová práce. Divadelní fakulta JAMU Brno, 2013.).

[249] *Politisches Theater nach 1950*, o. c., s. 20.

uvedla skupina v roce 2014 inscenaci *Frühlingsopfer / Jarní oběti (Svěcení jara*)[250]. V něm prostřednictvím filmové projekce účinkovaly matky členů skupiny. Tato pětidílná performance tematizuje problematiku postavení ženy ve společnosti a zejména postavení ženy jako matky. S aluzí na Stravinského skladbu *Svěcení jara* se jedná spíše o libreto. Inscenace vytváří napětí mezi obrazem (projekčními plochami zachycujícími matky), technikou, a reálnými těly hereček, jejich fyzis, jež se projevuje ritualizovanými pohyby ve složitých rytmických strukturách. Silný je i kontrast mezi mluveným slovem (repliky se pronáší nápadně hlasitě) a tichem. Text shrnuje výpovědi matek, které se dotýkají témat žena – matka – oběť – dítě:

Ich möchte darüber reden, wie ich versucht habe, meine Töchter zu emanzipieren. Und wie das zu Missverständnissen und Konflikten geführt hat, weil sie das häufig als Kritik verstanden haben und nicht als Ansporn.[251]

Chtěla bych mluvit o tom, jak jsem se pokoušela emancipovat své dcery. A jak to vedlo k nedorozuměním a konfliktům, jelikož ony to chápaly často jako kritiku, ne jako motivaci.

(Pracovní překlad P. M.)

Produkce She She Pop se dají označit termínem social specific, tedy divadlem se sociálním přesahem. Vstupuje sem sociologický, chcete-li vědecký aspekt divadla. Tento typ divadla tak lze vztáhnout k Brechtovu vědeckému divadlu, kde je předmětem zkoumání člověk. Obdobně pracuje s autentickými výpověďmi i skupina Rimini Protokoll. V projektu *Qualitätskontrolle* (*Kontrola kvality*) vypráví svůj autentický příběh Marie-Cristina Hallwachs, žena, která v mládí ochrnula po skoku do bazénu.[252] Motiv zmrzačení je zde v obrazové rovině propojen s kontroverzními tématy potratů či sociálního inženýrství, čímž projekt získává nejen sociální, ale i silně politický rozměr, a to zejména v kontextu nacistických pokusů na lidech, k nimž

[250] *Testament* byl uveden v Praze v rámci festivalu Akcent a Pražského divadelního festivalu německého jazyka v roce 2011. V roce 2014 mohlo české publikum zhlédnout i *Jarní oběti*, a to opět na obou zmíněných festivalech.

[251] Materiály k semináři Brigitte Marschall, který probíhal na DAMU v roce 2014.

[252] Inscenace byla uvedena i v rámci Pražského divadelního festivalu německého jazyka a festivalu Akcent v roce 2015 v Praze.

vědomě odkazuje.

V posledním desetiletí sílí v německojazyčném divadle trend vytvářet inscenace v podobě projektů a na základě rešerší v terénu. Jak zdůrazňuje Zuzana Augustová, obdobným způsobem vznikají i některé texty pro divadlo, čímž se tvorba kamenných divadel, tradičních režisérů i autorů tematicky a formálně blíží dokumentární tvorbě skupin jako Rimini Protokoll.[253] Tento jev jsme viděli i na příkladu tvorby Andrese Veiela. Dokumentární drama je též spojeno s tzv. experty všedního dne, na což poukazují Miriam Dreysse a Florian Malzacher ve své publikaci o Rimini Protokoll – jejich divadlo označují termínem *Experten des Alltags*, tedy *experty všedního dne.* S tímto fenoménem se můžeme setkat také v tradiční dramatice, nejvíce u Dey Loher. Téměř všechny postavy v dramatech Dey Loher jsou outsidery, „loosery", „nýmandy": prodavač bot Jindřich Modrovous, klempířský učeň Adam Geist, nezaměstnaná Klára, Medea a Jason jako přistěhovalci v Americe, homosexuální pár v *Posledním ohni* (*Das letzte Feuer*) či celá „galerie nepotřebných" ve *Zlodějích* / *Diebe* (2010). Posledně jmenovaná hra je nejvíce fragmentárním textem autorky. Hra se skládá ze sedmatřiceti krátkých scén, postavy přecházejí v řeči ze třetí osoby do první, neexistuje zde přesné rozlišení mezi hlavním a vedlejším textem. Postavy se vyznačují emocionální nedospělostí a nedostatkem vůle žít, chybí jim vůle k jakékoli akci. *Zloději* jsou typickými reprezentanty současné západní společnosti a jakožto takoví ukazují její typické extrémní projevy. Jak konstatuje Z. Augustová, obdobné figury se zčásti přibližují statusu *expertů všedního dne* z dokumentárních projektů.[254] V kontextu předchozí tvorby Dey Loher zde ožívá pojem *jinakosti*, který dle mého názoru nejlépe vystihuje postavy v dramatech této autorky. Adam Geist, Jindřich Modrovous nebo dramatický personál *Zlodějů* je svojí až programovou totální indiferencí groteskním naplněním této *poetiky jinakosti* – „normální" je mít cíle, tužby, přání. A dále: Klára v *Klářiných vztazích* je nezaměstnaná, bez muže, bez přání (svoji netečností je ženskou obdobou Adama Geista). „Normální" v majoritní společnosti je však být vdaná, mít rodinu (děti) nebo být alespoň zaměstnaná.

[253] *Změna paradigmatu v německojazyčném divadle a dramatu*, o. c., s. 48.
[254] Tamtéž, s. 49.

3. 3. 2. 2.

Občanská scéna

Také režisér dokumentárních projektů Clemens Bechtel (1964) vystudoval giessenský Institut pro aplikovanou divadelní vědu. Bechtel formou dokumentárního divadla zpracovává zejména problematiku komunistické minulosti Německa. Jako režisér na volné noze spolupracuje s řadou divadel nejen v Německu, ale i Švýcarsku, Maďarsku či Dánsku. Jeho inscenace *Státní bezpečnosti* (Staatssicherheiten, 2009) v Hans Otto Theater Potsdam, ve které někdejší političtí vězni referovali o poměrech v komunistickém vězení Stasi, získala Cenu Friedricha Lufta (Friedrich-Luft-Preis). Inscenaci *Můj spis a já* (*Meine Akte und ich*)[255] vytvořil Bechtel na Občanské scéně (Bürgerbühne) při Staatsschauspiel Dresden v roce 2013 (byla to jeho první spolupráce s tímto divadlem). V inscenaci pracoval s neherci – občany Drážďan, kteří se do projektu přihlásili. Text ukazuje životní příběhy skutečných osob, jež mají zkušenost s východoněmeckou tajnou policií jako její oběti, konfidenti Stasi či současní zaměstnanci jejího archivu. Text je tak kaleidoskopem individuálních příběhů, biografií, složených ze zvukových záznamů Stasi či z předčítání spisů. Oběti i pachatelé stojí vedle sebe a mohou komentovat jednotlivé příběhy a události ze své perspektivy. Bechtel nabízí velmi osobní vhled do nedávné německé minulosti: Individuální mikrohistorie a všední život v komunistickém režimu ukazuje na podkladu velké historie. Dějiny pojednává z pohledu žijících svědků, čímž je historie působivá. Uvedený postup zcela souzní s novými tendencemi ve zkoumání historie. Zde mám na mysli metodu výzkumu orální historie (oral history), založenou na vyprávění příběhů pamětníky, kdy se dějiny soustředí na jedince a velké historické či politické události jsou viděny prismatem subjektu.[256] Prostřednictvím osobních prožitků vstupuje do hry i každodennost, hovoří se o tzv. historii každodennosti (Alltagsgesichte), což je patrné též v dokumentárním divadle.

Podtitul Bechtelovy inscenace zní *Eine Recherche über die Staatssicherheit in Dresden – Rešerše o tajné policii v Drážďanec*h. Opět tu ožívá sociologický přístup s důrazem na sběr autentického materiálu a šetření přímo v terénu. Vstupuje sem

[255] Inscenaci mohlo české publikum zhlédnout v rámci festivalu Paralelní životy v roce 2014.
[256] Více in: *Polohy současného dokumentárního divadla*, o. c., s. 26–30.

však ještě jeden důležitý aspekt. Jím je fenomén občanských scén patrný nejenom v Německu, ale i třeba v Dánsku. Tvůrci Bürgerbühne při Staatsschauspiel Dresden se v sezoně 2014/2015 obrátili na další občanské scény v Německu a Dánsku, aby shrnuly hlavní zásady své práce.257 Jan Linders, ředitel činohry Badisches Staatstheater Karlsruhe, označuje jejich divadlo termínem Volkstheater (Lidové divadlo). Pro projekt 100 Prozent Karlsruhe (100 procent Karlsruhe) bylo vybráno 100 občanů tohoto města, kteří se podíleli na performanci pod vedením souboru Rimini Protokoll. Jejich motivací je dle slov Linderse hledání vztahu k městu, v němž žijí, a dále hledání nové estetiky, která není s profesionálními tvůrci možná. Divadlo občanů pak Linders považuje za novou uměleckou formu.258 I pro tvůrce drážďanské Bürgerbühne je klíčové hledání témat, která budou relevantní pro občany jejich města.259 Rovněž další dokumentární projekt Clemense Bechtela v drážďanské Občanské scéně je zcela v intencích jejího programu přímo spojen s tímto městem. Soldaten (Vojáci) z roku 2015 vznikli ve spolupráci s tamním Vojenským historickým muzeem a odkazují na silnou vojenskou minulost Drážďan – vybombardování v roce 1945, existence kasárna, vojenské školy i muzea, četné pozůstatky po sovětské armádě, která zde měla stanoviště v letech 1945–1989. Divadlo proto hledalo drážďanské vojáky působící v Bundeswehru, příslušníky bývalé sovětské armády, ale i historiky či laiky, kteří se zabývají tématem vojenské historie. Text pak sestával z rozhovorů s účastníky projektu.

Občané tak hrají divadlo, nebo se podílejí na inscenacích profesionálů, v čemž lze vidět jisté pokračování tradice německého osvícenského divadla jako morální instituce, v němž občanská veřejnost tematizuje samu sebe.

3. 3. 2. 3.

Téma nacismu

Dokumentární drama 60. a 70. let se mj. zabývalo tématem nacistické minulosti Německa. Je toto, lze říci kontroverzní téma patrné i v současném

[257] Resumé přináší text Wir glauben daran, dass Theater mit Bürgern eine neue Kunstform ist! In: *Spielzeit 2014.2015*. Dresden: Staatsschauspiel Dresden, 2014, s. 72. Vedle Drážďan najdeme tyto scény v Mannheimu, Berlíně nebo Karlsruhe. Drážďanská občanská scéna ovlivnila vznik obdobného divadla ve městě Aalborg v Dánsku.

[258] Tamtéž.

[259] Vyjádření k aktuálnímu programu scény obsaženo in: *Spielzeit 2014.2015*, o. c., s. 93.

německém dokumentárním dramatu a divadle?

Téma nacismu znovu ožívá v dokumentární produkci z roku 2015 *Kameny zmizelých (Stolpersteine)* uvedené v Badisches Staatstheater Karlsruhe v režii Hanse-Wernera Kroesingera. Kroesinger (roč. 1962), žák Andrzeje Wirtha na giessenské univerzitě, se stal v polovině devadesátých let jedním z nejdůležitějších představitelů nové podoby dokumentárního divadla. Témata nejen z německé historie zpracoval Kroesinger už v předešlých projektech z 90. let. Již ve svém prvním projektu z roku 1996 *Q & A – Otázky a odpovědi* tematizoval medializovaný proces s Adolfem Eichmannem.[260] K tématu nacistické minulosti se vrací i v *Kamenech zmizelých.*[261] Názvem inscenace odkazuje režisér ke kontroverznímu uměleckému počinu Guntera Demniga, který po Německu i na jiných místech v Evropě rozmístil kameny jakožto upomínku na oběti Třetí říše.[262] Před divadlem v Karlsruhe se nachází dva z těchto kamenů věnovaných operetní zpěvačce Lilly Jankelowitz a herci Paulu Gemmecke. Scénu Kroesingerovy dokumentární inscenace tvořil předimenzovaný stůl, u něhož seděli současní herci divadla a publikum. Již uspořádáním scény režisér asociuje proces či vyšetřování, v němž se citují autentické historické dokumenty – vyšetřovací protokoly, osobní i pracovní dopisy umělců, dobové divadelní recenze, kulturní propagandistické pamflety nacistických kulturních činitelů apod. Kroesinger tak zobrazuje byrokratickou podobu zla. Stůl sloužil též jako jevištní plocha pro herce či jako promítací plocha. Ve svých produkcích Kroesinger rozvíjel paradigma členů institutu o postdramatickém divadle a jeho performativním charakteru, což přispělo k proměně způsobu, jakým divákům prezentoval dokumentární fakta. Do inscenací začleňuje nejen čirá dokumentární fakta, ale i literární texty či filmové dotáčky, které tematicky zapadají do daného rámce. Jde tak o multimediální projekty, do nichž je navíc zapojen divák jakožto

[260] Kroesinger rozdělil děj této inscenace do tří prostředí. První místnost ukazovala výslech v podání dvou herců sedících na opačných koncích dlouhého oválného stolu, kde diváci seděli podél stran stolu. Druhá místnost, black box, byla prázdná a publikum v ní pouze poslouchalo zvuk přenášený z první místnosti. Třetí místnost byla vybavena televizními obrazovkami, které ukazovaly jak akci z první místnosti, tak historický záznam Eichmannova procesu. V inscenaci *Mortal Combat: Kosovské dokumenty* (2000), zpracovávající válku v bývalé Jugoslávii, Kroesinger opět rozdělil diváky do třech skupin a prostor do třech místností. V každém prostoru se odehrávala odlišná akce (reportáž o vybombardování čínské ambasády v Bělehradě, příběh albánské rodiny zabité v Kosovu, lékařská přednáška o charakteru smrtelných zranění způsobených v kosovské válce). Více in: *Polohy současného dokumentárního divadla*, o. c., s. 37–39.

[261] Inscenaci jsme mohli zhlédnout v rámci Pražského divadelního festivalu německého jazyka v roce 2016.

[262] Umělec rozmístil celkem více než 50 000 kamenů na 1 300 místech Evropy.

přímý účastník jevištní akce.

Téma nacismu vedle zmíněných dokumentárních projektů H.-W. Kroesingera zpracovala již na počátku 90. let Dea Loher v prvotině *Olžina místnost* (*Olgas Raum*). Drama osciluje mezi historií, tedy skutečným příběhem židovské komunistky Olgy Benario, a dramatickou fikcí. Základem textu je osobní příběh historické postavy, který dramatička zpracovala na základě ročního pobytu v Brazílii. Text lze formálně přiřadit k *dramatickému dramatu*, základem je dramatický konflikt mezi Olgou a jejím trýznitelem Filintem a dramatické dialogy. Loher nezpracovává dané téma formou dokumentárního dramatu, nicméně zde můžeme nalézt odkaz na metodu *orální historie*. B. Haas považuje hru za zdramatizovanou orální historii.[263] Olga vypráví svůj příběh. Historické události či procesy jsou pak konfrontovány s osobními postoji mluvčí, vypravěčky, s jejími vzpomínkami, pamětí. Motiv paměti hraje v dramatu důležitou roli: V textu se často vyskytují výrazy jako *Gedächtnis* – paměť či *erinnern* – vzpomenout si, pamatovat si.

Ve druhé dekádě 21. století se k tématu nacistické minulosti vrací v dramatickém textu *Kámen* (*Der Stein*) rovněž Marius von Mayenburg. *Kámen* napsal autor v roce 2015 u příležitosti výročí pádu Berlínské zdi. Příběh začíná v roce 1935, kdy mladí manželé kupují dům od židovského páru. Začnou zde nový život, narodí se jim dítě, přežijí i bombardování Spojenců v roce 1945. Z domu se odstěhují až při rozdělení Německa. Po pádu Berlínské zdi se sem vracejí, aby byli konfrontováni nejen s nacistickou minulostí své země, ale i se svým podílem na ní.

Nové dokumentární divadlo nevychází pouze ze zpracování historických materiálů, událostí. Jeho zdrojem může být také obecný společenský problém či jev (feminismus). Zcela v intencích giessenského institutu je u zmíněných autorů divadlo zasazeno do širšího kulturního a společenského rámce. Klíčová je autentická přítomnost „expertů všedního dne“ (viz produkce Rimini Protokoll, She She Pop či projekty Clemense Bechtela). Právě v autentické přítomnosti neherců vidím posun od dokumentárního dramatu 60. a 70. let.

[263] *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, o. c., s. 93.

3. 4.

Otázka významu divadla v současné německé dramatice: divadlo jako utopie a anachronismus

3. 4. 1.

Divadlo podle Falka Richtera: utopie a kritika kapitalismu

Od devadesátých let, kdy vlivem rozvoje nových informačních a komunikačních technologií (digitalizace, komputerizace, později internet) dochází k hospodářským i společenských změnám, znovuožívá otázka po možnosti existence politického divadla a divadla an sich. Divadlo tak musí reagovat na stále se zdokonalující realistické a hyperrealistické (virtuální) prostředky zobrazování, jež nabízejí média, a musí proto hledat jiné vyjadřovací formy. H.-T. Lehmann konstatuje v souvislosti se současným divadlem ztrátu jeho politických funkcí: divadlo již není centrem *polis* ani jejím fórem k tematizaci sebe samé, jako tomu bylo v antice, je menšinovou záležitostí, oproti médiím nemůže rychle reagovat na společenské a politické problémy a změny.[264]

Jedním z těch, kteří se zabývají funkcí divadla, je Falk Richter, jenž zkoumá možnosti existence politického divadla v dnešní době, v *systému*, v němž žijeme. Své myšlenky shrnul v textu *Divadlo a politika – čím by mohlo být politické divadlo v naší době* (*Theater und Politik – was könnte politisches Theater sein in unserer Zeit*)[265], který napsal v roce 2004 pro debatu v semináři Politika a divadlo na

[264] *Postdramatisches Theater*, o. c., s. 450–451. Své myšlenky později Lehmann přehodnocuje a doplňuje mj. v souboru esejů *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Politično v divadle dle něj existuje nepřímo formou modo obliquo. Politično má v divadle úspěch, když a pouze když jej nelze přeložit do logiky, syntaxe a pojmosloví politického diskurzu ve společenské skutečnosti. Více in: LEHMANN, H.-T. *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin: Theater der Zeit, 2012.

[265] Das System, in dem wir leben – "unsere Art zu leben" müssen wir erst einmal unabhängig vom Hauptmedium Fernsehen, das es uns ja in den Bildern der Werbesprache präsentiert, und das die Weltmacht angetreten hat, beschreiben lernen. Dafür fehlen uns Informationen. Insofern kann das Theater schon einmal ein Ort sein, an dem diese fehlenden Informationen gegeben werden, die überhaupt dazu führen, dass wir ein genaueres Bild von unserem System erhalten – also, wir brauchen eine Grundlage, auf der wir uns überhaupt einigermaßen frei (bzw. wissend) entscheiden können, ob wir das, was wir leben, auch leben wollen und ob wir das, was wir leben, anderen antun wollen (Menschen in anderen Staaten, die vom globalisierten Markt nicht profitieren) – dann brauchen wir eine Gegenperspektive – also das mögliche Andere, das wir diesem System, das jetzt herrscht, entgegenstellen wollen – wie könnte das andere System aussehen – ich denke, dass momentan weltweit eine Situation herrscht, wo die Mehrheit der Menschheit, den Ist-Zustand der herrschenden Umstände ablehnt und sich nun allmählich beginnt, zu vernetzen auf allen Ebenen, um zunächst einmal die Grundlagen zu schaffen, um ein mögliches anderes zu erfinden – das ist wirklich am Anfang, weil der moderne Kapitalismus genau so funktioniert, dass er jedem einzelnen ein Gefühl der

univerzitě v Bochumi. Pojem *systém* použil Richter i jako název pro svůj autorský projekt politického divadla, který představil v sezoně 2003/2004 na scéně své domovské Schaubühne am Lehniner Platz v Berlíně, kam právě v tomto roce nastoupil jako režisér (od roku 2006 zde působil jako dvorní režisér).

3. 4. 1. 1.

Divadlem proti systému

Systém – stávající uspořádání současné společnosti, které je rigidní a záměrně k sobě nevytváří žádnou alternativu – je nutné dle Richtera popsat nezávisle na médiu televize. Ta je totiž platformou právě pro establishment (vládnoucí strukturu) a představuje ho pouze pomocí obrazů reklamního jazyka, který je povrchní, a tím nedostačující. K popisu systému však nemáme dostatek informací.

Machtlosigkeit gibt – die Kapitalverhältnisse wirken subjektlos, wir kennen seine Entscheidungsträger nicht, es sind nicht die Leute, die wir per Stimmabgabe wählen, wir wissen gar nicht, wohin wir uns wenden sollen, wenn uns irgend etwas nicht gefällt, es scheint keine Täter mehr zu geben, das macht alles diffus und ungreifbar – daher ja auch in letzter Zeit vermehrt diffuse Wutausbrüche – die Wut aufs System, das nicht mehr greifbar geworden ist, in Form von Amok, oder Anschlägen auf Symbole des kriegsführenden Kapitalismus - das Theater ist ja im Gegensatz zum reinen Kapital ein Ort, der Kreativität und direkte Kommunikation zulässt – mehr als eine Einkaufspassage, ein Flughafen oder eine Bank, oder dem Fernsehen, das das Gegenteil von Kreativität und Kommunikation darstellt -
insofern kann das Theater, wenn es von seinem Intendanten oder den Stadtvätern nicht als Museum oder Entertainmentbetrieb nach Vorbild des Fernsehens (Einschaltquote siegt, soll sich durch Sponsoren tragen, die das Medium als Werbefläche betrachten) definiert und strukturiert wird – ein Ort sein, wo an Visionen für eine andere Art zu leben gearbeitet werden kann -
Das Theater sollte sich heute ebenfalls als Teil eines internationalen Netzwerkes begreifen, das insgesamt den Kapitalismus auf seine Tauglichkeit als Lebensweise für die Mehrheit der Menschen hinterfragt – es kann uns das andere Bild des Lebens zeigen, das z. B. im Fernsehen nicht gezeigt werden darf – es kann auch eine andere Ästhetik als das Fernsehen und die Werbung zulassen, es kann eine andere Konzentration schaffen, es kann verbotene bzw. verdrängte Inhalte (nicht einschaltquotentaugliche, nicht konsensfähige) zulassen – und es kann – auch in Form seiner neuen Dramatiker – Erzählungen schaffen, die uns dieses Leben begreifen lassen oder die uns Ideen entwickeln lassen, wie wir dem momentanen System, das ja den Anspruch erhebt, keine Alternative zu sich zu haben und das beste zu sein, das es real geben kann – ein anderes entgegenstellen können. Wie eingangs gesagt, ich glaube, dass wir hier am Anfang einer sehr großen Bewegung stehen – direkt gesagt, einer Bewegung, die sich gegen den momentanen sogenannten globalisierten Kapitalismus wendet – eine Bewegung, die noch keine Rezepte hat, nur bedingt Antworten geben kann – bei der es aber wichtig ist, dass jeder sich als ein Teil begreift, der Impulse gibt, das Netzwerk vergrößert, Impulse gibt, bis das größere Bild entstanden ist - und hier und da tauchen die ersten direkten Ideen und Aktionen auf – ich bin auch davon überzeigt, dass es heute darum geht, aus einer Protestbewegung, eine wirklich kreative Kraft zu machen – also herauszukommen aus der reinen Reaktion auf ungerechte Verhältnisse, einzutreten in den Prozess des Etwas Dagegen Setzen, das andere erlebbar bzw. vorstellbar zu machen – das wäre dann das Gegenteil von der momentanen Spirale: Ungerechte Weltordnung – Amok und Terror – Reaktion auf Terror mit Abschaffung der demokratischen Grundrechte und Aufrüstung– noch mehr Terror – Erhöhung des Drucks auf politische Gegner im Inneren und Krieg gegen den Terror – noch mehr Terror etc. - also dieser Endlosspirale, die momentan von den entscheidenden Regierungen der marktführenden Nationen betrieben wird. In: RICHTER, F. *Theater und Politik – was könnte politisches Theater sein in unserer Zeit*. (zveřejněno na www. falkrichter.com.) Vlastní překlad celého manifestu uvádím v Příloze.

Odtud pak autor vyvozuje nový význam divadla: „Potud může být divadlo znovu místem, kde budeme moci získat chybějící informace, právě ty informace, které povedou k tomu, že si o našem systému můžeme udělat přesnější obrázek. Potřebujeme tedy nějaký podklad, na jehož základě se v podstatě vůbec můžeme svobodně (popř. vědomě) rozhodnout, zda to, co žijeme, také chceme žít, a jestli to, co žijeme, chceme vnucovat jiným (lidem v jiných státech, kteří neprofitují z globalizovaného trhu). Poté potřebujeme protiperspektivu, tedy jinou možnost, již budeme chtít postavit proti systému, který nyní vládne.“[266] Právě touto protiperspektivou může být dle Richtera divadlo. Richter se touto myšlenkou v podstatě vrací k osvícenskému pojetí divadla jako zdroje poznání a informací. Dodejme, že Richter v textu nikde – s výjimkou názvu statě – nepoužívá spojení *politické divadlo*, ale pojmem divadlo jednoznačně rozumí divadlo politické.

Jak dále dramatik v manifestu píše, divadlo je prostorem pro kreativitu a bezprostřední komunikaci. Televize, média obecně či kapitalismus tvoří dle něj pravý opak kreativity i komunikace. Divadlo má schopnost vytvořit alternativní prostor, tedy místo, kde se bude moci pracovat na vizích jiného způsobu života. Spojení *jiný způsob života* (*andere Art zu Leben*[267]) je obměnou dramatikem hojně citovaného sousloví *náš způsob života* z úvodu této statě, jež jsem analyzovala v kontextu Richterovy tvorby.

Richter svojí koncepcí divadla jako jiného prostoru přichází můžeme říci až s utopickou vizí, i když termín *utopie* se u něho explicitně nevyskytuje. Jerzy Szacki ve své knize *Utopie* (1968) přináší přehled různých koncepcí tohoto pojmu, jež se vzájemně nevylučují: utopie je jednak „výmysl“[268] – tato pojetí odkazují na její fiktivní povahu, utopie jako něco nerealizovatelného nebo neuskutečnitelného. Přeneseně dle Szackého ztělesňuje také místo, jež je morálním a společenským ideálem: „Slovem utopie se též často označují různé vize lepší společnosti, nezávisle na tom,

[266] „Insofern kann das Theater schon einmal ein Ort sein, an dem diese fehlenden Informationen gegeben werden, die überhaupt dazu führen, dass wir ein genaueres Bild von unserem System erhalten – also, wir brauchen eine Grundlage, auf der wir uns überhaupt einigermaßen frei (bzw. wissend) entscheiden können, ob wir das, was wir leben, auch leben wollen und ob wir das, was wir leben, anderen antun wollen (Menschen in anderen Staaten, die vom globalisierten Markt nicht profitieren) – dann brauchen wir eine Gegenperspektive – also das mögliche Andere, das wir diesem System, das jetzt herrscht, entgegenstellen wollen.“ (Tamtéž.)

[267] Tamtéž.

[268] SZACKI, J. *Utopie*. Praha: Mladá fronta, 1971, s. 12.

jaké byly nebo jsou šance na jejich realizaci. Utopiemi v tomto významu budou tudíž všechny názorové systémy založené na odporu vůči aktuálně existujícím poměrům a vystupující proti nim s návrhy na poměry jiné, jež by lépe odpovídaly základním lidským potřebám.“[269] Autor dále přichází s konceptem utopie jako „alternativy“[270]: uspořádání je zcela antagonistické vůči stávajícímu a je tedy jeho šťastnější variantou. Vymezení pojmu se věnuje ve své knize *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem. Pokus o vymezení jednoho žánru* rovněž Patrik Ouředník[271]: „Utopie je vše, co se odehrává na jiném místě nebo v jiném čase, příslib, náznak, naděje, noční můra, zlý sen.“[272]

I dle Ouředníka umožňují utopie získat odstup od přítomnosti.[273] V tomto kontextu pak lze hovořit o Richterově vymezení divadla – kde je kladen důraz na alternativní charakter a jinakost (odlišný prostor, který je variantou / protiperspektivou ke stávajícímu řádu) – jako o utopii. Jak totiž vyplývá z manifestu, divadlo je odlišný prostor, který je alternativou jak k „realitě“ produkované televizí, tak k hyperrealitě (virtualitě) digitálního či elektronického světa, jenž nás dle dramatika obklopuje. Divadlo jako alternativní prostor dle Richtera může ukázat jiný obraz života, který televize ukázat nemůže, a odlišnou estetiku, než je estetika médií a reklamy. Navíc si může dovolit předvést obsahy zakázané či potlačované (přeneseně řečeno i tabuizované).

3. 4. 1. 2.

Divadlem proti médiím

Proč však Richter jako protiklad k divadlu používá právě média, konkrétně televizi? Nejde zde o samoúčelné srovnání dramatika známého svým kriticky vyhraněným postojem vůči masovým médiím, zmíněná polarizace má i své teoretické opodstatnění. V tomto kontextu se zastavme u pojmu *realismu* v médiu televize. *Realismus* zde znamená předpoklad recipienta, že to, co mu televize nabízí, se mohlo odehrát, důležité je hledisko logiky a pravděpodobnosti. Teoretik médií

[269] Tamtéž, s. 16.
[270] Tamtéž, s. 20.
[271] OUŘEDNÍK, P. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem. Pokus o vymezení jednoho žánru*. Praha: Torst, 2010.
[272] Tamtéž, s. 9.
[273] Tamtéž.

Denis McQuail ho spojuje s jistou uzavřeností významů[274]: „(…) čím je zobrazení pravděpodobnější, tím těžší je pro čtenáře, který má sklon brát realitu světa jako danost, dosazovat nějaké alternativní významy.“[275] Významovou uzavřenost (jednoznačnost) jsme již konstatovali též jako jednu ze základních charakteristik reklamy, ne náhodou proto Richter kritizuje televizi za to, že současný systém popisuje reklamním žargonem, což je vzhledem k jeho jednorozměrnému charakteru pro dramatika nedostačující a zkreslující. U F. Richtera tyto alternativní významy může, jak již bylo řečeno, zprostředkovat právě divadlo.

Tradice systematické kritiky médií sahá v německojazyčné oblasti až do 40. let k tzv. frankfurtské škole, jež v souvislosti s narůstající oblibou filmu, hudebních produkcí a rozhlasu (souhrnně tzv. kulturního průmyslu) konstatuje standardizaci mediálních obsahů jako negativního fenoménu své doby. V návaznosti na ně se vyskytuje kritika médií u D. Loher. Jak již bylo řečeno, multiperspektivní drama Loher chápu jako kritický protiklad k unifikované a zjednodušené podobě současných masmediálních obsahů. Zajímavou paralelou k Richterovi je Weissovo pojetí dokumentárního divadla: Weiss už na konci šedesátých let vymezuje ve svých *Poznámkách k dokumentárnímu divadlu* toto divadlo právě na pozadí vlivu masmédií. Na tomto místě je nutné si připomenout, že v 60. letech pod dojmem nárůstu významu masových médií také příznačně vzniká McLuhanova metafora *globální vesnice*; a není bez zajímavosti, že právě od devadesátých let, kdy se vlivem mediálního boomu začala tato metafora celosvětově rozšiřovat, dramatici opět vymezují divadlo jako protějšek k masovým médiím.[276] Vyzdvihněme, že obdobné hledisko jako Richter zastávají také ostatní členové generační skupiny sdružené kolem režiséra a uměleckého šéfa Thomase Ostermeiera v Schaubühne, do níž Richter patří. Tvůrci této berlínské scény si zřetelně uvědomují omezené působení divadla v dnešní „mediální“ době. V reakci na tento fakt pak požadují a vytvářejí aktuální, politické divadlo, jež bude schopné oslovit generaci návštěvníků, která už

[274] K pojmu realismu v médiích in: *Úvod do teorie masové komunikace*, o. c., s. 273–274.
[275] Tamtéž, s. 274.
[276] Výrazným kritikem médií je také německý režisér, výtvarník a performer Harun Farocki (roč. 1944). Farocki se ve svých filmech věnoval politicky aktuálním tématům, jako jsou druhá světová válka a její důsledky, výroba napalmu v době vietnamské války či pozice umělce v masové společnosti.

vyrostla s televizí.[277] Také Albert Ostermaier (roč. 1967), souputník Richterovy a Ostermeierovy generace v Schaubühne, vidí význam divadla v tom, že přináší alternativy k tomu, co nám poskytují média; divadlo na rozdíl od televize anebo filmu může prezentovat společenská témata z různých úhlů pohledu, jelikož nečelí komerčnímu tlaku.[278]

3. 4. 1. 3.

Divadlem proti globálnímu kapitalismu

V textu Falka Richtera se objevuje nejen kritika médií, ale i kapitalismu, jenž je typický právě pro *systém*, tedy pro *náš způsob života*. Rovněž Peter Weiss kritizuje kapitalismus a tehdejší mocenské struktury. Stejně jako Weiss také Richter poukazuje na zobrazovací funkci divadla (divadlo jako obraz skutečnosti), čímž ale u něj – na rozdíl od radikálnějšího Weisse – není explicitně omezena jeho politická působnost. Weiss došel k závěru, že politické divadlo nikdy nemůže mít takový vliv jako přímé politické manifestace, přesto ale může ukázat pravdu lépe než manipulativní média. Pro Richtera je důležitý již samotný akt zobrazování (ukazování) alternativních (tj. dalších možných) obsahů, v čemž spočívá největší, a lze říci i subverzivní, význam divadla v dnešní době.

Jak dále Richter ve svém textu tvrdí, divadlo je součástí nově vznikající mezinárodní sítě, která zpochybňuje legitimitu globalizovaného kapitalismu a jeho schopnost být vhodným většinovým životním způsobem. Názor o možné existenci mezinárodního antiglobalizačního protikapitalistického protestního hnutí se v době svého vzniku mohl na první pohled jevit téměř jako utopická, nerealizovatelná vize. Je nutné si však uvědomit, že demonstrace proti globalizaci a finanční politice bank pravidelně doprovázely summity MMF během celého prvního desetiletí nového tisíciletí. Navíc, v roce 2004, tedy v době vzniku Richterova manifestu, protestovaly stovky lidí ve Washingtonu proti hrozbě finanční krize. V tomto politickém kontextu je pak nutné Richterovo přesvědčení chápat. Domnívám se, že tato „utopie“ se začala plně uskutečňovat až na podzim roku 2011, kdy tisíce lidí na celém světě současně protestovaly proti svým vládám, oligarchii, kapitalismu, globalizaci, nespravedlivému

[277] *40 Jahre Schaubühne Berlin*, o. c., s. 9.
[278] *Nemecká dráma*, o. c., s. 25.

uspořádání společnosti; manifestace příznačně začaly na americké Wall Street, tedy symbolu bezskrupulózního jednání finančníků. Obchodní a burzovní ulice dala také jméno celému hnutí – Occupy Wall Street.

Richterova kritika kapitalismu není však v kontextu německé dramatiky nová ani ojedinělá. Německé politické divadlo je už od dob svého vzniku ve dvacátých letech synonymem pro divadlo levicově orientované, eo ipso zaměřené protikapitalisticky (viz E. Piscator, B. Brecht, P. Weiss, R. W. Fassbinder, H. Müller či studentské divadlo 60. let), jak jsem ukázala v úvodní přehledové kapitole o vývoji tohoto fenoménu.

Richterovo antikapitalistické naladění není výjimečné ani v kontextu politické (levicové) filozofie druhé poloviny dvacátého století. Na tomto místě je nutné se stručně zastavit u východisek a charakteristik současné filozofické levice. Po revolučním roce 1968 se začala formovat tzv. nová levice; jeden z jejích myšlenkových proudů tvoří *postmarxismus*, Z témat, jimiž se filozofové tohoto proudu nově zabývají, uveďme rasové a genderové nerovnosti, práva minorit, feminismus, analýzu moci, disproporce v sociální oblasti (marginalizace sociálně slabých), ekologii a reflexi konzumní kultury. Není jistě bez zajímavosti, že všechna tato témata (snad pouze s výjimkou ekologie) se dostávala a stále dostávají do dramatu. Jako modelový příklad možného ovlivňování filozofie a dramatu vezměme problematiku moci, která má svůj předobraz v úvahách Michela Foucaulta. Pro Foucaulta je moc hustě propletenou všudypřítomnou sítí, ve které se ocitají všichni členové společnosti bez svého vědomí, svoboda neexistuje, subjektivita je poté pouhým výsledkem mocenských praktik.[279] Všechny stránky života ovlivňuje politika, dle Foucaulta tak dochází k politizaci privátního světa jednotlivce.[280] V tomto kontextu si nelze nepřipomenout Friedricha Dürrenmatta a především jeho přesvědčení o složitosti politických struktur; tento dramatik konstatuje jejich neprohlédnutelnost stejně jako později Weiss či Richter v analyzovaném manifestu.

Richter kritizuje především neosobní podstatu kapitalismu, kde má obyčejný člověk pocit bezmoci; v dnešním světě neznáme mocné, nevíme, na koho se máme obracet, pokud s něčím nesouhlasíme: kapitálové vztahy působí neosobně, neznáme

[279] *Prolegomena k filosofii současnosti*, o. c., s. 147.
[280] Tamtéž, s. 149.

ty, kteří rozhodují, nejsou to lidé, jež volíme, kapitalismus činí vše difúzním a neuchopitelným. Tímto pojetím se rovněž blíží Dürrenmattově kritické premise o neprohlédnutelnosti světa, především jeho vládnoucích struktur. Richter je však, na rozdíl od pesimističtějšího Dürrenmatta přesvědčen, že z pozvolna se formujícího protestního hnutí, které bojuje proti stavu současné globální kapitalistické společnosti, vznikne *kreativní síla* (*kreative Kraft*[281]). Ta pak bude reagovat na nespravedlnost dnešního světa odlišným způsobem než dosud, tj. zacyklenou spirálou násilí: nespravedlivé uspořádání světa – teror – reakce na teror s likvidací demokratických principů – další teror – válka – teror atd.

S kritikou kapitalismu souvisí (nejen) u Richtera také záporné hodnocení důsledků globalizace. Rovněž Thomas Pogge poukazuje ve svých dílech na limity a negativa plynoucí z globalizace. Jde především o antirovnostářské uspořádání dnešní společnosti, v níž kapitalismus na nadnárodní úrovni vede ke stále větší chudobě, z jeho pravidel totiž profituje výhradně úzká skupina nejbohatších lidí v západních liberálních demokraciích (Pogge ji označuje termínem *globální elita*).[282] Globalizace vede také dle mínění filozofa k neprůhlednosti politických struktur, jež často čelí tlaku lobbistických skupin.

Domyslíme-li Richterovy úvahy, vyvstane nám ještě jeden aspekt kritiky kapitalismu a globalizace, který je relevantní v kontextu jeho odsudku médií. Dnešní mediální nadnárodní trh má oligopolní podobu (viz mediální koncerny Bertelsmann, Murdoch, aj.), z níž plyne snaha vytvořit dominantní ideologickou moc. Jinými slovy: kontroverzní témata, jež by narušovala zájmy kartelů, se do média nedostanou.[283] A právě proto má význam divadlo tak, jak jej chápe Richter, divadlo jako svým způsobem subverzivní společenský element.

V návaznosti na rozbor Richterova manifestu politického divadla je nutné

[281] *Theater und Politik – was könnte politisches Theater sein in unserer Zeit*, o. c.

[282] Pogge, jenž působí na Yale University, se zabývá zejména teoriemi spravedlnosti, a to z globální perspektivy. Své myšlenky shrnuje například ve své nejznámější knize *World Poverty and Human Rights: Cosmopolitan Responsibilities and Reforms* (2008). Zde kritizuje globální pravidla, jež jsou dle jeho mínění nastavená ve prospěch bohatých států. Tím, že bohaté země poskytují finanční podporu rozvojovým státům však paradoxně přispívají k jejich prohlubující se chudobě, z peněz totiž často profitují pouze vlády daných zemí.

[283] Více in: *Polohy současného dokumentárního divadla*, o. c., s. 26–30. Problematikou se zabývá Dieter Prokop v knize *Der Kampf um die Medien. Das Geschichtsbuch der neuen kritischen Medienforschung* z roku 2001. (PROKOP, D. *Boj o média. Dějiny nového kritického myšlení o médiích*. Praha: Karolinum, 2005.)

zmínit esej publicisty Ulfa Schmidta *Das Politische zurück ins Theater*![284] (*Politično zpět do divadla!*) z roku 2010. Rovněž dle Schmidta tkví význam institutu divadla v tom, že může existovat mimo provázaný komplex politiky a masových médií. Divadlo není pouhým informačním médiem, všechna média do sebe zahrnuje. Se světem médií může v inscenaci dále pracovat jak v rovině tématu, tak scénického ztvárnění (tematizaci masových médií a multimediální prvky v inscenacích jsem konstatovala u F. Richtera). Dle Schmidta by divadlo mělo pojednávat zásadní otázky současné společnosti. Schmidt pak zavádí pojem fundamentální divadlo (Fundamentaltheater). Fundamentální divadlo má tematizovat jiný úhel pohledu na realitu reprezentovanou médii a volit obsahy, jež se v médiích téměř neobjevují. Za klíčová politická témata můžeme považovat konfrontaci s politickou mocí a rozhodnutími jejích reprezentantů. Fundamentální politické divadlo by si dle Schmidta mělo pokládat otázky jako: Kdo je to politik. Zda to je vládce nebo vedoucí administrativy. Jaká je jeho role v médiích, televizi. Jaká je role zájmových skupin a lobby. Divadlo by mělo poukazovat na to, že zmíněné pojmy a kategorie jsou pouhými sociálními konstrukty. Politické divadlo by se pak mělo vyjadřovat k základním otázkám existence člověka v politickém systému, systému reprezentovaném politiky a ovládaném neviditelnými mechanismy tržního kapitalismu.

[284] SCHMIDT, U. *Das Politische zurück ins Theater!* 2010. [online]. [10. 3. 2018]. URL:<http://postdramatiker.de/wpcontent/uploads/2010/01/DasPolitischeZurueckInsTheater.pdf>.

3. 4. 2.

Divadlo Dey Loher: autenticita a anachronismus

Dea Loher rovněž formulovala své názory na politické divadlo, a to v textu *O politickém divadle a skutečnosti v 5 ½ minutách a 11 větách* (*Über politisches Theater und Wirklichkeit in 5 ½ Minuten und 11 Sätzen*).[285] Text vyšel v programové brožuře k inscenaci hry *Zloději* (*Diebe*), již inscenoval její dvorní režisér Andreas Kriegenburg v Deutsches Theater Berlin v roce 2010.

3. 4. 2. 1.

Divadlo jako svobodný prostor

V úvodu těchto bodů si Loher klade kruciální otázku, zda sama sebe považuje za politickou autorku. Dramatička na ni odpovídá jednoznačným „ano".[286] Pojem *politické divadlo* ve všeobecném pojetí podle ní mylně upřednostňuje obsah před formou a jednoznačný postoj oproti předmětu, což běžně koresponduje s reálnou politikou. Často se k divadlu dle Loher váží adjektiva jako „amorální", „nalomené", „nejisté", „rozpolcené", „pochybující", „hledající", „nevědoucí".[287] Loher pak přichází s vlastní lapidární definicí politického divadla: „V tom, že připouští víceznačné formy, bezúčelné znaky, nepřehledné cesty, někdy smutný a zoufalý zmatek, a že setrvává na současnosti a nesrozumitelnosti, nesmyslnosti a kráse věcí ve světě, v tom podle mě tkví politická dimenze; a sice proto, že vůbec nejprve se mohou vytvořit prostory, jež jsou vyjádřením svobody a fantazie; umělecké prostory, které mohou být vzdálené od bezprostřední reality a které přesto zrcadlí skutečné soužití a jeho podmínky. Selhání a nenaplněné možnosti současnosti vypráví více, než kdy mohly návrhy utopií."[288] V tomto smyslu pak dle Dey Loher nemůže být divadlo

[285] LOHER, D. Über politisches Theater und Wirklichkeit in 5 ½ Minuten und 11 Sätzen. In: *Diebe*. Programmheft Nr. 13. Spielzeit 2009/10. Deutsches Theater Berlin, 2010. Celý text ve svém překladu uvádím v Příloze.

[286] Tamtéž, s. 26.

[287] Tamtéž.

[288] „In der Eigenschaft, vieldeutige Formen, zwecklose Zeichen, unübersichtliche Wege, manchmal auch traurige und verzweifelte Wirrnis zuzulassen, auf der Gleichzeitigkeit und Unverständlichkeit, Sinnlosigkeit und Schönheit der Dinge in der Welt zu beharren, darin liegt für mich die politische Dimension; und zwar deswegen, weil so überhaupt erst die Räume geschaffen werden, die Ausdruck von Freiheit und Fantasie sind; Kunst-Räume, die weit von der unmittelbaren Realität entfernen sein können, und die trotzdem das wirkliche Zusammenleben und seine Bedingungen spiegeln. Das komplizierte Versagen im Jetzt, die unerfüllten Möglichkeiten der Gegenwart erzählen mehr als die Entwürfe von Utopien es je könnten." (Tamtéž, s. 26–27.)

nepolitické.[289] Politické divadlo nesmí izolovat předmět psaní od svého okolí. Dramatička rovněž neuznává žádné speciální divadlo pro menšiny či zájmové skupiny.[290]

3. 4. 2. 2.

Simulace vs. autenticita aneb Cesta k prézentnosti

V sedmém bodě manifestu nazvaném *Simulace* autorka poukazuje na fakt, že lidé jsou dnes mediálně propojeni a pohybují se paralelně na různých úrovních reality. Na virtuálních, fiktivních, digitálních rovinách, aniž by ještě byli svázáni s tělesnou zkušeností a potažmo tak s časoprostorovým vnímáním. Vedle tohoto simulovaného kvazi prožívání ale hrozí ztráta schopnosti hodnotit či prožívat vlastní životní zkušenost v její komplexitě. K významu divadla pak Loher v následujícím bodě s názvem *Polis* uvádí: „Právě divadlo může být prostorem, v němž si tyto schopnosti znovu uvědomíme a získáme zpět. Pravděpodobně je to jedno z posledních skutečně anachronických a zcela staromódních míst, kde se soustředí umění, kde může společnost zpochybnit samu sebe. Většinou bez okamžitého nebezpečí pro okolí. Bohužel.“[291] Dramatička se zde tak s aluzí na antiku vrací k pojetí divadla jako fóra obce. V kontrastu s naším virtuální světem simulací je dle Loher hercovo fyzické tělo, které svojí *přítomností* vytváří kontakt, dialog s divákem a je i zárukou autentického prožitku. Loher zde používá pojem *Präsenz* – prezence, přítomnost, účast–, který je nutné zasadit do kontextu německé teatrologické terminologie. O *prézentnosti*[292] divadla hovoří Hans-Thies Lehmann. Lehmann poukazuje na fakt, že právě *prézentnost*, tedy živoucí přítomnost (setkání) lidí, je specifikem divadla; zdůrazňuje však, že se nejedná primárně pouze o reálně tělesný, ale rovněž mentální jev. Proto k ní může dojít i ve fantazii čtenáře románu nebo recipienta výtvarného umění.[293] Divadlo má ale dle teoretika důležité specifikum

[289] Tamtéž, s. 27.
[290] Tamtéž.
[291] „Das Theater kann genau der Ort sein, an dem wir uns dieser Fähigkeiten wieder bewußt werden und sie uns zurückholen. Wahrscheinlich ist es einer der letzten wahrhaft anachronistischen und vollkommen altmodischen Versammlungsorte der Kunst, in denen eine Gesellschaft sich selbst in Frage stellen kann. Meist ohne unmittelbare Gefahr für die Umwelt. Leider.“ (Tamtéž, s. 29.)
[292] LEHMANN, H.-T. Prézentnost divadla. In: ROUBAL, J. (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 55–62.
[293] Tamtéž, s. 55.

(oproti vnímání jiných umění): „Přesto nelze spontánnímu vnímání jedno upřít: že se totiž v divadle prézentnost v tomto smyslu zintenzivněné zkušenosti a prézentnost jako pragmatická dimenze reálně-tělesné spolupřítomnosti, koprézentnosti (Kopräsenz) zvláštním způsobem sjednocují.“[294]

K *prézentnosti* tak dle Lehmanna dochází rovněž v případě nepřítomnosti herce (vnímání herce pouze prostřednictvím jeho hlasu z audionahrávky, filmového obrazu), čímž se však nepopírá důležitost přítomnosti živého herce na scéně. „Prézentnost divadla je především přítomností herce,“[295] shrnuje lapidárně Lehmann. Divák v divadle je tak neustále, jak píše také Loher ve svých bodech, konfrontován s fyzis herce, a to i v inscenacích využívajících média. Dle Lehmanna se právě v konfrontaci s mediálními obrazy tělesnost herce (jeho fyzická prézentnost) ještě více posiluje.[296] Stejně jako Loher či Richter také Lehmann hovoří o nutnosti existence divadla právě jako místa autenticity: „Zkrátka: nové divadlo lze považovat za laboratoř, v níž se pracuje na způsobech urychlené metamorfózy ‚bezprostředních' forem vnímání. A vzhledem k bezradnosti a povrchnosti vidění, vzhledem k vystupňovanému množství dráždivých mediálních obrazů je těchto míst v rámci kultury naléhavě zapotřebí, pokud nechceme kapitulovat před skutečností všeobecně rozšířené idiocie vnímání uprostřed ‚high tech' světa.“[297]

Lehmann však není jediným teoretikem v německém jazykovém prostoru, jenž se věnuje problematice vnímání divadla a jeho prézentnosti ve vztahu k masovým médiím. Rovněž teatroložka Erika Fischer-Lichte působící na berlínské Freie Universität hovoří o *liveness*[298] divadla. Tímto termínem, převzatým z amerického divadelně-vědního pojmosloví,[299] shodně s Lehmannem rozumí „současnou tělesnou

[294] Tamtéž.
[295] Tamtéž, s. 57.
[296] Tamtéž, s. 58.
[297] Tamtéž. Ke vztahu divadla a médií dále in: *Postdramatisches Theater*, o. c., s. 401–447.
[298] FISCHER-LICHTE, E. Vnímání a mediálnost. In: *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*, o. c., s. 142.
[299] Tento termín představuje v americkém kontextu kvalitu *živých performancí* (*Live-Performances*). Pod termín *živá performance* jsou zahrnuty všechny druhy představení v divadle, jiných umění, politice i veřejném životě, kde se ve stejném prostoru současně nachází dvě skupiny lidí – jednající a přihlížející. Právě ve Spojených státech se totiž odehrával spor o kulturní nadřazenost živých performancí vs. medializovaných performancí, jež jsou přenášeny pomocí televizního záznamu. Zastánci živých performancí jim přisuzují autentičnost a subverzivní charakter. Erika Fischer-Lichte se však brání jednoznačné polarizaci. Ve zmíněné studii *Vnímání a mediálnost* dokládá na několika příkladech z německého divadla, že *liveness* (živost) mohou mít i některé televizní divadelní přenosy. (Tamtéž, s. 144–145.) Rovněž autenticita a subverzivita nejsou podle ní patrné pouze v živých performancích, ale i v některých medializovaných: medializace

přítomnost herců a diváků ve stejném prostoru“[300], kterou, také shodně s Lehmannem, využití médií či technologií na scéně neruší. Naopak: média (audio nahrávky, filmové dotáčky) umožňují divákovi reflektovat různé způsoby vnímání a nabízejí mu rozdílné perspektivy.[301] *Liveness* jako synchronně sdílená, spoluprožívaná situace je dle Fischer-Lichte konstitutivním prvkem divadla, který jej odlišuje od medializovaných performancí.[302]

V teorii politického divadla D. Loher můžeme stejně jako v koncepci F. Richtera konstatovat jisté utopické rysy. Divadlo jako anachronické místo pro skutečné (tj. fyzické, autentické) setkávání je alternativou virtuálního (tj. simulovaného, nepředmětného, nefyzického) prostoru, který nás obklopuje. Rovněž její tvrzení, že jde o vzdálený prostor podporuje toto pojetí: utopie se příznačně odehrávají na geograficky blíže nespecifikovaném odlehlém ostrově či zemi, čímž je zvýrazněna distance od našeho stávajícího života a je zdůrazněn její alternativní charakter. Divadlo je jak pro Richtera, tak pro Loher zdrojem fantazie a kreativity. V obou zmíněných koncepcích je také obsažen pojem svobody: u Richtera je divadlo prostorem pro svobodné získávání informací o stávajícím společenském uspořádání, u Loher je to rovněž svobodné místo, kde současná *polis* může zpochybnit samu sebe.

3. 4. 3.

Co je politické divadlo?

Oba analyzované manifesty i esej Ulfa Schmidta se dotýkají otázky, co je politické divadlo, případně v čem spočívá političnost divadla. Obšírný popis politického divadla, který mi zde poslouží jako shrnující definice, přináší Erika Fischer-Lichte v Metzlerově lexikonu divadelní teorie pod heslem Politisches Theater[303]. Autorka vymezuje pojem politického divadla ve čtyřech aspektech:

(1) Divadlo an sich je společensko-politickou událostí, jelikož se v něm

---

nemusí být neautentická či afirmativní, zároveň *liveness* není vždy autentická a subverzivní. (Tamtéž, s. 144.) Více in: AUSLANDER, P. *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London – New York, 1999.

[300] *Vnímání a mediálnost*, o. c., s. 142.

[301] Tamtéž. Jako příklad Erika Fischer-Lichte uvádí Castorfův *Trainspotting* inscenovaný ve Volksbühne roku 1997.

[302] Tamtéž, s. 143.

[303] FISCHER-LICHTE, E. Politisches Theater. In: FISCHER-LICHTE, E. – KOLESCH, D. – WARSTAT, M. (eds.). *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2005, s. 242–245.

střetávají dvě skupiny lidí, totiž aktéři a diváci, vstupující do interakce. Mezi nimi probíhá také informační výměna. Řečené jsme konstatovali i v manifestu Dey Loher.

(2) Politické je dle Fischer-Lichte rovněž takové divadlo, jež může svým působením ovlivnit člověka a jeho okolní svět. Zmíněný účinek mělo Piscatorovo a Brechtovo divadlo, dokumentární divadlo šedesátých a sedmdesátých let, ale též divadlo starší (viz Wagnerovo pojetí umění jako Gesamtkunswerku). Dodávám, že jako červená nit se celou novodobou historií i teorií německého dramatu vine téma působení umění, toho, zda divadlo může vést k reálné politické akci či společenské změně, na což poukázala i tato práce.

(3) Politično st divadla můžeme spatřovat také v tematické rovině. Dle Fischer-Lichte jde o divadlo zpracovávající obecná společenská i politická témata (válka, globalizace), historické události (Velká říjnová revoluce) nebo aktuální politické konflikty (imigrační politika). Toto vymezení tematické roviny politického divadla se mi však s odkazem na zkoumanou současnou dramatiku jeví jako neúplné. V dramatech Mariuse von Mayenburga a Dey Loher jsem konstatovala sepětí politického aspektu s osobním životem, vnitřními motivacemi a přesvědčeními jedince. Jak dokládají texty obou zmíněných dramatiků, politické jsou i privátní vztahy, politická témata nemusí výhradně souviset pouze s událostmi vnějšího světa (mocenským uspořádáním společnosti).[304] Rovněž Barbora Schnelle hovoří o problému s vymezením rozpětí politického divadla: v současné postmoderní době se do popředí dostává tematizace lidské individuality a důraz na pluralitu názorů. Moderní demokracie akcentuje člověka ve smyslu jeho jedinečnosti. Cílem současného politického divadla tak podle Schnelle již nemůže být vyburcování mas, jako tomu bylo ještě ve 20.– 40. letech, kdy existovaly velké ideologické utopie socialismu a nacionalismu. Podstata současného politického divadla tkví spíše v orientaci na jednotlivosti našeho společensko-politického života.[305]

(4) Ve čtvrtém bodě hovoří Fischer-Lichte o nové politice estetična (neue

[304] Toto konstatuje též Muriel Ernestus na základě rozboru textů Urse Widmera, Falka Richtera a René Pollesche. (ERNESTUS, M. *Von politischem Theater und flexiblem Arbeitwelten. Überlegungen zu Theatertexten von Widmer, Richter und Pollesch*. Berlin: Sine causa Verlag, 2012, s. 33.)

[305] SCHNELLE, B. Politické divadlo a jeho dvě německé tradice. In: *Sborník prací Fakulty Brněnské Univerzity*, Q 1/1998, s. 47–56. [online]. [10.3.2018] URL: <http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114605/Q_Theat rologicaCinematologica_01-1998-1_5.pdf>.

Politik des Ästhetischen[306]), specifické estetice vnímání, která nutí recipienta k reflexi jeho vlastního politického názoru, nazírání. Uvedený aspekt přesahuje rovinu textu (dramatu), proto jej pojednám pouze stručně. Nová politika estetična je podle Fischer-Lichte fenoménem 90. let a vznikla jako reakce na narůstající teatralizaci politiky, kdy se televizní výstupy politiků stávají show – k prosazení politických cílů užívají aktéři divadelní prvky, mají předem naučený scénář a detailně propracovanou mimiku a gestiku. Nová politika estetična stojí v kontrapunktu ke zkreslené mediální realitě a narušuje tak stereotypy diváckého vnímání. Recipienti v divadle mohou, na rozdíl od ostatních médií, přímo reagovat na zobrazené dění, jelikož zde existuje ono esenciální „tady a teď“. Divák si na základě své dosavadního zkušenosti i individuálních charakteristik tvoří významy během představení.

Politický či sociální aspekt divadelního představení je podle Fischer-Lichte též propojen s aspektem estetickým. Tato dichotomie nicméně nevzniká pouze tehdy, když má představení politické téma nebo propaguje politický program – političnost zaručuje i fyzická spolupřítomnost zúčastněných.[307] Na politický aspekt prézentnosti jsem poukázala v kontextu manifestu Dey Loher.

[306] *Politisches Theater*, o. c., *s. 245.*
[307] *Estetika performativity, o. c., s. 59.*

ZÁVĚR

Cílem disertační práce bylo analyzovat nejsilnější tendence v současné německé politické dramatice s odkazem na předchozí vývoj. Výraznou tendenci německého politického divadla a dramatu započal svým apelativním divadlem Erwin Piscator. Důrazem na dokument zahájil tendenci k dokumentární reprodukci reality, která se znovu objevila v šedesátých a sedmdesátých letech a jež je silně přítomná v současné dramatice a divadle. Inscenace režisérů René Pollesche nebo Falka Richtera lze zase číst jako osobité pokračování piscatorovské vizuální a akustické medializace divadla.

Významným milníkem ve vývoji politického dramatu a divadla v Německu je tvorba Bertolta Brechta. Recepce Brechta, resp. brechtovské epické formy se vine celou historií i teorií německého dramatu a divadla a patrná je též v současné dramatice. Z hlediska struktury současných textů můžeme vysledovat dvě tendence. První je právě příklon k brechtovskému epickému dramatu, jenž ze současných německých autorů nejvíce reprezentuje Dea Loher. Loher klade důraz na fabuli, na příběh. V přímém odkazu na Brechta používá ve svých textech zcizovací prvky, jako jsou prolog, epilog, postava vypravěče, členění na epizody, využití chóru a narativní pasáže suplující postavu vypravěče, které komentují děj. Objevuje se též termín *nový realismus*, jejž začíná v devadesátých letech prosazovat režisér Thomas Ostermeier. *Nový realismus* hlásá a obhajuje i dnes, a to ve spolupráci s dramatikem Mariusem von Mayenburgem. Druhou tendenci v současné německé dramatice představuje odklon od tradičních dramatických textů a s tím spojený koncept *už ne dramatického textu* Gerdy Poschmann či *postdramatického divadla* H.-T. Lehmanna. Texty v postdramatickém diskurzu se u některých autorů, jako je Falk Richter, stávají spíše scénáři k multimediálním inscenacím, produkcím a projektům.

Ve vývoji německého dramatu posledních dvou dekád jsem konstatovala silnou tendenci k dokumentárnímu zpodobnění reality. Současné dokumentární divadlo nevychází pouze ze zpracování historických materiálů, ale jeho zdrojem může být i obecný společenský problém. Autoři jako Clemens Bechtel nebo skupina She She Pop v návaznosti na myšlenky giessenského institutu zasazují divadlo do

širšího kulturního a společenského rámce. Nejvyšší kvalitou současného dokumentárního divadla je pak autenticita obsahu vyplývající nejen z práce s dokumenty, ale i z přítomnosti neherců na jevišti.

Disertační práce se zabývala výraznými tendencemi ve vývoji německého politického dramatu. V jejím závěru ještě naznačím další směr, který je v současné německé dramatice patrný. Zde mám na mysli zejména tvorbu oceňované autorky Felicie Zeller (roč. 1970), již lze přiřadit k současnému politickému postdramatickému divadlu. Zeller, která se v poslední době prosadila na českých jevištích, se téměř ve všech svých hrách zabývá aktuálními společensko-kritickými tématy. V *Klubu outsiderů* (2002) tematizuje vytváření umělých pracovních skupin pro nezaměstnané. Přetěžovaným sociálním pracovnicím z odboru péče o děti se autorka věnuje v textu *Město moře hoře* (2008). *Svět horem dolem* (2013) poukazuje na problém všemohoucnosti PR agentur v dnešním světě. Osobitou divadelní poetikou a abstraktním jazykem Zeller připomíná Elfriede Jelinek či René Pollesche.

Příkladem současného postdramatického psaní pro divadlo par excellence je i tvorba mladého autora Olivera Klucka (roč. 1980), který se narodil v bývalé NDR. Jeho hry, tematizující krach socialistického uspořádání v Německu, jsou exemplárním příkladem postdramatické poetiky. Texty, mající spíše podobu prozaického útvaru, popírají figuraci i naraci a patrný je monologický charakter.

Jak silná a určující tato tendence v následujících letech bude, ukáže však až další vývoj.

SUMMARY

In my thesis, I analyse the current German political drama. However, the term *political drama* or *theatre* is difficult to define in general. French theorist Patrice Pavis draws attention to the fact that in the broader sense any theatre is political: actors are always a part of life of a community, polis, or society. In the narrow sense, the term can be then identified, for example, with *agitprop*, *folk theatre*, *Brechtian,* and *post-Brechtian epic theatre*, etc. As Pavis emphasizes, aesthetics in these cases is subject to ideology and political struggle, and also effort to enforce a particular theory or philosophical views is apparent. German theatrologist Hans-Thies Lehmann, who works at Frankfurt University and is engaged, inter alia, in the relationship between the so-called postdramatic theatre and politics, considers political issues as those which manifest the power of the society.

In my work, I understand the concepts of *political drama / theatre* in the narrower sense, follow the engaged, appellative, left-wing (anti-capitalist) oriented theatre of E. Piscator and Brecht, and at the same, in the broader sense, as socio-critical drama / theatre, i.e. relating to the problems of today's "polis" (city, state) and following mainly the tradition of new German and Austrian folk plays. In contemporary German political drama, the two trends outlined in the introduction can be traced. In their works, the first line (left-wing appellative) is followed mainly by playwrights and directors F. Richter and R. Pollesch, the other line (socio-critical) by D. Loher, O. Bukowski, T. Walser, or M. von Mayenburg.

In the first overview chapter, I summarize the most important phases in development of the phenomenon of German political drama and theatre, which has a strong tradition in this country, starting with director Erwin Piscator and his fundamental publications *The Political Theatre* of 1929. I also analyse the works of Bertolt Brecht and his concept of political (or socially engaged) epic theatre. Further, I touch upon the so-called documentary drama or theatre of fact of the 1960s and

1970s (Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt, and especially Peter Weiss and his play *The Investigation / Die Ermittlung* of 1965).

The very core of the thesis comprises the characteristics and analysis of the political drama in Germany from the 1990s to the end of the first decade of the new millennium. In this context, I address works of playwright Dea Loher (1964) and the most important representatives of this stream. Loher is the first who put into context the newly shaping generation of German drama of the 1990s, which is represented among others by René Pollesch (1962), Theresia Walser (1967), Albert Ostermaier (1967), Roland Schimmelpfennig (1967), Falk Richter (1969) or later by Marius von Mayenburg (1972). These authors deal with topics that are directly related to their reality; they address political, social, and moral issues such as the controversial issue of Germany's Nazi past and its unification in 1990, the war in former Yugoslavia, immigration, segregation of ethnic minorities, unemployment, juvenile delinquency, etc. There is also a partially manifested tendency to return to private stories; dramas depicting fates of individuals in the society.

Works by these authors must be also seen in the context of the development of European drama in the 1980s and particularly in 1990s. Therefore, this thesis contains a mention of the influence of British in-yer-face drama and of the concept of the so-called postdramatic theatre as defined by H.-T. Lehmann in his publication *Postdramatic Theatre* of 1999 (reprint in 2005). Lehmann mostly focuses on examining the development of stage forms of the 1960s of the 20th century and on the trends in the European theatre of the late 1990s (genre overlaps syncretism, the multicultural aspect of theatre and art in general, the influence of mass media on stage design of plays, the relationship of theatre and politics, etc.). Lehmann replaces the term *postmodern theatre* by the term *postdramatic theatre* (i.e. theatre after drama). He uses the term to point out the main tendency of contemporary theatre – a departure from traditional dramatic texts. As Lehmann notes, *postdramatic theatre* is also *post-Brechtian theatre*. However, German theatrologist Birgit Haas, in her book *Plädoyer für ein dramatisches Drama* published in 2007, disagrees with Lehmann's concept. She uses the "pleonasm" *dramatic drama* to

critically deal with Lehmann's *postdramatic theathre* and as opposite to the concept of *post-Brechtian theatre,* especially in the context of works by young authors of the last decade of the 20th century and of the following decade; in connection with texts by D. Loher or R. Schimmelpfennig, she speaks about a renaissance of dramatic (Brechtian) drama.

The third and final part of the thesis then examines the political drama after 2001; in addition to Loher, it aims at works by F. Richter and M. von Mayenburg new document drama (Andres Veiel). A landmark for marking this decade is the terrorist attack on the New York Trade Center (WTC) and Pentagon on 11 September 2001. In the media, this date is often referred to as the real beginning of the 21st century, and even F. Richter himself, who since 2001 has been counted among the most prominent critics of the U. S. fights against terrorism and foreign policy of President George Bush, perceives this date as such, or better to say, he views this date as the beginning of new drama. New dramas often contain criticism of globalization – this criticism is even stronger than in the 1990s – as well as challenging of the hegemony of the Euro-American (pop) culture, or criticism of increasing and omnipresent influence of mass media. There are also new topics in contemporary drama such as war (as well as combating terrorism) in Afghanistan and Iraq: the above is mentioned in plays by Loher *Land ohne Worte* or texts by F. Richter *Sieben Sekunden (In God We Trust)*, and *Hotel Palestine*. This drama uses parody to point out Bush's nationalist rhetoric.

The thesis intentionally ignores works by playwrights from the former East Germany, which evolved differently. Solution and topics of authors such as Oliver Bukowski (1961) and Thomas Brussig (1964) differ from "Western" authors, and their comparison would require a whole thesis itself.

SEZNAM LITERATURY

ODBORNÁ LITERATURA

PRIMÁRNÍ

AMLUNG, U. *Erwin Piscator. Leben ist immer ein Anfang*. 1. Aufl. Marburg: Jonas, 1993.
ISBN 3-89445-162-9

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přel. M. Mráz. 8. vyd. Praha: Svoboda, 1996.
ISBN 80-205-0295-5

AUGUSTOVÁ, Z. Jazykové plochy a zkraty Felicie Zeller. In: ZELLER, F. *Pět her*. Přel. Z. Augustová. 1. vyd. Praha: Transteatral, 2016.
ISBN 978-80-87299-18-0

AUGUSTOVÁ, Z. *Thomas Bernhard*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003.
ISBN 80-86151-66-2

AUGUSTOVÁ, Z. – JIŘÍK, J. – JOBERTOVÁ, D. (eds.). *Horizonty evropského dramatu. Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2017.
ISBN 978-80-7331-410-1

BAUMGART, R. *Deutsche Literatur der Gegenwart. Kritiken. Essays, Kommentare*. 1. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.
ISBN 10: 3423046740
ISBN 13: 978-3-423-0467-49

BAYERDÖRFER, H.-P. (ed.). *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. 1. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007.
ISBN 978-3-484-66052-6

BRAUNECK, M. *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. 9. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlts Enzyklopädie, 2001.
ISBN 3 499 55433 X

BRAUNECK, M. – BECK, W. (ed.). *Theaterlexikon 2 – Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner*. 1. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007.
ISBN 9783499556500

BRAUNECK, M. – SCHNEILIN, G. (ed.). *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1992.
ISBN 9783499554179

BRECHT, B. *Myšlenky*. Přel. L. Kundera. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958.

BRECHT, B. *Über Politik auf dem Theater*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
ISBN 10: 3518104659
ISBN 13: 9783518104651

BRECHT, B. *Werke. Schriften 1933–1942. Bd. 22*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
ISBN 3-518-40022-3

DREYSSE, M. – MALZACHER, F. (eds.). *Rimini Protokoll*: *Experten des Alltags: Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag, 2007.

DURZAK, M. *Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*. 1. Aufl. Stuttgart: Reclam, 1972.
ISBN 3-15-010201-4

DÜRRENMATT, F. *Stati a projevy o divadle*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968.

ERNESTUS, M. *Von politischem Theater und flexiblem Arbeitwelten. Überlegungen zu Theatertexten von Widmer, Richter und Pollesch.* 1. Aufl. Berlin: Sine causa Verlag, 2012.

Es gibt nicht nur die eine Geschichte. Ein Mailwechsel mit Dea Loher. In: *Diebe*. Programová brožura. Deutsches Theater Berlin, 2010, s. 7–23.

ESSLIN, M. *Brecht*. 1. Aufl. Frankfurt am Main – Bonn: Suhrkamp, 1962.

ESSLIN, M. *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters*. 1. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973.
ISBN 3-423-00702-8

ESSLIN, M. *Was ist ein Drama? Eine Einführung*. 1. Aufl. München: Piper, 1978.
ISBN 3-15-017645-X

FIEBACH, J. *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef*. 1. Aufl. Berlin: Theater der Zeit, 2003.
ISBN 3-934344-17-8

FISCHER-LICHTE, E. Die semiotische Differenz: Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne. In: SCHMID, H. (ed.). *Dramatische und theatralische Kommunikation*. 1. Aufl. Tübingen: Narr, 1992, s. 123–140, ISBN 3-8233-4028-X

FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Přel. M. Polochová. 1. vyd. Mníšek pod Brdy: Na Konári, 2011.
ISBN 978-80-904487-2-8

FISCHER-LICHTE, E. – KOLESCH, D. – WARSTAT, M. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 1. Aufl. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler, 2005.
ISBN-10: 347601956X
ISBN-13: 978-3476019561

FISCHER-LICHTE, E. – KOLESCH, D. – WEILER, Ch. (eds.). *Transformationen – Theater der neunziger Jahre*. 1. Aufl. Berlin: Theater der Zeit, 1999.
ISBN 3-9805945-8-0

FISCHER-LICHTE, E. – KREUDER, F. – PFLUG, I. (eds.). *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. 1. Aufl. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 1998.
ISBN 3-8252-2010-9

FIŠOVÁ, K. *Generation Golf*. Diplomová práce. FF MU Brno, 2008.

FREI, N. *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994–2001)*. 1. Aufl. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006.
ISBN 9783-8233-6230-2

FREYTAG, G. *Technika dramatu*. Přel. J. Žert. 1. vyd. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944.

FRIEDMAN, D. (ed.). *The Cultural Politics of Heiner Müller*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
ISBN (10): 1-84718-396-4
ISBN (13): 9781847183965

GOETHE / SCHILLER. *Korespondence*. Přel. V. Zamarovský. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975.

GORIAUX PELECHOVÁ, J. *Divadlo Thomase Ostermeiera. Na cestě za novým realismem*. 1. vyd. Praha: AMU a KANT, 2014.
ISBN 978-80-7437-146-2

GRUSKOVÁ, A. (ed.). *Nemecká dráma*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2004.
ISBN: 80-88987-59-8

HAAS, B. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*. 1. Aufl. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006.
ISBN 3-89528-529-3

HAAS, B. (ed.). *Macht. Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990*. 1. Aufl. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
ISBN 3-8260-3040-0

HAAS, B. *Modern German Political Drama 1980–2000*. London: Camden House, 2003.
ISBN 1-57113-285-6

HAAS, B. *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. 1. Aufl. Wien: Passagen Verlag, 2007.
ISBN 978-3-85165-787-6

HAAS, B. *Theater der Wende – Wendetheater*. 1. Aufl. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
ISBN 3-8260-2864-3

HERČÍKOVÁ, B. *Polohy současného dokumentárního divadla*. Diplomová práce. Divadelní fakulta JAMU Brno, 2013.

HINCK, W. *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*. 1. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1973.
ISBN 3-525-01204-7

HOFFMANN, L. – HOFFMANN-OSTWALD, D. *Deutsches Arbeitertheater 1918–1933*. 1. Aufl. Berlin: Henschelverlag, 1961.

HOŘÍNEK, Z. *Cesty moderního dramatu*. 1. vyd. Praha: Studio Ypsilon, 1995.
ISBN 80-9000-66-8.X

HÜBNER, M. *Studententheater im Beziehungsgeflecht politischer, gesellschaftlicher und kultureller Auseinandersetzung, mit einem Ausblick auf die Theaterszene der sechziger und siebziger Jahre*. Inaugural-Dissertation. Philosophischen Fakultät II, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 1987.

HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle. Vize, metody a techniky herectví 20. století*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2000.
ISBN 80-86102-07-6

CHVÁTALOVÁ, M. *Politické divadlo Falka Richtera v postdramatickém kontextu*. Diplomová práce. FF UK Praha, 2014.

IDEN, P. *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970–1979*. 1. Aufl. München – Wien: Hanser, 1979.

IRMER, T. Dobírat se nadhodnoty divadla. Rimini Protokoll. In: *Svět a divadlo*, 2008, roč. 19, č. 1.

KAES, A. Od expresionismu k exilu. In: BAHR, E. (ed.). *Dějiny německé literatury 3: Od realismu k současné literatuře*. Přel. P. Köpplerová. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2007, s. 183–254.
ISBN 9788024613574

KEIM, K. *Theatralität in Heiner Müllers späten Dramen*. 1. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 1998.
ISBN 3-484-66023-6

KUNDERA, L. *Brecht*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 1998.
ISBN 80-85429-38-1

LEHMANN, H.-T. *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. 2. Aufl. Berlin: Theater der Zeit, 2012.
ISBN 978-3-943881-17-2

LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005.
ISBN 3-88661-284-8

LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Přel. A. Grusková. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.
ISBN: 978-80-88987-81-9

LOHER, D. Über politisches Theater und Wirklichkeit in 5 ½ Minuten und 11 Sätzen. In: *Diebe*. Programmheft Nr. 13. Spielzeit 2009/10. Berlin: Deutsches Theater Berlin, s. 25–29.

LÖFFLER, S. Mýtus kulturní velmoci: divadlo v Rakousku. In: HEISS, G. – KRÁLOVÁ, K. – PEŠEK, J. – RATHKOLB, O. (eds.). *Česko a Rakousko po konci studené války. Různými cestami do nové Evropy*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Albis International, 2008, s. 441–456. ISBN 978-80-86971-95-7

MARSCHALL, B. *Politisches Theater nach 1950*. 1. Aufl. Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag, 2010.
ISBN 978-3-8252-3403-4

Meine Akte und ich. Eine Recherche über die Staatssicherheit in Dresden. *Die Bürgerbühne.* Programmheft. Staatsschauspiel Dresden, 2013.

MUSILOVÁ, M. *Fauefekt. Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. 1. vyd. Praha: Brkola a NAMU, 2010.
ISBN 9788073312015

MÜLLER, H. – SCHITTHELM, J. *40 Jahre Schaubühne Berlin*. 1. Aufl. Berlin: Theater der Zeit, 2002.
ISBN 3-934344-20-8

MÜLLER, L. Das Drama des leibhaftigen Lebens. In: *Diebe*. Programová brožura. Deutsches Theater Berlin, 2010, s. 31–45.

OSTERMEIER, T. Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung. In: Theater der Zeit, 1999, s. 7.

PAVICE, P. *Divadelní slovník*. Přel. D. Jobertová. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003.
ISBN 80-7008-157-0

PAVLIŠOVÁ, J. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Disertační práce. FF MU Brno, 2012.

PAVLOVSKÝ, P. a kol. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri a Národní divadlo, 2004.
ISBN 80-7277-194-9
ISBN 80-7258-171-6

PISCATOR, E. *Aufsätze, Reden, Gespräche*. 1. Aufl. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1968.

PISCATOR, E. *Das politische Theater*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968.

PISCATOR, E. *Politické divadlo*. Přel. V. a V. Procházkovi. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971.

POLLESCH, R. *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. 1. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009.
ISBN 978-3-499-24901-3

POSCHMANN, G. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. 1. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997.
ISBN 3-484-66022-8

RICHTER, F. *Das System. Materialien. Gespräche. Textfassungen zu Unter Eis*. A. Dürrschmidt (ed.). 1. Aufl. Berlin: Theater der Zeit, 2004.
ISBN 3-934344-42-9

RICHTER, F. *Notizen zu Bush und den Versuchen, die Welt in Gut und Böse aufzuteilen* (uveřejněno na www.falkrichter.com)

RICHTER, F. *Theater. Texte von und über Falk Richter (2000–2012)*. F. Kreuder (ed.). 1. Aufl. Marburg: Tectum Verlag, 2012.
ISBN 978-3-8288-3024-0

RICHTER, F. *Theater und Politik – was könnte politisches Theater sein in unserer Zeit* (uveřejněno na www.falkrichter.com)

ROUBAL, J. (ed.). *Souřadnice a kontexty. Antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005.
ISBN 80-7008-189-1

SCHILLER, F. *O mravním poslání divadla*. Přel. P. Eisner. 1. vyd. Praha: ČDLJ, 1955.

SCHMIDT, U. *Das Politische zurück ins Theater!* 2010. [online]. [10. 3. 2018]. URL:<http://postdramatiker.de/wpcontent/uploads/2010/01/DasPolitischeZurueckInsTheater.pdf>.

SCHNELLE, B. *Elfriede Jelinek a její divadlo proti divadlu*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2006.
ISBN 80-86907-32-5

SCHNELLE, B. Současné angažované divadlo. Model Schaubühne. In: *Svět a divadlo*, 2000, roč. 11, č. 4.

SCHNELLE, B. Politické divadlo a jeho dvě německé tradice. In: *Sborník prací Fakulty Brněnské Univerzity*, Q 1/1998, s. 47–56. [online]. [10. 3. 2018] URL: <http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114605/Q_TheatrologicaCinematologica_01-1998-1_5.pdf>.

SIERZ, A. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001.
ISBN 978-0-571-20049-8

SIMHANDL, P. *Theatergeschichte in einem Band*. 1. Aufl. Berlin: Henschel, 2007.
ISBN 3894872616
ISBN 3-89487-261-6

STEGEMANN, B. Zusammenbrechende Textflächen. In: RICHTER, F. *Theater. Texte von und über Falk Richter (2000–2012)*. F. Kreuder (ed.). 1. Aufl. Marburg: Tectum Verlag, 2012, s. 631–651.
ISBN 978-3-8288-3024-0

SZONDI, P. *Teória modernej drámy*. Přel. E. Marko. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1969.

SZONDI, P. *Theorie des modernen Dramas*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1956.

TIGGES, S. (ed.). *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. 1. Aufl. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008.
ISBN 978-3-89942-512-3

TVRDÍK, M. *Dramatická tvorba Petera Weisse*. Kandidátská disertační práce. Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV Praha, 1987.

ULLMANN, K. Vorwort. In: RICHTER, F. *Unter Eis*. *Stücke*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005.
ISBN-13: 978-3-596-16899-6
ISBN-10: 3-596-16899-6

VAROPOULOU, H. *Reflexionen zum zeitgenössischen Theater. Recherchen 58*. 1. Aufl. Berlin: Theater der Zeit, 2009.
ISBN 3940737194

VELTRUSKÝ, J. *Drama jako básnické dílo*. 1. vyd. Brno: Host, 1999.
ISBN 80-86055-60-4

WEISS, P. Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater. In: *Theorie des Dramas*. 1. Aufl. Stuttgart: Reclam, 1974, s. 110–120.

WEISS, P. *Rapporte 2*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.

WILLETT, J. *Das Theater Bertolt Brechts*. 1. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1964.

WILLETT, J. *Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
ISBN 3-518-10924-3

Wir glauben daran, dass Theater mit Bürgern eine neue Kunstform ist! In: *Spielzeit 2014.2015*. Dresden: Staatsschauspiel Dresden, 2014, s. 72.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
ISBN 3-518-29307-9

ADORNO, T. W. *Schéma masové kultury*. Přel. M. Hauser a M. Váňa. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2009.
ISBN 978-80-7298-406-0

ARENDTOVÁ, H. *Eichmann v Jeruzalémě. Zpráva o banalitě zla*. Přel. M. Palouš. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1995.
ISBN 80-204-0549-6

ARENDTOVÁ, H. *Krize kultury (Čtyři cvičení v politickém myšlení)*. Přel. M. Palouš. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994.
ISBN 80-204-0424-4

ARENDTOVÁ, H. *Původ totalitarismu I–III*. Přel. J. Fraňková a další. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1996.
ISBN 80-86005-13-5

ARISTOTELÉS. *Politika.* Přel. A. Kříž. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Petr Rezek, 1998.
ISBN 80-86027-10-4

BARTHES, R. *Mytologie*. Přel. J. Fulka. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2004.
ISBN 978-80-7363-359-2

BAUDRILLARD, J. *Amerika*. Přel. M. Petříček. 1. vyd. Praha: Dauphin, 2000.
ISBN 80-86019-97-7

BAUDRILLARD, J. *Dokonalý zločin*. Přel. A. Dvořáčková. 1. vyd. Olomouc: Periplum, 2001.
ISBN 80-902836-7-5

BAUMAN, Z. *Úvahy o postmoderní době*. Přel. M. Petrusek. 1. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995.
ISBN 80-85850-12-5

BECK, U. *Riziková společnost. Na cestě k jiné moderně*. Přel. O. Vochoč. 2. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2011.
ISBN 978-80-7419-047-6

BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Přel. V Saudková. 1. vyd. Praha: Odeon, 1979.

ČMEJRKOVÁ, S. – HOFFMANNOVÁ, J. (ed.). *Jazyk, média, politika*. 1. vyd. Praha: Academia, 2003.
ISBN 80-200-1034-3

Duden, Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter.
4. Aufl. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich: Dudenverlag, 2007.
ISBN 978-3-411-04164-0

ECO, U. (ed.). *Dějiny krásy*. Přel. G. Chalupská, V. Křenková, J. Vacek, K. Vinšová, J. Pelán, Z. Obstová, A. Pelánová. 1. vyd. Praha: Argo, 2005.
ISBN 80-7203-677-7

ECO, U. (ed.). *Dějiny ošklivosti*. Přel. I. Adámková, J. Vacek, J. Pelán, G. Chalupská, K. Vinšová, Z. Obstová, A. Pelánová. 1. vyd. Praha: Argo, 2007.
ISBN 978-80-7203-893-0

EDELMAN, M. *Politik als Ritual. Die symbolische Funktion staatlicher Institutionen und politischen Handelns*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2005.
ISBN-10: 3593377519
ISBN-13: 978-3593377513

HABERMAS, J. *Strukturální přeměna veřejnosti. Zkoumání jedné kategorie občanské společnosti*. Přel. A. Bakešová a J. Velek. 1. vyd. Praha: FILOZOFIA, 2000.
ISBN 80-7007-134-6

HAUSER, M. *Prolegomena k filosofii současnosti*. 1. vyd. Praha: FILOSOFIA, 2007.
ISBN 978-80-7007-270-7

JIRÁK, J. – KÖPPLOVÁ, B. *Média a společnost. Stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*. 2. vyd. Praha: Portál, 2007.
ISBN 978-80-7367-287-4

JUNG, C. G. *Člověk a duše*. Přel. K. Plocek, A. Bernášková, L. Běťák a J. Vašková. 1. vyd. Praha: Academia, 1995.
ISBN 80-200-0543-9

KELLER, J. *Úvod do sociologie*. 4. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2001.
ISBN 80-85850-25-7

KOSTLÁN, A. – MORAVCOVÁ, D. – VANÍČEK, V. *Encyklopedie dějin Německa*. 1. vyd. Praha: Ivo Železný, 2001.
ISBN 80-237-3590-X

KRIEGER, J. (ed.). *Oxfordský slovník světové politiky*. Přel. Z. Gellnarová a kol. 1. vyd. Praha: Ottovo nakladatelství, 2000.
ISBN 80-7181-463-6

MCQUAIL, D. *Úvod do teorie masové komunikace*. Přel. J. Jirák a M. Kabát. 3. vyd. Praha: Portál, 2007.
ISBN 978-80-7367-338-3

MILLER, D. (ed.). *Blackwellova encyklopedie politického myšlení*. Přel. J. Kuchtová, I. Lukáš a J. Ogrocká. 2. vyd. Brno: Barrister a Principal, 2000.
ISBN 80-85947-56-0

OUŘEDNÍK, P. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem. Pokus o vymezení jednoho žánru*. 1. vyd. Praha: Torst, 2010.
ISBN 978-80-7215-395-4

PETŘÍČEK, M. *Úvod do (současné) filosofie*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1997.
ISBN 978-80800-33-05

PLATÓN. *Ústava*. Přel. F. Novotný. 2. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1996.
ISBN 80-86005-28-3

POPPER, K. R. *Otevřená společnost a její nepřátelé I. Uhranutí Platónem*. Přel. M. Calda. 1. vyd. Praha: ISE, 1994.
ISBN 80-85241-53-6

PROKOP, D. *Boj o média. Dějiny nového kritického myšlení o médiích*. Přel. B. Köpplová a M. Loderová. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005.
ISBN 80-246-0618-6

SEEßLEN, G. – METZ, M. *Krieg der Bilder – Bilder des Krieges: Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*. 1. Aufl. Berlin: Taschenbuch, 2002.
ISBN-10: 389320055X
ISBN-13: 978-3893200559

SZACKI, J. *Utopie*. Přel. J. Sedláček. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1971.

THOMPSON, J. B. *Média a modernita. Sociální teorie médií*. Přel. J. Jirák. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004.
ISBN 80-246-0652-6

WITTGENSTEIN, L. *Filosofická zkoumání*. Přel. J. Pechar. 1. vyd. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.
ISBN 80-7007-040-4

WITTGENSTEIN, L. *Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
ISBN 3-518-12429-3

ŽIŽEK, S. *Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška aneb Proč musela utopie liberalismu zemřít dvakrát*. Přel. R. Baroš. 1. vyd. Praha: Rybka Publishers, 2011.
ISBN 978-80-87067-25-3

ČLÁNKY

ADAMEC, J. Provozní ředitel genocidy. In: *Respekt*, 2011, roč. 22, č. 49.

AUGUSTOVÁ, Z. Průzračnost a chaos. In: *Literární noviny*, č. 3, 13. 1. 2003.

BÖRGERDING, M. *Auf der Suche nach den vielen Antworten*. (zveřejněno na http://www.theaterheute.de/galerie/10-03/stueck.html (10. 2. 2007)

CAŇKO, M. Dát výraz vlastní fascinaci. Dialektika totality a totální logika. In: *A2*, 2011, roč. VII, č. 15.

Co bude příští 11. září. In: *Respekt*, 2011, roč. 22, č. 37.

Gesellschaft zur Förderung wissenschaftlicher Studien zur Arbeiterbewegung (GSA e.V.). *Der Krieg der Nato in Jugoslawien. Tagesberichte über aktuelle Entwicklungen und Hintergründe. 24. Kriegstag – 16. 4. 1999,* [online] [17.04.1999].

KRUSEWITZ K. Öko-Krieg in »humanitärer Absicht«. Phosgen-Wolken über Pancevo. In: *der Freitag*, 23. 07. 1999. ISSN 0945-2095. Online-Ausgabe abgerufen am 21. 09. 2010.

LINDNER, T. Krizi jsme nevyužili. Se sociologem Ulrichem Beckem o globálních rizicích a o tom, jak se nezbláznit při čtení ranních zpráv. In: *Respekt*, 2011, roč. 22, č. 22.

MOUFFE, Ch. *Umělecký aktivismus a agonická politika* (zveřejněno na www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/)

MÜLLER, R. *Mit spitzen Fingern angefasst* (zveřejněno na http://www.nachtkritik.de/)

RICHTER, F. *In God we trust (Irak 2)* (uveřejněno na www.falkrichter.com)

RICHTER, F. *UNDER ATTACK – Die Angst, das Drama und die Hysterie – 500000 Menschen demonstrieren in Berlin gegen die Irakpolitik der Bush-Administration* (uveřejněno na www.falkrichter.com)

RUPNIK, J. Ještě k 11. září. Amerika promarnila šanci, kterou nabízela poslední dekáda. In: *Respekt*, 2011, roč. 22, č. 40.

SOPROVÁ, J. Marius von Mayenburg: Píšu z politického hněvu. In: *Divadelní noviny*, 2014, roč. 23, č. 10.

Über Gott ist ein DJ – Falk Richter im Gespräch (uveřejněno na www.falkrichter.com)

Za Kassandrou německého dramatu. Dea Loher v rozhovoru s P. Štědroněm. In: *Divadelní noviny*, 2004, roč. 13, č. 8.

HRY A PRÓZA

BERNHARD, T. *Hry I*. 1. vyd. Přel. Praha: Divadelní ústav, 1998.
ISBN 80-7008-076-0

BERNHARD, T. *Hry II*. Přel. J. Balvín, D. Ullrichová, W. Spitzbardt. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1999.
ISBN 80-7008-095-7

BERNHARD, T. *Hry III*. Přel. Z. Augustová, J. Balvín. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2008.
ISBN 978-80-7008-248-5

BERNHARD, T. *Hry IV*. Přel. Z. Augustová, J. Balvín, V. Cejpek, J. Jílková, B. Schnelle. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2010.
ISBN 978-80-7008-250-8

BRAUN, K. (ed.). *Deutsches Theater der Gegenwart 2*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

BRECHT, B. *Divadelní hry I*. Přel. L. Kundera a R. Vápeník. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1963.

BRECHT, B. *Divadelní hry II*. Přel. L. Kundera, R. Vápeník a J. Haasová-Nečasová. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

BRECHT, B. *Divadelní hry III*. Přel. L. Kundera a R. Vápeník. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1961.

BRECHT, B. *Divadelní hry IV*. Přel. L. Kundera. 1. vyd. Praha: Odeon, 1984.

BRECHT, B. *Divadelní hry V*. Přel. L. Kundera, M. Liehmová, R. Vápeník. 1. vyd. Praha: Odeon, 1978.

DÜRRENMATT, F. *Anděl přichází do Babylonu*. Přel. B. Černík. 1. vyd. Praha: Dilia, 1965.

DÜRRENMATT, F. *Hry*. Přel. J. Stach. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2006.
ISBN 80-7008-198-8

DÜRRENMATT, F. *Rozhlasové hry*. Přel. B. Černík a J. Konůpek. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966.

FASSBINDER, R. W. *Brémská svoboda (Paní Gejša Gottfriedová): Měšťanská truchlohra*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1986.

FASSBINDER, R. W. *Krev na krku kočky*. Přel. M. Černá. 1. vyd. Praha: Transteatral, 2005.

FASSBINDER, R. W. *Odpad, město a smrt*. Rukopis. Přel. Z. Augustová. Nepublikováno.

FRISCH, M. *A mrtví opět zpívají*. Přel. B. Černík. 1. vyd. Praha: Dilia, 1967.

FRISCH, M. *Andorra*. Přel. B. Černík. 1. vyd. Praha: Orbis, 1964.

FRISCH, M. *Čínská zeď*. Přel. B. Černík. 1. vyd. Praha: Dilia, 1964.

FRISCH, M. *Deník (1946–1949)*. Přel. B. Koseková. 1. vyd. Praha: ERM, 1995.
ISBN 80-85913-07-0

FRISCH, M. *Modrovous*. Přel. B. Černík. 1. vyd. Praha: Panorama, 1991.
ISBN 80-7038-239-2

FRISCH, M. *Pan Biedermann a žháři*. Přel. B. Černík. 1. vyd. Praha: Dilia, 1969.
HOCHHUTH, R. *Náměstek*. Přel. A. Liehmová. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966.

ILLIES, F. *Generation Golf. Eine Inspektion*. 13. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer

Taschenbuch Verlag, 2011.
ISBN 9783596150656

JELINEK, E. *Bambiland / Babylon*. Přel. Z. Augustová a B. Schnelle. 1. vyd. Praha: Brkola 2014.
ISBN 978-80-905999-2-5

JELINEK, E. *Co se stalo, když Nora opustila manžela aneb Opory společností*. Přel. J. Jílková. 2. vyd. Praha: Národní divadlo, 2010.
ISBN 978-80-7258-348-5

JELINEK, E. *Klára S., Nemoc aneb Moderní ženy, On není jako on*. Přel. B. Schnelle a Z. Augustová. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2001.
ISBN 80-86151-52-2

JELINEK, E. *Sbohem. 3 malá dramata*. Přel. B. Schnelle a Z. Augustová. 1. vyd. Praha: Brkola, 2008.
ISBN 978-80-903842-6-2

JELINEK, E. *Sportštyk aneb Sportovní drama*. Přel. Z. Augustová. 1. vyd. Praha: Brkola, 2008.
ISBN 978-80-903842-5-5

JELINEK, E. *Totenauberg*. Přel. B. Schnelle. 1. vyd. Praha: Brkola, 2008.
ISBN 978-80-903842-7-9

KIPPHARDT, H. *Bratr Eichmann*. Přel. J. Balvín. 1. vyd. Praha: Dilia, 1985.

KIPPHARDT, H. *Ve věci J. Roberta Oppenheimera*. Přel. J. Balvín. 1. vyd. Praha: Dilia, 1965.

KLUCK, O. *Čekárna budoucnost*. Rukopis. Přel. V. Cejpek, M. Kučerová. Nepublikováno.

KLUCK, O. *Princip chaosu*. Rukopis. Přel. J. Bohadlová. Nepublikováno.

KOKOSCHKA, O. *Vier Dramen*. 1. Aufl. Berlin: Paul Cassireri, 1919.

KROETZ, F. X. *Agnes Bernauerová. Měšťanská hra o pěti dějstvích*. 1. vyd. Praha:

Dilia, 1978.

KROETZ, F. X. *Ani ryba, ani rak*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1984.

LOHER, D. *Adam Geist*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004.
ISBN 3-88661-196-5

LOHER, D. *Das letzte Feuer*. *Land ohne Worte. Zwei Stücke*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2008.
ISBN 978-3-88661-308-3

LOHER, D. *Diebe*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2012.
ISBN-10: 3886613291
ISBN-13: 978-3886613298

LOHER, D. *Fremdes Haus. Schauspiel*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004.
ISBN-10: 388661171X
ISBN-13: 978-3886611713

LOHER, D. *Klaras Verhältnisse*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
ISBN 978-3- 88661-219-8

LOHER, D. *Magazin des Glücks*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2002.
ISBN-10: 3886612449

LOHER, D. *Manhattan Medea / Blaubart – Hoffnung der Frauen. Zwei Stücke*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2006.
ISBN 978-3-88661-208-6

LOHER, D. *Olgas Raum / Tätowierung / Leviathan. Drei Stücke*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2003.
ISBN 3-88661-152-3

LOHER, D. *Tetování. Modrovous – Naděje žen. Adam Geist. Klářiny vztahy. Třetí sektor (pět divadelních her)*. Přel. P. Štědroň. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2004.
ISBN 80-86151-89-1

LOHER, D. *Unschuld / Das Leben auf der Praça Roosevelt. Zwei Stücke*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004.
ISBN 3-88661-271-6

LOHER, D. *Zloději*. Rukopis. Překlad P. Štědroň. Nepublikováno.

MAYENBURG, M. von. *Das kalte Kind. Haarmann. Zwei Stücke*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2002.
ISBN 3-88661-253-8

MAYENBURG, M. von. *Der Stein / Freie Sicht / Der Hund, die Nacht und das Messer / Perplex. Stücke*. 1. Aufl. Berlin: Henschel Schauspiel, 2012.
ISBN 978-3-940100-08-5

MAYENBURG, M. von. *Eldorádo*. Praha: Národní divadlo, 2004.

MAYENBURG, M. von. *Eldorado / Turista / Augenlicht / Der Häβliche. Stücke*. 1. Aufl. Berlin: Henschel Schauspiel, 2007.
ISBN 978-3-940100-01-6

MAYENBURG, M. von. *Feuergesicht / Parasiten. Zwei Stücke*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2003.
ISBN-10: 3886612244
ISBN-13: 978-3886612246

MAYENBURG, M. von. *Hry*. Překlad R. Olekšák, S. Waradzinová a A. Bžoch. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2004.
ISBN 80-88987-58-X

MAYENBURG, M. von. *Perplex*. Rukopis. Překlad K. Bohadlová. Nepublikováno.

MAYENBURG, M. von. *Stück Plastik / Märtyrer.* 1. Aufl. Berlin: Henschel Schauspiel, 2015.
ISBN 978-3-940100-13-9

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

MÜLLER, H. *Pověření. Tři hry*. Přel. K. R. Jilská. 1. vyd. Praha: Prostor, 1998.
ISBN 80-85190-88-5

MÜLLER, H. *Werke. 4 Band*. F. Hörnigk (ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
ISBN 978-3-518-40896-4

OSTERMAIER, A. *Death Valley Junction*. In: GRUSKOVÁ, A. (ed.). *Nemecká dráma*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2004.
ISBN 80-88987-59-8

RICHTER, F. *Bůh je DJ. Electronic city. Porucha (3 hry)*. Přel. M. Černá. 1. vyd. Praha: Transteatral, 2007.
ISBN 978-80-903857-1-9

RICHTER, F. *Unter Eis. Stücke*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005.
ISBN-13: 978-3-596-16899-6
ISBN-10: 3-596-16899-6

SCHIMMELPFENNIG, R. Arabská noc. In: GRUSKOVÁ, A. (ed.). *Nemecká dráma*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2004.
ISBN 80-88987-59-8

STRAUß, B. *Blázen a jeho žena dnes večer v Pancomedii*. Přel. M. Černá. 1. vyd. Praha: Transteatral, 2005.

STRAUß, B. *Lži Šero Bydlení*. Přel. A. Rahmanová. 1. vyd. Praha: Dauphin, 2010.
ISBN 978-80-7272-227-3

VEIEL, A. *Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt*. 1. Aufl. München: Goldmann Verlag, 2008.
ISBN-10: 3442155193
ISBN-13: 978-3442155194

VEIEL, A. *Kopanec*. Rukopis. Přel. M. Kotrouš. Nepublikováno.

VEIEL, A. *Malinový svět*. Rukopis. Přel. M. Kotrouš. Nepublikováno.

WALSER, T. Kingkongove dcéry. In: GRUSKOVÁ, A. (ed.). *Nemecká dráma*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2004.
ISBN 80-88987-59-8

WALSER, T. *Kleine Zweifel. Das Restpaar*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001.
ISBN 3-88661-184-1

WALSER, T. *Wandernutten. Die Kriegsberichterstatterin. Zwei Stücke*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005.
ISBN 3-88661-273-2

WEISS, P. *Marat / Sade*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967.

WEISS, P. *Přelíčení*. 1. vyd. Praha: Orbis 1966.

WEISS, P. *Zpěv o lusitánském strašidle*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1966.

WEISS, P. *Vietnam Diskurz*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1968.

WOLFOVÁ, Ch. *Médeia a jiné hlasy*. Přel. V. a K. Houbovi. 1. vyd. Praha: ARISTA, 2000.
ISBN 80-86410-05-6

ZELLER, F. *Pět her*. Přel. Z. Augustová. 1. vyd. Praha: Transteatral, 2016.
ISBN 978-80-87299-18-0

INTERNETOVÉ ODKAZY

www.falkrichter.com
www.fischertheater.de
www.schaubuhne.de
http://theatrenotes.blogspot.com/2008/02/interview-marius-von-mayenburg.html
www.e-polis.cz
www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/
www.nachtkritik.de
www.rimini-protokoll.de
www.sheshepop.de

www.goethe.de/theaterbibliothek
www.volksbuehne.de
http://www.campus.de/wissenschaft/geschichte/Theater-Proteste.85363.html
www.heinermueller.de
http://www.ballhausnaunynstrasse.de/
https://www.deutschestheater.de/
http://www.staatsschauspiel-dresden.de/

PŘÍLOHA

Překlady

Dea Loher

O politickém divadle a skutečnosti v 5 ½ minutách a 11 větách

Chci říci několik vět k otázce, kterou dostávám nejčastěji, stále znovu.
Je to zároveň otázka, jež mě nejvíce rozčiluje, znovu a znovu, a které se proto často vyhýbám.
Důvod, proč si ji zde sama pokládám, leží především v tom, že mi bylo řečeno, abych se krátce vyjádřila.
Ze zištného důvodu se tedy pokusím na tuto otázku odpovědět rychle, ale jednou provždy, abych mohla v budoucnu na tyto věty odkazovat:

Zaprvé. Otázka.
Nejčastěji pokládaná otázka zní, zda se považuji za politickou autorku.
Spontánní odpověď: Ano, jak jinak?

Zadruhé. Všeobecné porozumění
Pojem politické divadlo chybně naznačuje upřednostnění obsahu před formou, implikuje jednoznačný postoj vůči tomu, co běžně odpovídá reálné politice.
V nejhorším případě jde o divadlo působící cíleně, záměrně. V nejlepším případě, a ve své vrcholné umělecké formě, je: amorální, nalomené, nejisté, rozpolcené, pochybující, hledající, nevědoucí.

Tři. Subjektivní definice. (Fragment).
V tom, že připouští víceznačné formy, bezúčelné znaky, nepřehledné cesty, někdy smutný a zoufalý zmatek, a že trvá na současnosti a nesrozumitelnosti, nesmyslnosti a kráse věcí ve světě, v tom podle mě tkví politická dimenze; a sice proto, že vůbec nejprve se mohou vytvořit prostory, jež vyjadřují svobodu a fantazii; umělecké

prostory, které mohou být vzdálené od bezprostřední reality a které přesto zrcadlí skutečné soužití a jeho podmínky. Selhání a nenaplněné možnosti současnosti vypráví více, než kdy mohly návrhy utopií.

Čtyři. Negace.
A v tomto smyslu nemůže divadlo, o němž mluvím, nebýt nepolitické.

Mimo pořadí. Návrh básníka.
Heiner Müller hovoří v souvislosti s uměním „o nezbytnosti učinit skutečnost, tak jak je, nemožnou“.

Pět. Náhled.
To může člověk udělat avšak jenom tehdy, když zná také skutečnost.
Tolik skutečnosti, kolik je jen možné, ne pouze výřezy z ní.
Tolik souvislosti, kolik je možné vytvořit; porovnat to, co existuje zdánlivě volně vedle sebe; neizolovat předmět psaní od okolí. Také žádné speciální divadlo pro menšiny či zájmové skupiny – odpírat jakákoli zvláštní práva řidičům, děvkám a internetovým závisláků, africkým uprchlíkům, nezletilým matkách a bankovním manažerům. Nenechat divadlo sklouznout k tematickému večeru.

Šest. Prožívání.
Pokud jde o rozpětí prudkých rychlých společenských změn, doufám (spoléhám se na to), že literatura, která bude v budoucnu důležitá, bude psaná poutníky mezi světy; totiž migranty, kteří si ve svých životech ponesou prolínající se a extrémně se různící životní prostory a kulturní kontexty, a použijí je jako východisko k vyprávění: o konkrétních zkušenostech, surreálných snech a všech dobrodružstvích mezi tím.

Sedm. Simulace.
Každý z nás je zatím tolika rozmanitými způsoby mediálně propojen, a pohybuje se paralelně na tolika různých úrovních reality, časově posunutých, virtuálních, fiktivních, digitálních, aniž by to ještě bylo spojeno s nějakou tělesnou zkušeností nebo s vnímáním časoprostoru. Vedle tohoto simulovaného prožívání ale hrozí

leckdy vymizení potěšení i síly hodnotit vlastní životní skutečnost se všemi možnostmi jednání, které nabízí, síla dávat ji do správného vztahu k jiným životům, vyměřovat ji a tím jí disponovat.

Osm. Polis.

Právě divadlo může být prostorem, v němž si tyto schopnosti znovu uvědomíme a získáme zpět. Pravděpodobně je to jedno z posledních skutečně anachronických a zcela staromódních míst, kde se soustředí umění, kde může společnost zpochybnit samu sebe. Většinou bez okamžitého nebezpečí pro okolí. Bohužel.

Devět. Tělo.

Nehledě na to, kolik techniky a nových médií se používá, se vždy někde objeví skutečné tělo, jež náleží herci. Tato hrající těla, která jsou jednoduše tu, ve stejný čas jako my, budou hmatatelná, bez studu, zatěžující nás svojí přítomností, svým pachem, hlasy a smyslovostí. Zcela odhlédnuto od těl diváků, jež představují zátěž.

Deset. Řeč.

A pokud tato těla spolu nadto mluví, pokud existuje prostor pro řeč, je úkolem vytvořit jej netrpělivě a trýznivě a pronikavě, na konci rovněž stejně tak poeticky jako politicky.

Jedenáct. Resumé.

Což je nakonec docela uspokojivé.

LOHER, D. Über politisches Theater und Wirklichkeit in 5 ½ Minuten und 11 Sätzen. In: *Diebe*. Programmheft Nr. 13. Spielzeit 2009/10. Berlin: Deutsches Theater Berlin, s. 25–29. Přeložila: Petra Marešová

Falk Richter

DIVADLO A POLITIKA – čím by mohlo být politické divadlo v naší době

Divadlo by mělo být dnes chápáno rovněž jako část mezinárodní sítě, která se celkově ptá kapitalismu na jeho schopnost být životním způsobem pro většinu lidí. Může nám ukázat jiný obraz života, jenž např. nesmí být ukázán v televizi. Může si také dovolit odlišnou estetiku než televize a reklama, může vytvořit jinou koncentraci…

Systém, v němž žijeme, „náš způsob života“, se musíme naučit popsat nejprve nezávisle na hlavním médiu televize, které nám jej prezentuje v obrazech reklamní řeči a které zastupuje mocné tohoto světa. K tomu nám však chybí informace. Potud může být divadlo znovu místem, kde budeme moci získat chybějící informace, právě ty informace, které povedou k tomu, že si o našem systému můžeme udělat přesnější obrázek. Potřebujeme tedy nějaký podklad, na jehož základě se v podstatě vůbec můžeme svobodně (popř. vědomě) rozhodnout, zda to, co žijeme, také chceme žít, a jestli to, co žijeme, chceme vnucovat jiným (lidem v jiných státech, kteří neprofitují z globalizovaného trhu). Poté potřebujeme protiperspektivu, tedy jinou možnost, již budeme chtít postavit proti systému, který nyní vládne. Jak by mohl vypadat jiný systém? Myslím, že momentálně na celém světě převládá situace, kdy většina lidí odmítá současný stav a začíná se pozvolna propojovat na všech rovinách, aby vytvořili nejprve podklady k hledání jiné možnosti. Je to skutečně na počátku, protože moderní kapitalismus funguje přesně tak, že na každého jednotlivce dopadá pocit bezmoci. Kapitálové vztahy působí neosobně, neznáme ty, kteří rozhodují, nejsou to lidé, jež volíme. Vůbec nevíme, kam se můžeme obracet, když se nám něco nelíbí. Zdá se, že už neexistují žádní činitelé, kapitalismus dělá vše difúzním a neuchopitelným. Proto také přece v poslední době narůstají rozptýlené výbuchy vzteku – hněv na dále neudržitelný systém, a to ve formě amoku nebo útoků na symboly kapitalismu vedoucímu válku. Divadlo je oproti čistému kapitálu místem, jež připouští kreativitu a bezprostřední komunikaci – více než nákupní pasáž, letiště,

banka nebo televize, která představuje opak kreativity a komunikace. Potud může divadlo, když ho jeho intendant nebo městská rada nedefinuje a nestrukturuje jako muzeum či zábavní podnik po vzoru televize (sledovanost vítězí, může přitáhnout sponzory, kteří vnímají médium jako reklamní plochu), být místem, kde se bude moci pracovat na vizích jiného způsobu života. Divadlo by mělo být dnes chápáno rovněž jako součást mezinárodní sítě, která se celkově ptá kapitalismu na jeho schopnost být životním způsobem pro většinu lidí. Může nám ukázat jiný obraz života, jenž např. nesmí být ukázán v televizi. Může si také dovolit odlišnou estetiku než televize a reklama, může vytvořit jinou koncentraci, může si dovolit zakázané, popř. opomíjené obsahy (ne ty, jež zaručují sledovanost či konsensus). A může – prostřednictvím svých nových dramatiků – vytvářet povídky, které nám umožní pochopit tento život. Anebo nám umožní rozvinout představy o tom, jak bychom mohli naproti tomuto stávajícímu systému, který zdůrazňuje požadavek nevytvářet k sobě žádnou alternativu a být tím nejlepším možným uspořádáním, postavit systémy jiné. Jak jsem řekl v úvodu, věřím, že stojíme na počátku obrovského hnutí. Hnutí, jež se vymezuje vůči současnému tak zvanému globalizovanému kapitalismu. Hnutí, které ještě nemá žádné recepty, pouze může poskytnout dočasné odpovědi. Hnutí, u něhož je však důležité, že každý se vidí jako jeho část poskytující impulzy ke zvětšení sítě. Dokud nevznikne větší obraz. A tu a tam se objevují první konkrétní ideje a akce. Jsem také přesvědčen, že dnes jde o to vytvořit z protestního hnutí skutečně kreativní sílu. Nejprve reagovat na nespravedlivé vztahy, a poté postavit něco proti. Jiné učinit prožitelným a představitelným, což by bylo poté opakem současné spirály: Nespravedlivé uspořádání světa – útok a teror – reakce na teror likvidací demokratických základních práv a zřízení – ještě více teroru – zvýšení tlaku na politické protivníky uvnitř a válka proti teroru – ještě více teroru atd. Tedy této nekonečné spirály, kterou momentálně pohánějí rozhodující vlády národů řízených trhem.

RICHTER, F. *Theater und Politik – was könnte politisches Theater sein in unserer Zeit*
Zdroj: www.falkrichter.com
Přeložila: Petra Marešová

Falk Richter

Poznámky k Bushovi a pokusům rozdělit svět na dobro a zlo

Listopad 2001

1.
Nikdo nevěděl,
kdo to skutečně byl, a přesto byl jako odplata vyhlášen útok. Nebo,
že Usama
bin Ladin byl nejprve podporován USA, tohoto svého nepřítele tím sám vytvořil.

2.
George Bush mluví v souvislosti s odplatou o křížové výpravě, zatímco islám hovoří o svaté válce.
Je to stejná propaganda. Bush používá neuvěřitelně podobnou řeč, která rozděluje dobro
a zlo,
civilizované a necivilizované.

3.
Nemusíme
proto nyní shazovat bomby, mohli bychom koneckonců tyto země také stabilizovat a vystavět.

4.
Každá válka má své vlastní obrazy. Ve
válce v Kosovu to byly napůl zmrzlé, sněhem pobíhající ženy s kojenci.
Tyto obrazy
nám na západě říkaly: „Pomoz nám. Osvoboď nás bombami.“

5.

Během útoku na Kábul jsme
viděli na CNN podivný zelený obraz, na němž se nedalo nic rozpoznat,
pravděpodobně
byl produkován nějakou agenturou. Když Američané útočí a zabíjejí
lidi, nesmíme
nic vidět. Útok na Dvojčata naproti tomu běží už týdny jako smyčka na
všech stanicích.
Zde se může implantovat trauma, které ospravedlňuje jakoukoliv formu reakce, a
všechny kritiky na Ameriku jsou tak předem nemožné. Tento obraz je velmi silný, říká:
„Od teď je
vše dovoleno.“

6.

Šílenství je, že jde vlastně o hollywoodský scénář. „Den nezávislosti“,
mimozemšťané útočí.
A poté se také reagovalo relativně rychle podle mechanismů Hollywoodu,
přísaha
celého národa na jednoho nepřítele, prezident, jemuž náhle všichni přitakávají a
je hvězdou.
V určitém smyslu se lidé něco takového učí pro případ katastrofy, ví
vlastně, jak
musí reagovat. Proto měli také všichni pocit, že to znají. Toto je rovněž
americká fantazie, že útočí na zlo. A zlo útočí na ně, protože
jsou dobří.
Vždyť George Bush řekl, ti nenávidí naši formu státu, ti nenávidí naši svobodu,
demokracii,
a že jsme dobří lidé. Ale cíle byly strategicky jednoznačné:
Centra moci Ameriky
měla být zasažena, hospodářství a Pentagon, ne princip svobody.
Kategorie jako
„zlo“ a „dobro“ nám již nic nepřináší, když chceme tento konflikt řešit.

Pachatele přece
také někdo přesvědčil, že ničí zlo. Je důležité, že se zde dva
systémy
nacházejí ve válce a trpícími v obou systémech jsou civilní obyvatelé, kteří nedostávají žádné informace potřebné k porozumění tomu, co je přesnou příčinou a objektem
konfliktu, a nyní přihlížejí, aniž by rozuměli tomu, co se děje. Tak se to přirozeně nikdy nezmění.
Ano, a další je, jak dalece si teroristé volí scénář, protože
již smyšlený scénář
je k dispozici. Neexistuje žádná fikce, virtuální je reálné. Když se člověk učí létat na simulátorech,
poté to může udělat v reálu. A pokud se vytváří fikce, nakonec se přece neřeší,
když je provedena. Vždyť v naší společnosti žijeme vlastně
pocitem, že vše
se stalo virtuálním, simulací, že to pravé, realita, už vůbec neexistuje.
Myslím, že
v tomto procesu není jasné, jak nebezpečné, jak skutečné tyto simulace vlastně jsou. Simulace je naše realita, popř. to, co můžeme simulovat, učiníme také v krátké době naší realitou.
Pentagon nyní úzce spolupracuje s Hollywoodem. Ti se tam vyznají
skvěle
ve vedení války, v teroru, v nejhorším myslitelném scénáři.

7.

Tím nejhorším, co Bush řekl, bylo, že člověk je buď pro nás, nebo je na
straně teroristů. Což je absolutní nesmysl. Nemusím být pro ně, a když nejsem pro ně, potom to ještě zdaleka neznamená, že stojím na straně teroristů.

RICHTER, F. *Notizen zu Bush und den Versuchen, die Welt in Gut und Böse aufzuteilen*
Zdroj: www.falkrichter.com
Překlad: Petra Marešová