

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

Divadelní fakulta

Ateliér dramaturgie a režie

Obor: Divadelní dramaturgie

Dramaturg a autor

(Thomas Arzt a Kevin Rittberger v Schauspielhaus Wien)

Diplomová práce

Autor práce: BcA. Dagmar Radová

Vedoucí práce: Mgr. Petr Štědroň, Ph.D.

Oponent práce: Prof. Ph.Dr. Václav Cejpek

Brno 2013

Bibliografický záznam

RADOVÁ, Dagmar. *Dramaturg a autor : (Thomas Arzt a Kevin Rittberger v Schauspielhaus Wien)* [Dramaturg and author: Thomas Arzt and Kevin Rittberger in the Schauspielhaus Wien]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní Fakulta, Ateliér dramaturgie a režie, 2013. 167 s. Vedoucí diplomové práce Mgr. Petr Štědroň, Ph.D.

Anotace

Diplomová práce „*Dramaturg a autor (Thomas Arzt a Kevin Rittberger v Schauspielhaus Wien)*“ se zabývá fenoménem současného divadelního textu a představuje několik možností, jak jejich vznik iniciovat a podporovat. Dále reflektuje způsoby, jak lze tento fenomén využít při dramaturgickém programování divadla.

Práce uvádí konkrétní příklady z oblasti německo-jazyčného divadla. Podrobněji je analyzováno dramaturgické programování vídeňského Schauspielhausu a jeho projekty, které mají spojit divadelního autora s organismem divadla. Představena je také tvorba dvou začínajících autorů, Thomase Arzta a Kevina Rittbergera, kteří byli zapojeni do autorského projektu vídeňského Schauspielhausu „stück/für/stück“.

Annotation

Thesis „*Dramaturg and author (Thomas Arzt and Kevin Rittberger in the Schauspielhaus Wien)*“ deals with the phenomenon of contemporary theater lyrics and presents several opportunities to initiate and support the creation. Furthermore it reflects how this phenomenon can be used for programming of theater dramaturgy. Paper presents specific examples from the field of the German - speaking theater.

Dramaturgical programming of Vienna Schauspielhaus and its activities, which should connect theater author with theatrical organism, are analyzed more in detail. It is also being introduced the performance of two beginning authors, Thomas Arzt and Kevin Rittberger, who were involved in author project of Vienna Schauspielhaus „stück / für / stück“.

Klíčová slova

současný divadelní text, dramaturgie, „Hausautor“ Berliner Stückemarkt, Heidelberger Stückemarkt, Mülheimer Stückemarkt, Schauspielhaus Wien, scénické psaní, „stück/für/stück“, Andreas Beck, Kevin Rittberger, Thomas Arzt

Keywords

contemporary drama, dramaturgy, „Hausautor“, Berliner Stückemarkt, Heidelberger Stückemarkt, Mülheimer Stückemarkt, Schauspielhaus Wien, creativ writing, „stück/für/stück“, Andreas Beck, Kevin Rittberger, Thomas Arzt

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

Brně, dne 2. 9. 2013

Dagmar Radová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Petru Štědroňovi, Ph.D. za mnohé podněty při psaní této diplomové práce. Také bych ráda poděkovala své rodině za podporu během celého studia.

Obsah

Úvod	9
1. Dramaturgie a současný text	11
1.1. Dramaturgie	11
1.1.1. Historické vymezení pojmu dramaturgie	12
1.1.2. Tvůrčí myšlení o divadle	13
1.1.3. Společnost a divadlo	14
1.1.4. Ontologický princip divadla	15
1.2. Současný text	16
1.2.1. Jedinečnost současných textů	17
1.2.2. Vznik současných textů	19
2. Festivaly současné dramatiky a scénické psaní	21
2.1. Festivaly současné dramatiky	21
2.1.1. Berliner Stückemarkt	22
2.1.2. Mülheimer Stückemarkt	24
2.1.3. Heidelberger Stückemarkt	25
2.1.4. Ostatní festivaly	26
2.2. Obor scénického psaní	26
2.2.1. <i>Organizace a koncipování studia</i>	27
2.3. Přínos festivalů současné dramatiky a oboru scénického psaní	28
3 Vídeňský Schauspielhaus – divadlo přítomnosti	32
3.1. Historie vídeňského Schauspielhausu	32
3.2. Vídeňský Schauspielhaus pod vedením Andree Becka	34
3.2. 1. Aderas Beck	34
3.2.2. Vídeňský Schauspielhaus a přítomnost	35
3.2.3. Integrace autorů	39
3.3. Projekt „stück/für/stück“	41
3.3.1. Průběh „stück/für/stück“	41

3.3.2. Hausautor	43
3.3.3. Další iniciativy a projekty	44
4. Thomas Arzt a Kevin Rittberger	46
4.1. Thomas Arzt	46
4.1.1. Medailon autora	46
4.1.2. Úvod do tvorby Thomase Arzta	48
4.1.2.1. <i>Jazyk a dialekt</i>	49
4. 1. 2. 2. <i>Paralelní dění</i>	50
4.1.2.3. <i>Monolog – promluva</i>	53
4.1.2.4. <i>Témata</i>	55
4.1.3. Cvrch	56
4.1.3.1. <i>Datace, realizace</i>	56
4.1.3.2. <i>Analýza</i>	57
4.1.4. Shrnutí	66
4.2. Kevin Rittberger	68
4.2.1. Medailon autora	68
4.2.2. Úvod tvorby Kevina Rittbergera	70
4.2.3. Puppen (Loutky)	75
4.2.3.1. <i>Analýza</i>	76
4.3. Přínos projektů na podporu vzniku současných divadelních textů z pohledu autorů	88
4.3.1. Zájem	89
4.3.2. Komunikace a kritika	89
4.3.3. Profesionalizace	89
5. Závěr	91
5.1. Shrnutí předchozích kapitol	91
5.2. Kritické shrnutí získaných poznatků	93
5.3. Vztahování se k českému kontextu	94
Seznam literatury	96
Reflexe absolventské inscenace Princ Homburský	99
Příloha <i>Princ Homburský</i>“ text inscenační úpravy	134

Úvod

Tématem této diplomové práce jsou *různé formy podpory vzniku současných divadelních textů jakožto vědomě rozvíjená dramaturgická linie*. Práce představuje několik způsobů jak vznik současných divadelních textů podporovat, jak dramaturgie zprostředkovává vnímání a reflexi skutečnosti, která je zachycena v současných textech, jak využívá specifika těchto textů a také jak může být rozvíjen vztah mezi autorem a divadlem jakožto institucí.

Tato práce si klade za cíl na základě analýz jednotlivých fenoménů zprostředkovat, jak formy podpory vzniku současných divadelních textů mohou ovlivňovat širší divadelní kontext, jak se jich dá využít v dramaturgickém programování konkrétního divadla a jaký přínos mají pro samotné autory. Tato práce může sloužit také jako inspirace, především pro dramaturgy, k tomu, jak by bylo možné změnit poměrně neuspokojivou situaci současných divadelních textů a jejich (ne)uvádění. Konkrétní podoba podpory, programů, projektů nebo samotných textů a inscenací, které by mohly na základě této inspirace na české divadelní scéně vzniknout, musí ovšem vycházet z vlastních aktuálních podmínek a celkové společenské a umělecké situace. Jednoduché kopírování uváděných přístupů by bylo přinejmenším popřením principu „tady a teď“, který je jedním ze základních elementů divadla a se kterým jednotlivé představené fenomény vědomě pracují.

Jelikož šíří takto zvoleného tématu by nebylo možné jednoduše obsáhnout, práce si vybírá příklady z německé jazykové oblasti, kde možnosti podpory vzniku současných divadelních textů mají v některých případech tradici už několik desítek let. Konkrétně reflektuje tři možnosti podpory vzniku současných divadelních textů a práce s nimi jakožto programové dramaturgické linie.

První linie postihuje festivaly současné dramatiky (*Stückemarkt*) a obor scénického psaní (*Szenisches Schreiben*). Obě tyto možnosti slouží začínajícím autorům jako platforma, kde mohou získat základní zkušenosti a prezentovat se. Druhá linie se

zaměřuje na využití fenoménu současného divadelního textu a jeho specifik jakožto výchozího bodu pro dramaturgické programování divadla. Tato druhá linie se také dotýká problematiky integrace autora do divadelního organismu (Schauspielhaus Wien). Třetí linie zkoumá vliv těchto projektů na konkrétní autory (Thomas Arzt a Kevin Rittberger), míru a způsob reflexe současnosti v jejich dílech. Závěrečná kapitola se snaží o souhrnnou kritickou reflexi těchto projektů a pojmenovává jejich přínos i možná rizika.

1. Dramaturgie a současný text

Tato kapitola slouží k definici základních pojmů, které se dále v práci užívají. Zprostředkovává také výchozí teoretická stanoviska, na kterých je práce postavena a která jsou taktéž nezbytná pro uvedení do celkového kontextu, ze kterého čerpá. Vzhledem k tomu, že se tato práce bezprostředně dotýká divadelní dramaturgie a níže se pokouší o definici tohoto fenoménu, nelze se, už ze samotné podstaty dramaturgie, vymanit částečně osobnímu pohledu na věc.

1.1. Dramaturgie

Vysvětlit, co je to dramaturgie a čím se dramaturg/yně zabývá, je poměrně obtížné a prakticky každý, kdo se tomuto oboru věnuje, bude obé vykládat odlišně. Jedním z důvodů, proč se pojem dramaturgie (teoretické či praktické) tak obtížně vysvětluje, je to, že doposud jej skoro každá epocha formulovala jinak, na rozdíl např. od herectví, jehož základní rysy a náplň zůstávají poměrně neměnné. To, co je dramaturgií myšleno, se může v rámci jednotlivých divadel výrazně lišit. Hlavním důvodem, proč je dramaturgie a dramaturgická práce tak těžko uchopitelná, je to, že dramaturgie se nejvíce dotýká ideové podstaty divadla. Tato podstata se bezprostředně váže (stejně jako divadlo samo) na čas a prostor, a proto podléhá neustálé proměně, v každé době, v různých kulturních kontextech i jednotlivých divadlech se proměňuje a kriticky hodnotí a vymezuje se vůči minulému, hledá nová možná východiska, která by odpovídala „potřebám“ současnosti.

1.1.1. Historické vymezení pojmu dramaturgie

Řecké slovo „*Dramaturgia*“, ze kterého pojem dramaturgie vychází, by se dalo přeložit jako: sepsání či koncipování dramatu. Spojení dramaturgie se psaním či koncipováním dramatického textu přetrvalo několik století. Aristoteles vidí podstatu dramatu v dialogičnosti situací, které jsou opakovatelné – tedy všem dobře známé a současně překvapující. I výstavba vnitřního napětí je úkolem dramaturgie. Bernd Stegemann toto aristotelovské pojetí dramaturgie souhrnně pojmenovává jako: „*architektura jednání*.“¹ V Pavisově *Divadelním slovníku* je také dramaturgie pojmenována ve velmi podobném duchu, totiž jako: „*technika (či poetika) dramatického umění, jejímž cílem je stanovit stavební principy díla*.“²

„*Až do období klasicismu bylo cílem dramaturgie, často vytvářené samotnými dramatiky,(...), objevit pravidla či návody ke kompozici her a vytvořit pro ostatní dramatiky kompoziční normy*.“³ Postupně ale dochází k uvolnění přímého až synonymního vztahu dramaturgie a kompozice dramatického textu. V druhé polovině osmnáctého století se objevuje Lessingova *Hamburská dramaturgie*. Ač se tento teoretický spis zabývá také problematikou kompozice dramatického textu, nově formuluje charakter a poslání dramaturgie. Úloha dramaturgie se rozšiřuje o vedení a programování divadla a přidávají se různé formy komunikace s veřejností. Tato tendence se dále rozvíjí a formuje během devatenáctého a dvacátého století, až po současnost.

Brechtovo úvahy o divadle a především dělení na dramatické a epické divadlo, ovlivnilo i vnímání pojmu dramaturgie. Dramaturgie v brechtovském pojetí se zabývá jak ideologickou, tak formální strukturou díla, dále „*specifickou vazbou mezi formou a*

¹ STEGEMANN, Berndt. *Nach der Postdramatik*.

<http://www.schaubuehne.de/uploads/Nach-der-Postdramatik.pdf>, citováno 23. 4. 2013, 12:55

² PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 133

³ Op.cit., s. 133

*obsahem*⁴ a také tím, jak text přetransformovaný do inscenace bude působit na diváka.

V současnosti se nejčastěji dramaturgií označuje instance, která má za úkol sestavovat dramaturgický plán divadla, tedy vybírat jeho repertoár a která také případně s režisérem spolupracuje na jednotlivých inscenacích – interpretace textu, koncepce inscenace. (Což ovšem platí především pro oblast střední a severní Evropy. Například ve Francii či Španělsku je dramaturgie stále spíše spojována s psaním divadelních textů.)

1.1.2. Tvůrčí myšlení o divadle

Všechny výše uvedené definice jsou anebo někdy byly platné. Ale jejich platnost se vždy vázala či váže na dobu vzniku formulace. Pro tyto definice také platí to, že se snaží přesněji pojmenovat již dílčí práci dramaturga, ale už tolik nevystihují to, co je skutečným jádrem dramaturgie. Problematické na těchto formulacích je, že všechny jako by vycházely z předem jasně určené představy o tom, co je to divadlo. Ale základ dramaturgie se může nacházet ještě dále za touto už (často i nevědomě) přijímanou představou toho, co je to divadlo. Nemělo by se zapomínat na to, že dramaturgie je především kreativním myšlením o divadle a tvůrčí silou, která by neměla nic z toho, co je divadlu své epochy vlastní, považovat za samozřejmé. Naopak, měla by podrobovat divadlo a jeho konvence neustálé kritické reflexi. Dramaturgie je znejišťujícím elementem, který vždy znovu klade výchozí otázky. Adorno tuto vlastnost vnímá jako esenciální pro umění vůbec, když říká, že: „*Umění se musí obrátit proti tomu, co vytváří jeho vlastní pojem a stát se tak nejistým až do morku kostí.*“⁵

Reflexe aktuálního stavu a podoby divadla se úzce pojí s koncipováním, formulováním a realizací nově vzniklé vize divadla, která je vždy velkou nejistotou.

⁴ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 133.

⁵ ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997. s. 10.

V podobném duchu výše uvedeného Adornova citátu píše Hans Thies Lehmann v knize *Das politische Schreiben* o textech Heinerja Müllera: „Jejich dramaturgický význam spočívá v tom, že každý scénický moment se zdá jako začátek.“⁶ Lehmann tuto tezi dále rozvíjí: Heiner Müller se od určité doby vzdal ustálené konvenční podoby dramatických textů a zkoušel, jak mohou na divadle působit formy textu, které nejsou primárně divadelní či dramatické. A právě toto zkoušení nového, překračování stávajících konvencí, je podstatou dramaturgie. Ač je Müller znám především jako dramatický autor, věnoval se divadlu v mnoha odvětvích (dramaturgie, režie atd.). Na základě své schopnosti nazírat na divadlo mimo jednu úzkou kategorii a myslet v kontextu své doby mohl vytvořit díla, která značně ovlivnila divadlo druhé poloviny dvacátého století. Díky tomu, že své texty pojímal vždy jako nový začátek, staly se vědomou reflexí současného stavu divadla a tedy konečně i vyvozením konkrétních (uměleckých) důsledků v podobě nového díla, které překračuje konvence i tradice.

1.1.3. Společnost a divadlo

Neustálé přehodnocování uměleckých postupů je spjata s vědomou reflexí širšího společensko-politického kontextu, ve kterém divadlo vzniká. Dramaturgie zaujímá jedinečné postavení na pomezí dvou světů - vnitřního (divadlo) a vnějšího (celospolečenský kontext). Stává se tak základním komunikačním uzlem mezi tvůrci (individuui — umělci) a recipienty (společností; veřejným prostorem). Je tedy také vědomím, že divadlo se ocitá uprostřed určité společnosti, která je konkrétně profilována a trpí konkrétními problémy. A protože, jak tvrdí Adorno, umělecká reflexe světa se vždy váže na empirickou zkušenost, která je ale autonomně zpracována (Adorno, 1997), je současnost útočištěm a zároveň inspiračním zdrojem pro umělecká díla. Podobně je současnost pro dramaturgii základní platformou, ze které čerpá témata i odvozuje svá umělecká východiska.

⁶ LEHMANN, Hans-Thies. *Das politische Schreiben*. Berlin: Theater der Zeit Verlag, 2003. s. 248.

1.1.4. Ontologický princip divadla a jeho schopnost reflexe

Divadlo se řadí mezi časová umění. Jeho realizace je možná jen v čase (a prostoru). Divadlo je určeno k zániku v každém příštím okamžiku a stejně tak s každým novým okamžikem získává možnost pro svou novou existenci. Divadlo se vzpírá jakékoliv konzervaci či archivaci. Tento ontologický princip stál u zrodu divadla - při kultických rituálech, byl znovu objevován v období tzv. druhé divadelní reformy a stal se jedním z ústředních rysů postdramatického divadla, které je úzce spojeno s performance art. Jak píše Bernd Stegemann: „*Postdramatické divadlo už není inscenací dramatického textu, neguje strukturu dramatické situace ve prospěch představení herce. Postdramatické divadlo tak začíná empatický vztah vůči sobě samému.*“⁷ Tento empatický vztah není ničím jiným než vědomou reflexí toho, že vše se odehrává v konkrétním časoprostoru, za přítomnosti konkrétních herců a konkrétního publika. Tato situace nemá žádnou jinou možnost a její totalita zároveň vytváří jedinečnou kvalitu. Vědomí zániku, absolutní ohraničení vlastní existence je pro člověka výraznou hnací silou a zároveň i základem pro vytváření hodnotového systému. Tato teze může stejně platit i pro divadlo.

Přestože každé umění má potenciál být reflexivní, divadlo, které tak lehce a rychle zaniká, je svou podstatou k reflexi svých aktuálních podmínek přímo určené. Vše, co vzniklo v minulosti, nevratně zmizelo, to, co bude následovat, zůstává otevřené. Divadlu „zbývá“ jeho přítomnost. Pokud je při vytváření divadelního díla brán zřetel na to, v jakých podmínkách, v jaké společnosti a za jakých okolností vzniká, může být vytvořeno dílo, které s divákem skutečně vstupuje do dialogu. Pokud to nastavení tvaru dovoluje a herci (performeři) umějí pracovat s výjimečností situace představení, může se zdůrazněná prezentnost stát jednou s nejpozoruhodnějších a nejsilnějších kvalit divadla a umělecký tvar může mít výpovědní hodnotu a sílu, která

⁷ STEGEMANN, Berndt. *Nach der Postdramatik*.

<http://www.schaubuehne.de/uploads/Nach-der-Postdramatik.pdf>, citováno 23. 4. 2013, 12:55

dokáže diváka vytrhnout z jeho každodennosti, přimět ho přemýšlet jinak, a tak nepřímo ovlivnit i jeho společensko-politická stanoviska.

Podobně, jak mají herci/performanceři možnost přímo reagovat na aktuální podněty, může i dramaturgie reagovat na potřeby divadla v širším kontextu – vymezení se vůči tzv. trendům apod. Současný text je v rámci makrodramaturgie svébytný fenomén, který si zaslouží větší pozornost a vždy bude něčím, co bude vyvolávat více otázek, než odpovědí.

1.2. Současný text

Adorno ve své *Estetické teorii*, ve které se zabývá obecnými principy umění a jeho morálními a politickými aspekty, o problematice vztahování se k současnosti a minulosti píše, že „*staré má místo v novém jen v úlomcích, ne v kontinuitě*“⁸. Tento výrok je pro dramaturgii, která bývá označována za patrona ideového zázemí divadla a která zaujímá výjimečnou pozici mezi vnitřním světem umění a vnějším světem, velmi důležitý. Adornova teze, vztažena k divadlu a k inscenování starých divadelních textů, působí poměrně radikálně. Je totiž běžnou praxí, že starší (více jak dvacet let) divadelní texty mají v repertoárech divadel značnou převahu. Proč je tomu tak? Jedním z argumentů, proč se starší texty těší stále velké oblibě, je tvrzení, že jsou prověřeny mnohaletou inscenační praxí, a tudíž na jevišti takříkajíc „fungují“. Tato tvrzení jsou jistě oprávněná, ale zároveň poukazují na poněkud konvenční dramaturgické myšlení, které je silně ovlivněno diktátem profitu a které tudíž sází na jistotu. Současný text naopak představuje poměrně velké riziko. Není totiž v mnohých případech prověřen žádnou inscenační praxí, přístup k němu, jeho specifické potřeby je nutné teprve objevit, navíc autor ještě nemá renomé, a tudíž nemůže „přitáhnout“ diváky.

⁸ ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997. s. 37.

Ovšem, přes všechna tato úskalí, neskrývá se v současných textech nenahraditelná kvalita, která vyplývá z jejich přímého vztahování se k současnosti, ve které jak tvůrci, tak diváci žijí? A není právě tato nenahraditelná kvalita základní výzvou pro dramaturgii?

1.2.1. Jedinečnost současného textu

René Pollesch, německý autor a režisér, se ve svých textech, potažmo inscenacích, otázkami naší současnosti, jejích specifik, protikladů i tím, jak je toto vše možné přivést na divadlo, intenzivně zabývá. V jedné své teoretické stati pokládá tuto otázku: *„Jak se postarám o to, aby se konflikty našich životů, které jsou zamotané v této společnosti, mohly stát tématem na divadle, a to, aniž bychom na základě zvláštních zkušeností věděli, zda komunikují? Od Donny Harawayové si vypůjčím jednu větu: Musíme s někým mluvit a ne mluvit k někomu. Mluvit k někomu se odehrává v jazyku, ke kterému se vztahuje každý divadelní autor nebo dramatik, který není jeho, ale za svůj ho považuje. Jazyk, ve kterém jsme všichni bez napětí stejní a autor nevědomky dává pozor na shodu, aby vystupující muž byl stále rozeznatelný jako člověk a kostrbatě mluvící Španělka jako možná snad Penélope Cruz osobně. A mluvit s někým (naučná hra) nejde zrovna v jazyce, ve kterém se může zdánlivě mluvit o životě všech, který se za univerzální jazyk považuje a který sám v sobě nerozpoznal bílý heterosexuální mužský žargon, jazyk, který pravděpodobně není náš, ve kterém je ale pro nás vše čitelné.“*⁹ Pollesch klade při vytváření divadelního textu velký důraz na schopnost vedení dialogu s divákem, který se odehrává nejen skrze zvolená témata, ale také skrze jazyk textu. Jazyk je základní prostředek, který umožňuje komunikaci mezi autorem, herci a diváky. Každá doba má svůj vlastní jazyk a jazykové zvyklosti, na jejichž základě komunikuje, a ty se samozřejmě odráží do divadelních textů. Jelikož se každý jazyk pod vlivem času mění, vyvstává pak otázka, zda je možné, aby inscenace s divákem skutečně komunikovala, pokud text vznikl před několika desítkami

⁹ POLLESCH, René. *Liebe ist kälter als das Kapital: Stücke Texte Interviews*. Hamburg: Rowohlt, 2009. s. 302-303.

či stovkami let. Je tedy možné inscenovat texty, které vznikly před několika desítkami či stovkami let?

Pollesch, jak už bylo zmíněno, je nejen divadelní autor, ale také režisér. V jeho případě ale nelze tyto jeho dvě tvůrčí polohy od sebe oddělit, protože zastává názor, že nelze kontinuálně systematicky rozvíjet nějaký umělecký záměr na základě inscenování různých textů různých autorů, jak tomu vlastně je u „běžných“ režisérů, kteří během sezony inscenují v několika různých divadlech několik různých autorů. Pollesch v rozhovoru s Cornelií Niedermeier o otázce klasických děl dále hovoří takto: *„Určitě existují (klasická díla pozn. autorky) jako texty a můžou se kdykoliv číst. Otázkou ale je, co znamenají na scéně? Divadelní kritik Peter Iden po 11. 9. řekl, že to, co by se teď mělo dělat, jsou staří Řekové. Já se pak ptám: Co se s tím mužem stalo? To je přeci totální ztráta vědomí skutečnosti. Aby se přemýšlelo o tom, co se stalo 11. 9., tak se on musí dívat na 2000 let starý text, protože jen tam, jak se domnívá, najde pravdu. To je přeci absolutní potlačení toho, co se skutečně stalo. Nechtít o tom přemýšlet a dát divadlu nařízení, aby o tom také nepřemýšlelo. Začít pěkně od začátku u muzeálních myšlenek.“*¹⁰ Pollesch tak upozorňuje na omezené možnosti interpretace klasických textů. Přítomnost, ze které vyrůstají a se kterou jsou spojeny, se stala už minulostí. Skoro všechny aspekty a prvky, které mohly k divákovi konkrétně hovořit, ztratily svou komunikační schopnost a jsou omezeny pouze na povšechnost a všeobecnost. Problémy, které prožívá člověk druhého desetiletí dvacátého prvního století v Evropě, se rozhodně nemůžou rovnat tomu, co prožíval člověk v antickém Řecku nebo v období renesance. Paradigma každé epochy se mění a s ním také detaily každodenního života. Jak dokazuje Bourdieu, „jemné rozdíly“ hrají větší roli, než si můžeme myslet. Navíc detail je vždy konkrétní a konkrétnost je nutná pro komunikaci. Pollesch v dalším rozhovoru na toto téma dále argumentuje: *„(...) Pořád jsou kritikové, kteří chtějí divadlo udržet velmi všeplatné. Říkají, že neustále jde o život a smrt nebo o muže a ženu. To bych všechno zpochybil. Každý má nějakou představu o životě, ale to je*

¹⁰ POLLESCH, René. *Liebe ist kälter als das Kapital: Stücke Texte Interviews*. Hamburg: Rowohlt, 2009. s. 317.

pro mě moc neurčitě. Musím nejdřív pojmy jako láska a život vysvětlit a já trvám na tom, že žiju a miluju jinak než Hamlet - například. A ty pojmy zůstávají nejasné, pokud divadlo, aby si udrželo svou všepjatnost a aby mohlo hrát své klasiky, trvá navzdory dějinám na stále stejné představě o životě. Můj život není život Hamletův. (...) Protože já nemám jeho problémy. S Hamletem nemůžu svůj život zvládnout. Hamlet má jednoho protivníka, pomýšlí na pomstu, vůči jasně danému problému vystupuje jako šílený, aby mu unikl. (...) Člověk se musí vypořádat s tím, že neexistují jen biografie párů, které v 84 slaví zlatou svatbu. Tady v Berlíně můžete vidět velmi mnoho mladých párů, jak přežívají a umírání na následky AIDS - například. A to je přeci něco zcela jiného než Romeo a Julie.“¹¹

Pollesch svým apelem na to, aby divadelní texty, potažmo inscenace, neutíkaly do bezzubé povšečnosti, aby naopak navázaly intenzivní vztah se svou skutečností, konvenuje s Adornovým požadavkem na umělecká díla, která „*aby obstála v prostředí extrémní a temné reality, musí se s ní ztotožnit, pokud se nechtějí rozprodat jako útěcha.*“¹²

1.2.2. Vznik současných textů

Ale divadelní texty, které mluví konkrétně a jazykem své současnosti, nebudou vznikat samy od sebe a zvláště ne v prostředí, kde je divadelní klasika považována za nepřekonatelnou, protože byla už tisíckrát prověřena inscenováním a současný text je ale naopak vnímán jako cosi neznámého, riskantního a nejistého, co navíc by mohlo ohrožit ekonomický profit divadla.

Tato nedůvěra je opravdu velmi zvláštním fenoménem. I v minulosti, třeba v již vícekrát zmiňované antice, která vždy budí určitý respekt, protože je považována za kolébku evropského divadla, byly uváděny jen současné texty a repríza byla něčím neznámým. O době Shakespeara a tehdejší inscenační praxi platí také to, že uváděny byly převážně současné texty, byť náměty čerpaly z historie.

¹¹Op. cit., s. 323.

¹²ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997. s. 64.

Zda uvádět klasické texty je velkou otázkou dramaturgie. Výše popsaná kvalita současných textů, která je ještě blíže rozváděna v kapitole zabývající se vídeňským Schauspielhausem, je nepopiratelná a nezaměnitelná a je nutné jí věnovat pozornost.

Následující kapitoly se věnují několika příkladům, kdy se citlivé dramaturgické vnímání vlastního uměleckého, ale i společenského kontextu, slabin i potřeb divadla, propojilo s kritickou reflexí současnosti. Berliner Stückemarkt, který byl založený před třiceti pěti lety, obor scénické psaní na UDK Berlin i vídeňský Schauspielhaus pod vedením Andree Becka jsou iniciativy vzniklé na základě kritického dramaturgického myšlení, které si bylo vědomo nezaměnitelné kvality nových divadelních textů.

2. Festivally současné dramatiky a scénické psaní

Tato kapitola představuje dvě možnosti, jak podporovat vznik současných divadelních textů. Zabývá se festivaly současné dramatiky, které v německé jazykové oblasti fungují v některých případech už několik desítek let. A zároveň poskytuje i základní přehled koncipování oboru scénické psaní na Universität der Künste v Berlíně, které v rámci vysokých divadelních škol v Evropě zaujímá výjimečné postavení.

Závěr kapitoly přináší shrnutí aspektů, které nejvýrazněji pomáhají začínajícím autorům v jejich tvorbě a které obě výše zmíněné aktivity poskytují.

2.1. Festivally současné dramatiky

„I když je na německého dramatika zprava i zleva, ze stran vyprávění i scénářů vyvíjen tlak, daří se mu lépe než kdy předtím. Neboť německý dramatik je opečován a chráněn nedozírným množstvím institucí.“¹³, uvádí německý divadelní kritik Petr Michalczik. Je tomu skutečně tak, od založení prvních festivalů orientovaných na současné divadelní texty uplynuly více než čtyři desítky let a za tu dobu se v celé německé jazykové oblasti rozvinula poměrně stabilní síť nejrůznějších programů, které vytvářejí platformu (nejen) pro začínající divadelní autory. Nejedná se jen o finanční podporu mnohých nadací a institucí v podobě stipendií, ale autor je často přímo spojen s konkrétním divadlem, a tak se může blíže seznámit i s vnitřním fungováním divadelního organismu a případně se zapojit do tvůrčího procesu inscenování. Autor

¹³ MICHALCZIK, Petr. *Die sind ja nackt! Keine Angst, die wollen nur spielen: Gebrauchsanweisung fürs Theater*. Köln: DuMont Buchverlag, 2009, s. 208.

má tak možnost se konfrontovat nejen s vnitřními procesy média, pro které tvoří, ale i s různými rovinami zpětné vazby (kritická reflexe diváků, odborné veřejnosti, inscenátorů), která je neméně důležitá.

Jednou ze základních možností, kterou může začínající divadelní autor využít, aby se dostal do širšího povědomí, je přihlásit se do některého ze soutěžních festivalů, který se orientuje na současné divadelní texty. V německé jazykové oblasti existuje několik festivalů, které se zaměřují na uvádění současných divadelních textů. Většinou se označují jako „*Stückemarkt*“, volně přeloženo do češtiny jako „dramatický trh“. Jedná se o festivalový formát, kde „(...) *jsou zainteresovanému publiku předvedeny nové texty, většinou ve formě ‚scénického čtení‘ - skupinové čtení bez scénografie nebo v podobě rychlé režijní skici (...)*“¹⁴. Tyto festivaly se konají po různě dlouhou dobu (někdy se jedná o jeden večer, jindy celý týden), během které se výše uvedenými způsoby prezentují texty zvolené několikačlennou odbornou porotou.

Prakticky každé větší či divadelně významnější město (Berlín, Hamburg, Mnichov, Vídeň, ale i Heidelberg či Graz) pořádá festival zaměřený na současnou dramaturgii. Jejich vnitřní organizace se od sebe více či méně liší. Různí se především v tom, jací autoři se soutěže mohou zúčastnit, anebo jakým způsobem jsou texty prezentovány. Následující přehled nejznámějších festivalů tohoto druhu slouží k základní orientaci a zároveň poukazuje na jednotlivá specifika.

2.1.1. Berliner Theatertreffen a Berliner Stückemarkt

Berliner Theatertreffen patří k jednomu z nejvýznamnějších německých divadelních festivalů, který se pravidelně koná v květnu už od roku 1964. Tento festival funguje pod hlavičkou *Berliner Festspiele*¹⁵, které zaštiťují a organizují dalších šest festivalů a *Theatertreffen* je jedním z nich. „*Jádrem Theatertreffen je deset ‚nejpozoruhodnějších inscenací‘, které každoročně vybere nezávislá porota ze zhruba*

¹⁴ MICHALCZIK, Petr. *Die sind ja nackt! Keine Angst, die wollen nur spielen: Gebrauchsanweisung fürs Theater*. Köln: DuMont Buchverlag, 2009. s. 211.

¹⁵ Jedná se o německou kulturní instituci působící v Berlíně, která organizuje několik festivalů. V centru pozornosti stojí současné umění - od soudobého tance, přes hudební produkce, až po výstavy a instalace.

čtyř set inscenací sezony.“¹⁶ Ač je *Theatertreffen* velmi významným a prestižním festivalem, pro téma této práce je mnohem důležitější jedna z jeho mladších (pod)částí, která si však už vydobyla své jméno a především se stala předobrazem pro mnohé další podobné festivaly.

Jedná se o *Stückemarkt* nebo také *Berliner Stückemarkt*, který se koná již od roku 1978. V Německu, Rakousku i Švýcarsku je nejstarším festivalem zaměřeným na uvádění současné dramatiky. „*Stückemarkt prezentuje jako ‚festival ve festivalu‘ nové texty doposud neobjevených evropských autorů a také, nově od roku 2012, jeden pozvaný divadelní projekt.*“¹⁷ A zároveň je soutěžním festivalem současné dramatiky, který na více úrovních podporuje dramatické autory. „*Stückemarkt je podporován nadací Heinze a Heide Dürrových, koná se ve spolupráci se Spolkovou centrálou pro politické vzdělávání a ‚Deutschlandradio Kultur‘.*“¹⁸ Vybraní autoři tak získají nejen finanční odměnu, ale zároveň možnost své texty prezentovat ve formě scénických čtení anebo jako rozhlasovou hru.

Jak již bylo zmíněno, soutěžní část *Stückemarktu* je otevřena v současné době autorům ze všech evropských zemí a nově mezi nimi mohou být i autorské skupiny. Pětičlenná odborná porota¹⁹, která je většinou složena z dramatiků, režisérů, dramaturgů a divadelních vědců ze zaslaných textů vybere pět, které jsou pak veřejně uvedeny ve formě scénického čtení. Tato scénická čtení, byť je zaštiťují režiséři, dávají prostor i samotnému autorovi, aby se na nich podílel. Neodmyslitelnou součástí scénických čtení jsou následné moderované diskuze s autory, během kterých se autoři i jejich tvorba publiku blíže představí. V těchto diskuzích má možnost i samotné publikum přímo reagovat na to, co zhlédlo.

¹⁶ http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/theatertreffen/ueber_uns_tt/allgemein_tt/allgemein_tt_1.php citováno 25. 7. 2012, 14:32.

¹⁷ ZINTL, Christina. *Stückemarkt 2012*. Berlin: Theatertreffen, 2012. [informační brožura vydaná pro Stückemarkt 2012]. s. 4.

¹⁸ http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/theatertreffen/stueckemarkt_tt/allgemein_stueckemarkt/stueckemarkt_allgemein.php citováno 25. 7. 2012, 14:43.

¹⁹ Např. v roce 2012 v porotě zasedali: Stefan Bachmann, Yvonne Büdenhölzer, Mieke Matzke, Ewald Palmetshofer, Dries Verhoeven.

Kromě autorů, kteří jsou vybráni, aby se jejich texty uvedly ve formě scénického čtení, „pět dalších autorů navštěvuje takzvaný dramatický workshop. Jeden z těchto autorů je pak odměněn a ‚skutečně‘ uveden, jiný dostane zakázku, aby napsal hru a další neméně podstatnou podporu.“²⁰

V roce 2012 prošel Stückemarkt určitými koncepčními změnami, kterými odpovídá na posuny v současném divadle. Historicky poprvé porota vybrala kromě pěti dramatiků i jeden kolektiv performerů²¹, který během tří týdnů vytvoří svoji scénickou kreaci. Jak dodává dramaturgyně Stückemarktu 2012, Christina Zintl: „Stückemarkt reaguje svým otevřením na rozšiřující se pojem autora a textu v divadle. (...) Chápat proces divadelní produkce jako přísnou dělbu práce – autor u psacího stolu, režisér v hledišti, herec v kostýmu, už neodpovídá vnímání mnohých mladých umělců.“²²

2.1.2. Mülheimer Stückemarkt

Jedním z dalších a patrně nejvýznamnějších festivalů současné dramatiky je *Mülheimer Stückemarkt*. Tento festival vznikl na konci sedmdesátých let (1976) a ocenění z tohoto festivalu je považováno za nejprestižnější cenu, kterou může být současný divadelní text oceněn. Proto je nejen základní volbě, ale samozřejmě i vítězům tohoto festivalu věnována velká pozornost.

Specifikum mülheimského festivalu spočívá v tom, že do soutěže se nepřihlašují samotné nově vzniklé německojazyčné texty, nýbrž jejich inscenace. Většinou je do festivalového programu vybráno sedm až osm textů/inscenací z uplynulé sezony. Odborná porota ale nehodnotí inscenaci jako takovou, nýbrž se zaměřuje na text. (Vítězem se stává autor textu a ne inscenátor.) Tento přístup je poněkud nezvyklý, protože většinou, stojí-li ve středu zájmu text, není jeho inscenování tak důležité a proto dochází k prezentaci ve formě scénického čtení tak, jak je tomu v případech

²⁰ MICHALCZIK, Petr. *Die sind ja nackt! Keine Angst, die wollen nur spielen: Gebrauchsanweisung fürs Theater*. Köln: DuMont Buchverlag, 2009. s. 212.

²¹ V roce 2012 se jednalo o projekt *Polis3000: respondemus* od performerské dvojice Markus&Markus.

²² ZINTL, Christina. *Stückemarkt 2012*. Berlin: Theatertreffen, 2012. [informační brožura vydaná pro Stückemarkt 2012]. s. 4.

berlínského Stückemarktu. Koncepce mülheimského festivalu v sobě ale nese základní ideu, že divadelní text je určen především ke scénickému uvedení a to teprve je jeho skutečným dovršením, a proto prezentuje hotové inscenace textů.

Základní dramaturgické východisko mülheimského festivalu, které vzniklo před více než pětatřiceti lety, mělo snahu ukázat současné divadelní texty jako plnohodnotnou a nezaměnitelnou složku divadelního repertoáru. Situace uvádění současných textů (alespoň v německé jazykové oblasti) se přeci jen od dob založení proměnila. Většina divadel je vnímá jako relevantní součást svého dramaturgického plánu. Přesto je nesporné, že svým zaměřením je tento festival ojedinělý a zvláště v době svého založení hrál významnou roli při etablování současných textů v širším povědomí.

2.1.3. Heidelberger Stückemarkt

Heidelberger Stückemarkt, založený v roce 1984, je asi nejvíce podobný nejstaršímu festivalu současné dramatiky, již výše zmíněnému berlínskému Stückemarktu.

V Heidelbergu se do soutěže ovšem mohou přihlásit jen autoři německé jazykové oblasti, ze kterých je na závěr vybráno šest finalistů. Jejich texty jsou opět prezentovány ve formě scénického čtení, na kterém se podílejí herci heidelberského divadla. Bývá pravidlem, že jeden z vítězných textů toto divadlo také následující sezonu uvede. V minulém roce (2012) první cenu získal Thomas Arzt, kterému je částečně věnována předposlední kapitola této práce.

Kromě scénických čtení, která tvoří hlavní dramaturgickou osu, uvádí tento festival také několik inscenací současných textů. Zpravidla se jedná o inscenace vítězných textů minulých ročníků. Zároveň se každý ročník festivalu orientuje na jednu předem zvolenou zemi²³ a představuje její současnou dramaturgiku. Soutěž probíhá i mezi dramaturgikou hostující země.

²³ V roce 2012 byl hostující zemí Egypt, letos je jí Řecko.

2.1.4. Ostatní festivaly

Festivalů zaměřených na současnou dramaturgii existuje skutečně celá řada. Velmi často jsou vyvrcholením dramatického workshopu, který pořádá konkrétní divadlo. Tak je tomu například v případě berlínské Schaubühne a jejího festivalu F. I. N. D. (Festival Internationale Neue Dramatik). Tento festival už více než deset let vyhledává začínající dramaturgy po celém světě a zve je na své workshopy. Texty, které během těchto workshopů vzniknou, jsou zařazovány do dramaturgického plánu příští sezony a tvoří jeho významnou část. Na velmi podobném principu jsou postaveny i Werkstatttage vídeňského Burgtheateru, kde se ale workshopu zúčastňují jen německy píšící autoři. Scénická čtení zaštiťují začínající režiséři.

2.2. Obor scénického psaní na Universität der Künste Berlin (UdK)

Kromě festivalů orientovaných na současnou dramaturgii stojí za pozornost i založení oboru scénického psaní na Universität der Künste Berlin. Obor scénického psaní lze v současné době studovat na více školách především v Německu (např. Lipsko), ale pro základní představu, co tento obor obnáší a jak byl a je koncipován, z čehož je možno vyvodit potřebné poznatky pro tuto práci, jako nejlepší příklad poslouží scénické psaní na UdK.

UdK Berlin patří k největším uměleckým školám na světě. Na čtyřech fakultách (hudební, divadelní, výtvarných umění a užitého umění) je nabízeno studium prakticky všech uměleckých disciplín. Divadelní fakulta, kde je možné studium tradičních oborů jako režie, herectví nebo scénografie, nabízí také od roku 1990 studium oboru „*Szenisches Schreiben*“ - scénické psaní. Jedná se tedy o obor poměrně mladý a v kontextu evropského divadla a vysokého divadelního školství ojedinělý. Nabízí se samozřejmě otázka, proč se tento obor uznal za studovatelný a vyučovatelný tak pozdě, když ostatní disciplíny divadelního umění mají na poli vysokoškolského studia poměrně dlouholetou tradici. Přitom divadelní text byl po velmi dlouhá léta považován za naprosto nezbytnou součást divadelního umění. Důvodem je zřejmě nesnadná

uchopitelnost „instrumentu a materiálu“ autora divadelního textu, od nichž se odvíjí samotné koncipování a struktura studia. Jazyk je jistě jednou z významných složek, kterou by měl autor ovládat, ale psaní divadelních textů je spojeno s mnohem větším množstvím aspektů, na které je nutno brát zřetel. Už jen samotný fakt, že divadelní text je sice literárním dílem, které se ovšem realizuje scénicky, vytváří velmi specifické požadavky a na autora klade značné nároky.

Na otázku, zda je možné scénické psaní vůbec studovat a vyučovat, Oliver Bukowski, divadelní autor, dlouholetý vedoucí oboru scénické psaní a jeho pozdější hostující profesor, odpovídá: „*Psaní se nedá naučit – ale tomu, kdo to umí, můžeme něco přinést.*“²⁴

Jména absolventů ukazují, že snahy svým studentům „něco přinést“ nepřišly vniveč. „*Absolventy studia jsou mimo jiné Dea Loher, Marius von Mayenburg, (...), Anja Hilling, Juliane Kann, Dirk Laucke a aktuálně Mariana Salzmann a Nis-Momme Stockmann.*“²⁵

2.2.1. Organizace a koncipování studia

„*Tento v rámci Evropy nejúspěšnější obor svého druhu přijímá studenty pouze každé dva roky.*“²⁶ Vlastní studium, které podstupuje maximálně deset studentů, se dělí na tzv. *Grundstudium* (základní studium) a *Hauptstudium* (hlavní studium), každé trvá čtyři semestry. Po absolvování základního studia je dle výsledků prací za uplynulé čtyři semestry rozhodnuto, zda bude student pokračovat do hlavního studia.

²⁴ <http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/auswahl/383-oliver-bukowski-ueber-die-neue-dramatik>
citováno 25. 3. 2013, 22:15.

²⁵ http://www.udk-berlin.de/sites/content/themen/fakultaeten/darstellende_kunst/studiengaenge/kuenstlerische_studiengaenge/szenisches_schreiben/index_ger.html
citováno 18. 7. 2012, 13:40.

²⁶ http://www.udk-berlin.de/sites/content/themen/fakultaeten/darstellende_kunst/studiengaenge/kuenstlerische_studien_gaenge/szenisches_schreiben/index_ger.html
citováno 18. 7. 2012, 13:51.

„Studium se dělí do tří okruhů: práce na vlastních textech, praktická scénická práce a analytická dramaturgie. (...) Vedle hlavních bodů kolektivní a samostatné práce na vlastních textech se jedná o vypracování analytických, dramaturgických a stylistických instrumentářů na příkladech kanonických repertoárových děl, stejně jako na příkladech děl současných. Kromě toho jsou vyučovány i metody rešerší a dokumentárního divadla. Zvláštní zřetel je pak kladen na spojení s divadelní praxí, které probíhá formou scénických čtení, uvedení výsledků tvůrčích dílen, spolupráce s hereckými a režijními ročníky. Vedle toho se konají semináře věnované dějinám divadla, potažmo dramatu, přednášky z filosofie, psychologie a sociologie, stejně tak jako v hlavním studiu dochází k rozšíření scénického psaní na oblasti filmu/televize a rozhlasové hry.“²⁷

Studium má dále rozvíjet schopnosti jako kreativně pracovat např. na vývoji postav, děje a jazyka; rozšiřování představivosti a výrazové rozmanitosti skrze historické, sociální, stylistické a jiné varianty modelových scén; vnímání a pozorování vnitřní a vnější skutečnosti; posílení uvědomování si situací, děje, jednání a chování, stejně jako dovednost shrnutí obrazů, událostí a vývoje jako elementů dramatického textu.

Ač je koncipování studia velice významné a důležité, jistě by scénické psaní nedosahovalo takových výsledků, pokud by zde nefungovalo ještě něco dalšího, a tím je *dialog*, který student může vést s pedagogy anebo divadelními praktiky rozličného zaměření. „Poté, co se člověk shodne na analytickém slovníku, aby se zamezilo míněním, která kladou přehnané estetické nároky, může každá autorka či autor v libovolné fázi práce o svém textu s kýmkoliv vést dialog. S kolegy i profesory zcela rozdíleného vnímání divadla – u kterého mají také bezpodmínečně zůstat. Dokonce tu neexistuje ani žádná kvazi demokratická shoda na většinovém mínění. Ani žádná škola mistrů. Může to být matoucí, ale to není to nejhorší, když se člověk konfrontuje

²⁷ http://www.udk-berlin.de/sites/content/themen/fakultaeten/darstellende_kunst/studiengaenge/kuenstlerische_studiengaenge/szenisches_schreiben/index_ger.html,

citováno 19. 7. 2012, 15:14.

*s 5 - 8 rozdílnými postoji – to, co vlastní, se má a musí rozvinout. (...) Je-li talent po ruce, je téměř nemožné, aby se v těchto podmínkách nerozvíjel.*²⁸

2.3. Přínos festivalů současné dramatiky a oboru scénického psaní

Obě tyto výše popisované iniciativy – festivaly současné dramatiky a obor scénického psaní, jsou výsledkem progresivního dramaturgického myšlení, které se vztahuje k současným divadelním textům. Jak již bylo v úvodní kapitole zmíněno, současné divadelní texty nezaměnitelně vypovídají o naší skutečnosti a proto je v zájmu samotného divadelního umění, aby takovéto texty vznikaly.

Finanční podpora, kterou mohou vybraní autoři v rámci festivalů současné dramatiky získat, je jistě důležitá. Ovšem mnohem důležitější je pro autory zpětná vazba, kterou dostanou nejen od poroty, ale také od inscenátorů a i diváků. Autor se tak bezprostředně dozvídá, jak jeho text funguje – rezonuje.

Mülheimer Stückemarkt vznikl z potřeby upozornit na to, že uvádění textů současných autorů by mělo být přirozenou součástí aktuálního divadelního dění. Nestačí uvádět klasiku v nové inscenační podobě. Berliner Stückemarkt a jemu podobné festivaly zásadně přispěly k tomu, aby i samotnému textu byla věnována pozornost. Divadelní text není jen základní tematickou osnovou a jazykovou platformou pro inscenaci, je také součástí divadelního umění a může ovlivňovat jeho vývoj. Ne vždy je divadelní estetika určována jen skrze inscenační tvary, i divadelní text ji může profilovat. Tak tomu třeba bylo v případě absurdního dramatu nebo v textech Heinerja Müllera, které výrazně ovlivnily to, co bývá nazýváno jako postdramatické divadlo.

Zároveň ale vznik těchto festivalů dokládá i vědomí toho, že nové divadelní texty nebudou vznikat samy od sebe a zvláště ne tehdy, když repertoáry divadel budou

²⁸ <http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/auswahl/383-oliver-bukowski-ueber-die-neue-dramatik>
citováno 19. 7. 2012, 16:14.

sestavovány prakticky jen z textů prověřených inscenační tradicí. Ale i pro samotného autora, který není na poli divadelního umění jinak činný (není např. režisér nebo dramaturg), je poměrně těžké se prosadit a především navázat důležité kontakty. Díky těmto festivalům se v německé jazykové oblasti vytvořila síť, která dává autorům šanci své texty prezentovat. A zároveň je tato prezentace spojena i s možností se v praxi konfrontovat se scénickou realizací textu. Byť se mnohdy jedná jen o scénické čtení, autor se setká s inscenátory, herci a může s nimi vést dialog o vlastním textu. Samozřejmě ve chvíli, kdy (zvláště začínající) autor vidí svůj text jakkoliv scénicky realizovaný, otevírá se mu nový pohled na text samotný a tím získává velmi cennou reflexi.

Diskuze s diváky, tedy bezprostřední konfrontace s vnímatelem, je pro začínající autory také nezaměnitelnou zkušeností. Jejich ohlasy, připomínky, nesouhlasy mohou nejen přinést praktické poznámky k práci, ale ve chvíli, kdy se autor skutečně tváří v tváře setkává s vnímatelem svého díla, konfrontuje se se silou jeho rezonance, s jeho „komunikativností“ a společensko-politickým dopadem. Vědomí, že autor svým dílem vstupuje do mnohem širšího kontextu, než se může domnívat, a že jeho text může vyvolávat různé reakce, ho nutí k uvědomění si svých osobních a uměleckých stanovisek. Navíc při tomto procesu zveřejnění díla vstupuje autor do dialogu o něm a na základě pokládaných otázek se o vlastním textu učí přemýšlet.

Založení oboru scénického psaní, tak jak bylo výše popsáno, je především důkazem toho, že divadelní autor není považován za někoho, kdo v divadelním organismu není osobně přítomen a kdo má dost možná o divadle zkreslené představy, ale že autor se aktivně podílí na divadelní tvorbě a je si vědom specifik současného divadla. Z koncipování studia lze jasně vyčíst, že studenti jsou od začátku vedeni k tomu, aby rozuměli médiu, ve kterém tvoří, a uměli ovládat jeho jednotlivé instrumenty.

Kromě řemeslných dovedností, které tento obor u svých studentů tříbí, je kladen velký důraz na možnost vedení dialogu o své práci. Tento aspekt studia nebo tvorby celkově bývá považován za cosi samozřejmého, ale v praxi bohužel už tak

evidentní není. A proto takto vytvořené platformy, kde je možné vést dialog o vlastní tvorbě, mají pro formování začínajícího autora velký význam.

Přestože by se zvláště festivalům současné dramatiky dala vytknout určitá stagnace, nelze popřít, že stále plní svou funkci a jsou pro autory, ale i ostatní divadelníky, událostí. Tím, že ale jednotlivé festivaly integrují určité změny ve svém koncipování, jako například Berliner Stückemarkt, který vybírá už nejen texty, ale i koncepty k performance, prokazují svojí aktuálnost a schopnost reagovat na současné divadelní tendence.

3. Vídeňský Schauspielhaus – Divadlo přítomnosti

Vídeňský Schauspielhaus (*Schauspielhaus Wien*) slouží v této diplomové práci jako příklad velmi koncepčního dramaturgického programování divadla. Koncepce Schauspielhausu výrazně reaguje nejen na stav a potřeby širšího divadelního kontextu města, ve kterém existuje, ale zároveň dokládá vnímání širšího divadelního a uměleckého dění - vytváří prostor pro vznik a uvádění současných divadelních textů.

Základním orientačním bodem v koncipování vídeňského Schauspielhausu pod vedením Andrease Becka, které začalo v sezoně 2007/2008, je *přítomnost (Gegenwart)*. Tento na první pohled vágní pojem nabývá při bližším zkoumání Beckovy koncepce a její následné realizace velmi konkrétních tvarů v podobě jednotlivých principů, tvůrčích a pracovních postupů, které jsou v Schauspielhausu uváděny do praxe. Pojmenování si hlavního tématu – ideové či „duchovní“ orientace divadla ústí v jeho jasný umělecký profil.

Ještě před tím, než bylo vypsáno výběrové řízení na post uměleckého šéfa vídeňského Schauspielhausu pro sezonu 2007/2008, měl Schauspielhaus za sebou skoro již třicetiletou historii, která byla už od počátku výrazně spojena se současnými divadelními texty.

3.1. Historie vídeňského Schauspielhausu

Vídeňský Schauspielhaus se nachází v Porzellangasse 19, kde se na začátku dvacátého století provozovalo varieté a později kino. „*Vlastní Schauspielhaus zahájil svou činnost 4. května 1978 Balkonem Jeana Geneta, poté, co Hans Gratzler, vedoucí*

divadelní skupiny ‚Werkstatt‘, inicioval přestavbu prostoru na divadelní sál.“²⁹ Gratzer se při programování nově vzniklého divadla zaměřil především na uvádění současných divadelních textů, ale také např. na muzikálové produkce. Michael Schottenberg ve svém laudatiu u příležitosti předání Nestroyovy ceny Gratzerova označil za toho, kdo „otevřel dveře živému a novému divadlu“³⁰. Gratzer ve své době významně zasáhl do tradičně orientovaného divadelního vídeňského prostředí, kde stále dominovalo uvádění národní a světové klasiky. Se svým souborem se vydal opačnou cestou. Část dramaturgického plánu nového divadla tvořily sice Graterovy inscenace klasiky, především Shakespeara, ale výrazně je doplňovaly nejnovější divadelní texty. Graterovi je nutno přiznat zásadní dramaturgické objevy, mezi kterými byl například i Werner Schwab. Také jako jeden z prvních ve Vídni uvedl Elfriede Jelinekovou, Heinerja Müllera nebo Botho Strauße. Gratzer se snažil přistupovat „netradičně“ nejen k programování, ale i k inscenační praxi. Pro většinu inscenací vymýšlel vždy zcela nové prostorové řešení.

Přestože postupně Schauspielhaus ve vídeňském divadelním prostředí našel své místo, potýkal se neustále s finančními problémy, a to byl i jeden z důvodů, proč Gratzer v roce 1986 Schauspielhaus opustil a odešel do Ameriky.

Na jeho místo nastoupil George Tabori se svou divadelní laboratoří „*Theater der Kreis*“, která se inspirovala především postupy slavného amerického *Actors Studia*. Taboriho působení v Schauspielhausu nemělo ale příliš dlouhého trvání a v roce 1991, kdy odchází do Burgtheateru, se do vedení vrací Hans Gratzer.

Gratzer, inspirovaný americkým modelem autorského divadla, se „*pokusil (...) Schauspielhausu vydobýt pozici mezi nejdůležitějšími německojazyčnými divadly, jako divadlu světových a domácích premiér.*“³¹ Zaměřil se tedy na vyhledávání současných

²⁹ <http://www.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus/main.jart?rel=de&content-id=1192546361335&reserve-mode=active>, citováno 21: 39, 14. 4. 2013.

³⁰ <http://wirtschaftsblatt.at/archiv/talk/786959/index?from=suche.intern.portal> citováno 15. 4. 2013, 10:57.

³¹ <http://www.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus/main.jart?rel=de&content-id=1192546361335&reserve-mode=active> citováno 14. 4. 2013, 22:16.

domácích i zahraničních autorů. Gratzner neobjevil jen již výše zmíněné tuzemské autory, ale také jako jeden z prvních uvedl v Rakousku britskou coolnesdramatiku.

Po Gratznerově odchodu v roce 2001 přebrali vedení Schauspielhausu Airan Berg a Barrie Kosky, kteří se ve své programové koncepci zaměřili spíše na mezinárodní a interdisciplinární projekty, spojené především s tanečním divadlem.

3.2. Vídeňský Schauspielhaus pod vedením Andrese Becka

K vypsání konkurzu na nové vedení Schauspielhausu došlo v sezoně 2006/2007. Základní podmínky tohoto konkurzu byly následující: *„Hledá se osobnost z oblasti činohry, která dá tradičnímu divadelnímu domu samostatný umělecký profil a pro zde pracující umělkyně a umělce vytvoří stálou a dlouhodobější produkci. V oblasti programování má být kladen zřetel především na inovativní a aktuální mezinárodní tendence. Zvláštním těžištěm pak má být uvádění premiér současných textů. Důrazně je požadována spolupráce s domácími a mezinárodními divadelními scénami.“*³² To, že se Andreas Beck o tento post zajímal, nebylo náhodné. Sám své rozhodnutí popisuje takto: *„(...) A jak už bylo řečeno, já jsem nasedl v Burgtheateru a neřikal si ‚Oh, jak bych jen mohl co nejrychleji začít vést nějaké divadlo‘, nýbrž mě zajímal tenhle konkurz, tenhle koncept.“*³³ Beckův zájem o současnou dramatikou a k tomu přidruženou podporu vzniku nových divadelních textů trval již několik let a nasbíral v této oblasti mnoho zkušeností.

3.2.1. Andreas Beck

Narodil se v roce 1965 v Mülheimu, studoval dějiny umění, sociologii, divadelní vědu v Mnichově a Bologni. V letech 1991 - 1992 byl asistentem režie v Burgtheateru. Poté pracoval jako režisér na volné noze. V letech 1994 - 1997 pracoval jako dramaturg

³² FUCHS, Irmgard Maria; SOMMER, Alexandra. *Theater der Gegenwart – Neue Dramatik: Diskursive Annäherung anhand des Schauspielhauses Wien, Spielzeit 2007/2008, und der österreichischen AutorInnen Gerhild Steinbuch, Händl Klaus, Ewald Palmeshofer und Johannes Schrettle*. Wien: Universität Wien, 2008. Vedoucí práce Ao. niv. Prof. Dr. Monika Meister. s. 82, Schauspielhaus Wien und die theater Wien: Neue Leitung. Seit 6. Juni 2006 auf inszenierung.at. - Quelle: Kulturamt der Stadt Wien. - URL: <http://inszenierung.at/nachrichten/schauspielhaus-ausschr.shtml>, Zugriff: 8. Juli 2008.

³³ FUCHS, Irmgard Maria; SOMMER, Alexandra. *Theater der Gegenwart – Neue Dramatik*. Wien: Universität Wien, 2008 s. 247.

Bavorské státní činohry v Mnichově (Bayerisches Staatsschauspiel München). Mezi lety 1999 - 2000 byl provozním dramaturgem a vedoucím autorského projektu „*Dichter am Theater*“ (*Básník v divadle*) v činohře Státního divadla Stuttgart. Mezi lety 2000 - 2002 se stal vedoucím dramaturgem autorského projektu „*Schreibtheater*“ (*Psaní pro divadlo*) v Německé činohře Hamburk (Deutsches Schauspielhaus Hamburg). V letech 2002 - 2007 byl dramaturgem ve vídeňském Burgtheateru. Od roku 2000 je docentem na hamburské univerzitě, nyní také na Divadelní akademii Hamburg (Theater Akademie Hamburg) a od roku 2004 také docentem na Univerzitě užitého umění Vídeň (Universität für Angewandte Kunst in Wien). Je činný také jako překladatel z italštiny a angličtiny pro různá nakladatelství. Od roku 2007 je uměleckým šéfem a ředitelem vídeňského Schauspielhausu.³⁴

3.2.2. Vídeňský Schauspielhaus a přítomnost

Beck byl vybrán jako nový intendant vídeňského Schauspielhausu a v sezoně 2007/2008 začal realizovat svůj dramaturgický koncept, ve kterém se Schauspielhaus prezentuje jako divadlo přítomnosti. Podtitul konceptu doslova zněl: „*Schauspielhaus ist Gegenwart!*“³⁵ (*Schauspielhaus je přítomnost!*). Toto výrazné, ale zároveň poněkud neurčité heslo muselo být „vysvětleno“ jak teoreticky (základní dramaturgický koncept), tak i v praxi (realizace dramaturgického plánu).

Beck si jako své dvě základní veličiny nového koncipování Schauspielhausu zvolil *současnost* a *autora divadelního textu*. Základními otázkami celého konceptu byly: „*Jak se definuje přítomnost? Jak se utváří současnost? Jak se má a jakými estetickými prostředky se má na divadle vyprávět o našich životních souvislostech?*“³⁶ Tyto otázky považuje Beck za esenciální a dále říká: „*Co je to přítomnost a jak jí žijeme? To je, dle mého názoru, široké pole, které je dáno divadlu k tomu, aby na ně odpovídalo nebo ještě lépe, mělo možnost v něm klást otázky – je lepší, když se ptáme, než když se*

³⁴ Čerpáno z http://www.jart.at/jart/prj3/schauspielhaus/main.jart?rel=de&content_id=1188466708010&reserve-mode=active&personen_id=1191229112681 citováno 15. 4. 2013, 12:36.

³⁵ Andreas Beck: Willkommen! In: Program sezony 2007/2008. Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 10. září 2007. s. 1.

³⁶ Andreas Beck: Willkommen! In: Program sezony 2007/2008. Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 10. září 2007. s. 2

snažíme dát odpovědi, protože ty máme vždycky po ruce. Ale když se řekne, zeptejme se na přítomnost: Jak vypadá ta vaše a jak ta moje? To jsou už dvě rozdílné perspektivy. (...) Neexistuje žádná jiná možnost, jak v divadle zakusit přítomnost, než skrze současníky. Je to kolektivní proces, při kterém se snažíme pochopit: co to je přítomnost, co nás tvoří, co nás rozrušuje?“³⁷

Beck divadlu, tedy podobně jako Adorno umění celkově, připisuje reflexivní funkci. Jeho podstatou je, aby vytvořená díla vypovídala o specifikách své současnosti, aby se s rizikem vydávala do nejistoty a překračovala konvenci, tradici i dosavadní uměleckou zkušenost, a také aby vstupovala do intenzivního, byť i komplikovaného a často ne zcela jasného, dialogu se svým současníkem. Tento dialog samozřejmě neprobíhá jen v rovině tematické, ale i v rovině estetické.

Tím, kdo tento dialog může začít, je dle Becka divadelní autor, a proto se také rozhodl učinit z něj alfu i omegu koncipování divadla. Proto Schauspielhaus pojmenovává jako „*Autorentheater im klassischen Sinn*“³⁸ (autorské divadlo v klasickém smyslu). Pojem „autorské divadlo“ je v tomto případě vnímáno poněkud odlišně, než jak bývá zvykem v českém kontextu. V českém kontextu se pod tímto termínem většinou rozumí takový způsob tvorby, kdy jednotlivé složky (text, režie, herectví) nejsou vykonávány různými autory, ale jedním tvůrcem nebo kolektivem. Největší rozkvět tento fenomén zaznamenal v sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století (např. brněnské HaDivadlo nebo liberecké, potažmo pražské Studio Ypsilon a mnoho dalších). V případě Schauspielhausu se ale jedná o divadelní formu, „*(...) která pohlíží na divadelní text jako na základní moment divadla. (...) Ovšem nejedná se přitom o žádný krok zpět k tradičním, už přežitým formám divadla literatury, jak by se člověk mohl rychle domnívat. 20. století mohutně ční do 21. století a estetické změny minulého století jsou nevratné. Spíše se odehrává transformace, proměna divadelních forem, které se zakládají na textu. Tyto proměny jsou docela podivuhodné a pro divadelní vědce a divadelníky přišly velmi překvapivě. Nikdo by se nenadál,*

³⁷ FUCHS, Irmgard Maria; SOMMER, Alexandra. *Theater der Gegenwart – Neue Dramatik*. Wien: Universität Wien, 2008. s. 245.

³⁸ Op. cit. s. 242.

že divadelní text opět dobude scénu a svou mocí ji znovu obsadí. Nejen divadelní formy podlely proměně, ale i divadelní texty změnily svou formu a prošly procesem, jehož stopy jsou právě nyní zřetelně vidět. Nová generace divadelních autorů píše s novým porozuměním pro divadlo.³⁹ A Beck ještě dále dovysvětluje atribut „klasický“.

„Klasický znamená, že existuje trojitě rozdělení. Je autor, je režisér a pak je herec.“⁴⁰

Toto rozdělení nikoho nepřekvapí a skutečně je asi vnímáno jako něco standardního, jako to, od čeho se mnohé postdramatické výboje osvobodily. Ale dle Beckova konceptu je autorem míněn ten, kdo je nejen současníkem, kdo je živ, ale kdo je navíc také přítomen přímo v divadle. Beck si je také dobře vědom toho, že i divadelní text může anticipovat nebo iniciovat nové estetické formy, stejně jako inscenační praxe.

„Jak autoři prožívají současnost, je jedna věc. Jak na to reagují režiséři, je další věc. A jak herci mohou tento popis přítomnosti zahrát, učinit hratelným, to jsou různé věci. To tedy znamená, že určité texty evokují určité způsoby hraní, které tu snad dokonce ještě vůbec nebyly.“⁴¹

Dále tuto problematiku popisuje takto: „Jaké formy znázornění text potřebuje a jak rozdílně nebo jak křehce je dána struktura toho kusu? To se rekrutuje také z naší zkušenosti se skutečností. To tedy znamená, jak zakouším skutečnost jako autor? Mohu jí popsat? Jak ji mohu popsat? A jak ji mohu zahrát? To jsou otázky, které se automaticky vynoří, a sice se o to silněji vynoří, pokud dramaturgický plán sestavím čistě jen ze současných divadelních textů, než když řeknu, teď budeme hrát Čechova, Hauptmanna nebo velké realisty. Tam je situace relativně jasná. Role, charakter, čtvrtá stěna. Všechno má určitou intaktnost nebo jinak – nám se to zdá jako intaktní. Dříve, v moderně, to lidé vnímali jako něco velmi otřásajícího.“⁴²

Beck upozorňuje na význam a podstatná specifika současných divadelních textů, které texty „klasické“ a prověřené letitou inscenační tradicí postrádají. O těchto specifických současných textů hovoří obdobně jako již v úvodu zmíněný René Pollesch.

³⁹ MICHALCZIK, Petr. *Die sind ja nackt! Keine Angst, die wollen nur spielen: Gebrauchsanweisungen fürs Theater*. Kölln: DuMont Buchverlag. 2009. s. 209.

⁴⁰ FUCHS, Irmgard Maria; SOMMER, Alexandra. *Theater der Gegenwart – Neue Dramatik*. Wien: Universität Wien, 2008. s. 242.

⁴¹ Op. cit.. s. 244.

⁴² Op. cit.. s. 244.

Současné divadelní texty pojmenovávají naši současnost velmi konkrétně, mluví o konkrétních problémech, konkrétním jazykem a tuto výraznou hodnotu texty náležící minulosti ztrácejí, jelikož jejich přítomnost minula, stávají se čím dál tím více všeobecnějšími. „A já věřím, – je to otázka, která se mi v této souvislosti klade – myslím si, že text, který pochází z této současnosti, mi přirozeně o mně samém řekne daleko více, než například ‚Hamlet‘. Klasik, evergreen říká ‚věčné pravdy‘ a pokládá ‚základní otázky‘. Ale v životě si nepokládáme jen základní otázky, nýbrž si klademe velmi speciální otázky. Někdy jsou to také otázky přítomnosti, momentální otázky. A já mám pocit, že divadlo – a divadlo je pomalé medium – tak může probírat látky a témata, která klasika z určitých důvodů nemůže obsahovat, a sice proto, že je už starší. (...) Mohu říci třeba ‚Jak se vám líbí‘ obsahuje zhruba 5% pravdy, která pro mě platí. A v případě jiného textu, textu Anji Hilling ‚Černé zvíře smutek‘, je to už skoro 50%, kde se naleznou. A to je pro mě přitažlivé. Není to sebestřednost. Ale mě stále zajímá objevovat sebe nebo ostatní lidi. A já nežiji v období tudorovské renesance, ale právě Nyní.“⁴³

Pro dílo jako takové, viděno z tohoto pohledu, není tedy ani tolik důležité, zda bude hráno za padesát či více let, ale významná je jeho aktuální výpovědní hodnota. V této souvislosti Beck hovoří o tzv. „Zeitstücku“ (dobovém textu), tedy textu, který je výrazně navázán na dobu svého vzniku a viděno s časovým odstupem se v něm odráží to, co by se dalo nazvat jako duch doby; a „Gebrauchstücku“ (spotřebním textu), „který nás nejen pobaví, ale přinese nám také impulzy i momenty k přemýšlení či cokoliv podobného a tak je to správně. Pak se vůbec nemusím ptát na to, jestli by to ještě za padesát let šlo vůbec hrát, kdežto Schiller se přitom pořád hrát dá.“⁴⁴

Beck se na současné texty soustředí záměrně kvůli možnosti autenticky vyprávět o své přítomnosti. A tedy také proto, aby mohly být položeny konkrétní otázky v jazyce vlastní současnosti. Zároveň si je ale vědom i širšího divadelního kontextu města, potažmo země, ve které existuje. Schauspielhaus je v kontextu Vídně, potažmo Rakouska ojedinělým fenoménem. Viděno i z čistě z marketingového

⁴³ FUCHS, Irmgard Maria; SOMMER, Alexandra. *Theater der Gegenwart – Neue Dramatik*. Wien: Universität Wien, 2008.s. 244/5.

⁴⁴ Op. cit. s. 246.

hlediska, nový koncept Schauspielhausu byl vytvořen tak, aby zaplnil „díru na trhu“. Zároveň ale nelze zpochybnit jeho výrazné umělecké ambice. Aby v širším kulturním kontextu města existovalo inspirativní napětí, je nutné, aby jeho kulturní instituce, včetně divadel, nebyly zaměřené jednostranně. *„Nikdo by jistě nechtěl popírat, že vedle velkých kunsthistoricky zaměřených muzeí a jejich mimořádných výstav musí existovat jedna nebo více galerií, které jsou explicitně otevřeny pro současné umělce nebo vyjádřeno jinak: ty, které riskují exkluzivní pohled na umění přítomnosti. V divadle si často myslíme, že dramaturgický plán, melanž smíchaná z klasiků a nových interpretací, tedy obvyklé střídání Kleista a Moliéra, od Oscara Wilda až po Daria Fo, plus původní nebo první provedení za sezonu, by mohl být dostačující, aby prokrestil cestu přítomnosti. To, myslím, nic nerozhoduje. Věřím, že ani zvyšující se počet dramaturgických a postdramatických projektů v dramaturgických plánech je nutně nečiní o nic víc dnešními, spíš je dělají barevnějšími a zajímavějšími pro kasu.“*⁴⁵

3.2.3. Integrace autorů

Beckův zájem o spolupráci se současnými autory začal už při jeho prvním působení v Burgtheateru na začátku devadesátých let. Velmi výstižně popisuje poměrně častou situaci ve vztahu autor - divadlo v rámci tradičně koncipovaných divadel. *„Poprvé, když jsem si uvědomil, že autor je živoucí součástí divadelní produkce, respektive inscenace, jsem byl asistentem v Burgtheateru. Může to znít podivně, ale do té doby nebyl autor nikým, koho bych, jak jsem si myslel, mohl v divadle potkat. Protože dramatika obklopovala nejen aura nedostižitelného, nýbrž také oproštěného. Jednoduše jsem si nemyslel, že by autor při realizaci vlastního kusu mohl být nápomocný nebo mít přirozený zájem inscenování povzbudit nebo rozjet. Tehdejší ředitel Burgtheateru, Claus Peymann, neustále živě telefonoval s ‚dramatickými básníky!‘, hovořil s Peterem Handkem a Elfriede Jelinekovou, chodil na oběd s Peterem Turrinim, nebo rozesílal autorkám a autorům, s velkými gesty, telegramy, aby se zeptal: ‚Na čem právě básníte?‘ Příležitostně chodbami cirkulovaly, v přísném utajení*

⁴⁵ BECK, Andreas. „stück/für/stück“: Der Dramaturg und die Autorenförderung. [rukopis]. Archiv autorky. s. 36.

*samozřejmě, nedokončené divadelní scénáře, které se tajně kopírovaly a předávaly dál z ruky do ruky. Logicky se scénáře dostaly do rukou jen vyvoleným, (...). Brzy jsem se ovšem začal ptát, proč vlastně dramatikové vstupují do divadla teprve, až když je premiéra nebo nanejvýš jsou připuštěni až na závěrečné zkoušky. Když už tam přeci byli a plížili se kolem divadla, pak mohli být přeci vybídnuti ke spolupráci?!*⁴⁶ Beck tedy vychází ze své zkušenosti, že autor je někdo, kdo je nepřítomen či z procesu inscenování zcela vyloučen. Základním úkolem Beckova konceptu je tuto situaci změnit.

Výchozím dramaturgickým záměrem bylo, aby se Schauspielhaus stal divadlem, které uvádí výhradně současné texty, které budou uváděny v rakouské či světové premiéře. Ale aby tento záměr mohl být kvalitně naplněn, nemohl si Schauspielhaus dovolit jen pasivně vyčkávat, co za divadelní texty se urodí. Vznik nových textů je třeba přinejmenším podpořit, ne-li iniciovat. Tuto skutečnost si Beck na základě svých zkušeností z předchozích projektů velmi dobře uvědomoval. Zvláště pro začínající autory je zájem o jejich texty velmi důležitý. (Jak uvedl Thomas Arzt: *„Nejzásadnější věcí při zapojení se do projektu ‚stück/für/stück‘ pro mě bylo vědomí, že moje psaní skutečně někoho zajímá.“*⁴⁷) A čím více praktických zkušeností s médiem, ve kterém tvoří, mladí autoři získají, tím se svobodněji ve svém psaní budou pohybovat. Zároveň, jak už bylo naznačeno výše uvedeným Beckovým citátem, je spojení s autorem i pro divadlo velmi obohacující a to nejen na dramaturgické úrovni, ale i na úrovni jednotlivých inscenačních týmů. V období postdramatiky a post-postdramatiky je spíše pravidlem, že autorem textu je někdo z inscenačního týmu nebo se případně text vytváří během zkoušení. Aby text měl autora, který není ani režisérem ani jiným členem týmu a přesto byl přítomen v procesu zkoušení, je spíše výjimkou.

Aby navržený koncept Schauspielhausu dobře fungoval, musel Beck vytvořit příležitost k tomu, aby nové texty vznikaly a jejich autoři měli možnost své dovednosti rozvíjet.

⁴⁶ BECK, Andreas. „stück/für/stück“: *Der Dramaturg und die Autorenförderung*. [rukopis]. Archiv autorky. s. 26.

⁴⁷ E-mailový rozhovor s Thomasem Arztem. září 2012. Archiv autorky.

3.3. Projekt „stück/für/stück“

„stück/für/stück“ (kus/za/kus) se stal jedním z profilových projektů Schauspielhausu a zároveň platformou, ze které jsou čerpány texty pro sestavování dramaturgických plánů.

„Díky pobytu ve Velké Británii v Royal Court Theatre, v tehdejší kolébce nových britských autorek a autorů, mi bylo jasné, že dramatikové se s divadlem intenzivněji nespojí pouze zakázkou nebo nabídkou k napsání textu a workshopy, ale zcela konkrétně i každodenní divadelní prací. Takovýto způsob vývoje tématu a samotného textu nebo autorské práce, který tehdy začala razit také Baracke,⁴⁸ anebo hannoverský Schauspielhaus, vyústila v mém případě do ideje založit autorský projekt.“⁴⁹ Projekt „stück/für/stück“ se sice v určitých rysech podobá dílnám tvůrčího psaní pro divadlo a dokonce i festivalům současné dramatiky (scénická prezentace vzniklých textů), ale svou podstatou je velmi výjimečný. Vlastní forma „stück/für/stück“ je vytvořena tak, aby odpovídala potřebám Schauspielhausu. Základním úkolem je integrace autora do divadelního organismu a důvěrné seznámení s médiem divadla.

Úkol projektu je na stránkách Schauspielhausu pojmenován konkrétně takto: *„Tento v Rakousku ojedinělý autorský projekt byl přiveden na svět v roce 2007, aby měla nová dorůstající generace dramatiků možnost na svých textech pracovat v úzkém napojení na divadelní praxi. Každou sezonu porota zvolí maximálně pět autorů/autorek, které pak v průběhu necelého roku provází jejich procesem psaní.“⁵⁰*

3.3.1. Průběh „stück/für/stück“

Vždy na začátku nové sezony je vypsán „konkurz“. Uchazeči mají zaslat jeden dramatický text, na jehož základě se pak porota složená z dramaturgů, režisérů,

⁴⁸ Projekt na podporu současné dramatiky pořádávaný *Deutsches Theater Berlin*, který vedl Thomas Ostermeier.

⁴⁹ BECK, Andreas: „stück/für/stück“. [rukopis]. Archiv autorky. s. 29.

⁵⁰ <http://www.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus/main.jart?rel=de&content-id=1189719855122&reserve-mode=active> citováno 22. 4. 2013.

případně i z autorů již působících v Schauspielhausu a členů souboru rozhodne pro maximálně pět autorů. Výsledky jsou vyhlašovány vždy v únoru. (Pro sezonu 2012/2013 byli zvoleni Michal Decar, Clemens Mägde a Bastian Sistig a pro sezonu 2013/2014 David Frühauf, Felix Kracke, Konstantin Küspert a Juliane Stadelmann.)

Všichni autoři se pak vždy jednou v měsíci setkávají na kolokviu, kde společně s dramaturgy Schauspielhausu a jedním autorem, který projekt zaštiťuje jako mentor, čtou a diskutují o svých textech ve všech jeho fázích – od výchozí ideje a rozvržení tématu až po výsledný formálně strukturovaný tvar textu.

Nejedná se o žádný dramatický workshop, kde by fundovaný odborník či teoretik autorům vštěpoval různé postupy psaní textu, důraz je kladen na konfrontaci myšlenek a záměrů autorů s dramaturgy, tedy divadelními praktiky, kteří mají zkušenosti jak s dramatickými texty v rovině teoretické, tak zároveň v rovině čistě praktické – s jejich inscenováním. Zkušenosti z procesu inscenování textu, tedy jeho převodu z psané formy na scénu, mnohdy začínajícím autorům chybí a právě při těchto setkáních mohou dostávat velmi cenné připomínky a lépe tak poznávat médium, ve kterém pracují. Kromě toho jsou k dispozici i herci, s jejichž pomocí se může scénická nosnost textu přímo prověřovat.

Ale i setkání s ostatními spoluúčastníky či autorem, který projekt zaštiťuje, jsou nenahraditelná. Tím, že se naskýtá příležitost „pozorovat“ přemýšlení a přístupy k textu ostatních a každému autorovi se tak otvírá nové pole možností, jak text chápat a uchopovat. Zároveň se tímto způsobem učí získávat odstup od svého vlastního díla. I konfrontace s někým, koho je možno považovat za svou „konkurenci“, je důležitá pro vývoj a vyraňování autorovy osobnosti a vzbuzení zdravé soutěživosti či napětí, ale pro dodání inspirace.

Nezanedbatelným aspektem toho způsobu práce s autory je také to, že je nutí konstruktivně zacházet s kritickou reflexí svých textů a lépe rozumět tomu, co ve svých textech, nahlíženo zvnějšku, skutečně sdělují. Učí se tedy tomu, co by se dalo pojmenovat jako „artikulace“ uměleckých záměrů. Mimoto se autoři na základě diskuzí

učí o svých záměrech a dále veřejně mluvit. Už jen fakt, že musí své myšlenky formulovat ústně, (v zásadě tedy poněkud střízlivěji a věcněji než v samotném textu), jim pomáhá získat od textu odstup, který je nutný pro vlastní další analýzu a práci na textu. Okamžitá zpětná vazba i možnost si vyzkoušet, zda zvolené téma mezi kolegy a ostatními spolupracovníky rezonuje, je také jednou z nezaměnitelných zkušeností, které tento projekt autorům přináší.

Poté, co jsou texty dokončeny, jsou prezentovány formou scénického čtení a následně mohou diváci spolurozhodnout, který autor získá stipendium Hanse Gratzera. Ač není nijak závazně stanoveno, že texty vzniklé v rámci „stück/für/stück“ musí být v Schauspielhausu uvedeny, většina z nich se dočká své premiéry.

V tomto případě čeká autora velmi cenná spolupráce na přípravě inscenace vlastního textu. Autor přímo vstupuje do procesu zkoušení a má jedinečnou možnost seznámit se s vnitřními mechanismy a postupy média divadla. Vede dialog s dramaturgem/dramaturgyní inscenace a s režisérem či režisérkou. Má možnost být přítomen na zkouškách a pozorovat, jak se s jeho textem vyrovnávají herci, zodpovídat jejich otázky, které jsou zaměřené jinak, než je tomu v případě členů inscenačního týmu. Nakonec má možnost se přesvědčit, jak jeho text funguje přímo na jevišti a jak je vnímán diváky a kritikou.

3.3.2. Hausautor

Pojem „*Hausautor*“ označuje jednu z velmi obvyklých podob spolupráce autora a divadla. Termín lze přeložit jako „*domácí*“ či „*kmenový autor*“. Tento fenomén není ani zcela neznámý v kontextu českého divadla, byť není tak rozšířen jako v německé jazykové oblasti. I v případě funkce Hausautora se jeho povinnosti liší divadlo od divadla, avšak jeho primární „povinností“ bývá napsat hru, kterou divadlo vzápětí uvede ve světové premiéře. Kromě toho bývá autor zapojen do menších projektů divadla, případně je sám iniciuje – např. tematický cyklus, nebo se stává kurátorem autorské dílny.

Funkce „hausautora“ nemusí být ani striktně časově omezena. V některých případech se stává, že se autor spojí s divadlem natolik, že mu věnuje výhradní právo uvádět premiéry všech svých nových her. Mnohem častěji se ale toto právo váže na konkrétního režiséra, se kterým autor úzce spolupracuje, a pak se tato výsada přenáší na ty divadelní domy, ve kterých režisér působí. V současné době v takovém autorsko-režijním tandemu funguje např. Dea Loher a Andreas Kriegenburg, který působí jako kmenový režisér v *Deutsches Theater Berlin*, anebo Elfriede Jelineková a Nicolas Stemann či Johan Simons.

I vídeňský Schauspielhaus si pro každou sezonu volí svého domácího autora. Většinou se jedná o účastníka „stück/für/stück“, jehož text byl zařazen do repertoáru divadla. Tak tomu bylo například v případě Thomase Arzta, který po absolvování „stück/für/stück“ získal stipendium Hanse Gratzera a jeho text *Grillenparz (Cvrch)* byl uveden v sezóně 2010/2011, kdy se stal „hausautorem“ Schauspielhausu.

V případě Schauspielhausu se domácí autor stává součástí inscenačního týmu a podílí se na přípravě inscenace vlastního textu a případně se zapojuje i do dalších aktivit divadla. Kromě toho se ale stává i tváří sezony, a tedy do jisté míry ovlivňuje její profil.

3.3.3. Další iniciativy a projekty

Podobným projektem jako je „stück/für/stück“ je i „Schreibklasse“ (třída psaní), kterou Schauspielhaus zahájil v lednu 2008. Projekt se orientuje na mladé lidi, převážně studenty středních a vysokých škol, kterým je touto iniciativou dána možnost rozvíjet své nadání pro psaní divadelních textů. „*Na základě společného zájmu podporovat mladou generaci dramatiků v Rakousku kooperuje Schauspielhaus také s uniT, iniciativou na podporu mladého umění se zvláštním zaměřením na současnou dramatiku z univerzity ve Štýrském Hradci.*“⁵¹ Účastníkům vedoucí zprostředkovává základní principy psaní pro divadlo.

⁵¹ BECK, Andreas. Willkommen! In: Program sezony 2007/2008. Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 10. září 2007. s. 7.

Ke stěžejním profilovým projektům Schauspielhausu patří i *seriálový cyklus*. Jeho podoba i tematické zaměření se sezonu od sezony lišily. V první sezoně Beckova vedení se tento seriálový cyklus nazýval *Vor/Sicht (Pozor)* a nebyl ještě ani tolik sjednocen tematicky, jako spíše formálně. Jednalo se totiž o scénická čtení textů autorů spojených se Schauspielhausem. V následujících sezonách bylo už pro seriálový cyklus vždy zvoleno určité, většinou místně specifické, téma (Sigmund Freud, Desatero, Bruno Kreisky, Franz Schubert). Jednotlivé seriálové díly zaštiťovali buď různí autoři anebo režiséři. V sezoně 2011/2012 měl poprvé celý cyklus na starosti jeden autor – Thomas Arzt a jeho tématem byl Franz Schubert. Jednotlivé díly ale režírovali vždy jiní režiséři. Více o tomto schubertovském cyklu pojednává kapitola týkající se Thomase Arzta.

4. Thomas Arzt a Kevin Rittberger

4.1. Thomas Arzt

Thomas Arzt je současný rakouský divadelní autor nejmladší generace, který své tvůrčí začátky spojil s vídeňským Schauspielhausem a jeho projektem „stück/für/stück“. Tento projekt v podstatě odstartoval jeho doposud slibně se vyvíjející kariéru divadelního autora⁵². Arzt se ve svých textech zabývá současnou problematikou, která nese výrazná lokální (rakouská) specifika – snad až tradičně kritický vztah autorů k vlasti, tematizace nesnášenlivosti vůči cizincům, kolektivní vina (s odkazy na nevyřešenou nacistickou minulost Rakouska). Z těchto důvodů je Thomas Arzt i jeho tvorba pro téma této práce velmi vhodným příkladem, na kterém lze postihnout jak význam a přínos projektů na podporu vzniku divadelních textů pro jejich účastníky, tak zároveň i kritický vztah Arztovcích textů k naší současnosti, a je tedy možné se zabývat i zaměřením a podobami této reflexe.

4.1.1. Medailon Autora

Thomas ARZT (1983)

Narodil se v Schlierbachu (Horní Rakousko) nedaleko Lince. Na vídeňské univerzitě studoval divadelní, filmovou vědu a mediální studia a zároveň germanistiku, filosofii a psychologii. Absolvoval roční studijní stáž na mnichovské filmové akademii.

⁵² Arzt se během necelých pěti let, kdy se přihlásil do projektu „stück/für/stück“, dostal do obecnějšího povědomí jako rakouský autor nejmladší generace. V minulém roce získal jeho text *Alpenvorland (Předhůří Alp)* prestižní cenu na heidelberském Stückemarktu, což jeho pozici jen potvrdilo.

Psaní dramatických textů se začal věnovat v rodném Schlierbachu pro tamější amatérské divadlo.

Se svojí hrou *Tschikhäuselbubi (Kluk z trafiky)*⁵³ se přihlásil v roce 2008 do projektu pro mladé autory „stück/für/stück“ při vídeňském Schauspielhausu. Porotu tehdy zaujal především svým výrazným jazykovým citem, osobitým užíváním dialektu a smyslem pro hudebnost a zvukomalebnost jazyka. „V rámci tohoto projektu začala vznikat hra *Grillenparz (Cvrch)*, za níž obdržel také literární stipendium Hanse Gratzera. Arztova text *Ein gescheiter Mensch (Rozumný člověk)* byla uvedena jako ‚intervence‘ a umělecký příspěvek vídeňského Schauspielhausu ke studentským protestům v roce 2009⁵⁴. Ve stejném roce získal také stipendium *Literar – Mechana* a v roce 2010 stipendium pro dramatické autory města Vídně (*Dramatikerstipendium der Stadt Wien*). Rovněž v roce 2010 byl pozván se svým textem *Protest eines Provinzproleten (Protest provinčního proletáře)* na dramatický workshop *Stückemarktu Theatertreffen* při *Berliner Festspielen*. V sezóně 2010/2011 a 2011/2012 působil jako kmenový autor ve vídeňském Schauspielhausu“⁵⁵, kde zaštiťoval projekt *Schubert. Eine Winterwanderung in 5 Folgen con da capo (Zimní putování o pěti částech con da capo)*, který je pokračováním již čtyři roky trvajícího seriálového cyklu Schauspielhausu. Arzt si jako ústřední motiv pro svůj divadelní seriál zvolil skladatele Franze Schuberta a jeho slavný písňový cyklus *Zimní cesta*. Diváci doslova putovali za osudy slavného skladatele po různých zákoutích městské části Alsergrund, která je se Schubertovým životem úzce spjata. Arztova hra *Alpenvorland (Předhůří Alp)* vyhrála v roce 2012 první místo na heidelberském Stückemarktu. V letošním roce se v rámci divadelní přehlídky *Wiener Festwochen* zúčastnil projektu *Autorenrede*, kdy sám ve veřejném prostoru přednesl příspěvek na téma bezdomovectví.

⁵³ V případě českých překladů názvů všech Arztoových textů, kromě *Grillenparz (Cvrch)*, který má oficiální český překlad, se jedná pouze o pracovní varianty, které slouží pouze pro účely této práce.

⁵⁴ V říjnu roku 2009 eskalovala nespokojenost rakouských, především vysokoškolských studentů, vůči financování veřejných škol. Studenti ve svých veřejných prohlášeních požadovali především zrušení školného, re-demokratizaci vysokých škol, jejich vymanění zpod vlivu soukromých firem a jejich postupné neoliberalizace.

⁵⁵ *Program k inscenaci Grillenparz*, Wien: Schauspielhaus Wien. 2011. [přebal]

4.1.2. Úvod do tvorby Thomase Arzta

Ač Thomas Arzt patří k nejmladší generaci rakouských, potažmo německo-jazyčných autorů a zatím napsal pouze dva „velké“ texty, lze bez pochyby v jeho dílech určit soustavně rozvíjené tematické linie a pevné formální postupy.

Arztova tvorba, stejně jako u většiny rakouských autorů, je silně ovlivněna národními nebo lokálními specifiky. Vyrovnání se s vlastí – domovem a kritická reflexe tuzemských problémů, které se staly ústředními tématy pro starší generaci divadelních autorů, jako jsou T. Bernhard, E. Jelinek, W. Bauer, P. Turrini, jsou důležité i pro Arzta. O své spřízněnosti se zmíněnými autory a vztahu rakouského autora k vlasti říká toto: *„Jinde se píše o celosvětových politických tématech, v Rakousku pořád jen o vlastním bahnu. V určitém smyslu patřím i já k této tradici, neboť se mi zdá nezbytné nejdřív uchopit to, co leží poblíž, abych vůbec mohl něco vypovědět o světě. Proto ani nevede žádná cesta k tomu, abych ze svého pohledu Rakousko vypustil. Jednoduše se mi nedaří NEPSAT o Rakousku. Někdy k tomu dojde explicitněji, jindy jen skrytě v pozadí. Vlast jako téma je pro Rakousko nejen folklór, nýbrž také mánie. Ale pojem vlast, o kterém pojednávám, je u mě jistě jiný než u Bernharda nebo Jelinek, neboť píši z perspektivy jiné generace. Přinejmenším se o to pokouším. Mimoto jsem se jinak socializoval a vlast jako prostor, kde žiju, i vytvořenou historickou představu jsem zakusil jinak. Co znamená vlast pro každého jednoho, je vždy stejně tak odlišné jako jednotné. Snažím se, aby mě tato srovnání nebrzdila, a cítím nutnost, ve které se propojuje nechuť se zvědavostí, zaujímat stanovisko k určitým tématům. A často se tato témata opakují - jako stále ještě překérní zacházení Rakouska se svou nacionálně socialistickou minulostí, to skoro až nahání strach. Zcela jistě píši o stejné zemi jako Bernhard nebo Jelinek a tato země je v mnohých místech stále stejně plná konfliktů jako před třiceti lety. Zda to ale je ta samá literární vlast, o tom pochybuji.“⁵⁶*

⁵⁶ E-mailový rozhovor s Thomasem Arztem. září 2012. Archiv autorky.

4.1.2.1. Jazyk a dialekt

Jedním z prvních problémů, na který prakticky každý rakouský autor při své tvorbě narazí, je jazyk. Rozlohou malé Rakousko je velmi bohaté na množství běžně užívaných dialektů. Každá oblast má svůj specifický jazyk, který výrazně určuje lokální příslušnost a spisovná němčina je v tomto prostředí něčím spíše neobvyklým.

I Thomas Arzt, který pochází z hornorakouského venkova, se musel konfrontovat se svým dialektem. Autor počátky svého psaní, ve kterých se právě se svým jazykem vyrovnával a v nichž také hledal různé cesty, jak s ním umělecky zacházet, komentuje takto: „*V počátcích jsem vlastně psal v dialektu, protože to je pro mě nejdůvěrnější jazyk. (...) Určité umím vyjádřit jen v dialektu, což zároveň i omezuje.*“⁵⁷ Uvědomování si specifik nářečí vedlo k vědomému zacházení s ním a i to mezitím prošlo určitým vývojem. Od pouhého mimetického používání se autor dostal k tvorbě vlastního jazyka, který z dialektu vychází, ale nekopíruje ho. Autor ke své práci s dialektem poznamenává: „*Teprve psaním jsem rozpoznal určitou sílu této řeči, která pro mě souvisí se směsí surovosti a jemnocitu dialektu. Slova v nářečí často znějí laskavě, i když znamenají něco velmi brutálního. Kromě toho je dialekt úžasně libozvučný. To mě provokuje především k jazykovým hrám.*“⁵⁸ A dále v této souvislosti uvádí: „*Když v psaní využívám dialekt, nejde mi o autentické jazykové milieu, ale o zhuštění posloupnosti hlásek. Dialekt je ve skutečnosti mluvenou řečí, která se při zapsání odcizí. Tím vzniknou až muzikální rytmy a poetické neologismy. V tomto smyslu je to skutečně umělecký dialekt. Základem jazykového materiálu je ovšem mé hornorakouské nářečí.*“⁵⁹

Text *Tschikhäuselbubi* (Kluk z trafiky) píše ještě prakticky celý v hornorakouském dialektu. Ve *Cvrchu* se ovšem dostává dále a dialekt se stává výchozím materiálem pro novotvary, potažmo celý „nový jazyk“. V konečné, a tedy

⁵⁷ *Rozhovor s Thomaselem Arztem.* in: Program k inscenaci Grillenparz. Wien: Schauspielhaus Wien, 2011. s. 3.

⁵⁸ Op. cit. s. 4.

⁵⁹ Op. cit. s. 4.

inscenační verzi textu chór cvrčků promlouvá, či přesněji jódluje, v tomto z dialektu vycházejícím jazyku, který jen podporuje sborové pasáže svou zvukomalebností, hudebností, plynulostí a zároveň vtipnou groteskností - například:

Rannijodlovani.

Navrchstojimnagruně.

Hledimgdolemdopole.

Kegranicumdodale.

Patřimknim,ninepřesně.

Hledimksynkumděvucham.

Vhledimjimaždodomka.

Zhledimjimažpodlužka.

Hledimkdecosmrditam.

Vzhledimvzhuruktatuzněba.

Hledimkynu:tatozněba!

Hled'kyfajnyjatuhledim.

Všumnuzemzmlekemastrdim.

Nigdonehlidatakfajně.

Prototato:prozjenzamě!

Přebačtato,gdyžjaslaby.

*Nipohlidambovožraly!*⁶⁰

4.1.2.2. Paralelní dění

Kromě práce s jazykem se v Arztoových textech objevuje specifické prostorové vidění děje, které je i trochu patrné z grafické úpravy textu. Autor, jak ve *Cvrchu*, tak i v *Alpenvorland (Předhůří Alp)*, určuje tři místa děje, která leží nedaleko od sebe. Tato

⁶⁰ ARZT, Thomas. *Cvrch*. Praha: Dilia, 2011. [elektronická verze]s. 17.

tři dějiště se neodkrývají postupně, ani nejsou rozehrávána odděleně v různých pasážích textu (obrazy, scény, dějství), ale existují paralelně vedle sebe. Autor se snaží o to, aby divák (či čtenář) tato místa neustále vnímal současně a navodil tak dojem, že i když se zrovna největší pozornost soustředí na jedno konkrétní místo, neznamena to, že se na zbylých dvou nic neděje, nebo že tam nikdo není, že nikdo nepozoruje, nebo nenaslouchá.

Důležité je také poznamenat, že se vždy jedná o exteriér, konkrétně o krajinu v podhůří Alp. S místem děje je velmi úzce propojena až filmová práce se stříhem a ohniskem pozornosti. Autor vytváří novou kvalitu textu, která je ale nejlépe patrná až při scénické realizaci. Velmi rychlými a krátkými stříhy se pozornost přenáší z jednoho místa na druhé, čímž se ještě výrazněji „zpřítomňuje“ paralelní existence těchto míst a posiluje se vědomí, že žádné místo nelze od jiného striktně oddělit.

Arzt tento postup využívá k budování napětí. Své postavy nechává promlouvat, anebo i mlčet, na různých místech, promluvy postav se rychle prostřídávají a tím navozuje dojem neustálého pozorování, poslouchání a pohybu, který je ale přerušován tichou nehybností – rytmickou pauzou, která je zároveň významotvorným prvkem pro základní témata her - například:

[Vrch]

RYBÁŘ

Myslivec.

Na vrcholu kopce.

Se zbraní.

Šplhá na svůj

posed.

A číhá.

[Les]

BEJKOVEC

*Provozní rada.
Na okraji lesa s
dalekohledem.
Šmíruje vrchol.*

[Louka]

WINNI

*Průměrný úředník.
Naslouchá s mikrofonem
a sluchátky na uších v
trávě na louce.*

BAMBI

*Průměrná úřednice.
Bloudí v houští s
mikrofonem a kamerou.*

[Vrch]

RYBÁŘ

Pořád ještě číhá.

[Les]

BEJKOVEC

Pořád ještě šmíruje.

[Vrch]

FLORA

*Dělnice.
Mihne se kolem, míří na
kopec.
Trhá květiny do kytice.*

[Louka]

WINNI

Trhne sebou a vyskočí.

BAMBI

[Vrch]

FLORA

*Už má kytici.
Běží do lesa.
Dolů k potoku.⁶¹*

Neustálé pozorování, naslouchání, znejistění hlavního dění může být také vnímáno jako obraz čím dál tím snazší možnosti někoho sledovat a získávat o něm informace díky sociálním sítím a dalším komunikačním kanálům, které využívají prakticky všechny instituce a organizace, kterými proudí osobní data. Tato problematika se netýká jen kyberprostoru a institucí, kterým dobrovolně dáváme k dispozici naše osobní údaje nebo v rámci své vlastní bezpečnosti přistupujeme na určitá opatření, která se dají velmi lehce zneužít (všudypřítomný kamerový systém), ale týká se především menších komunit. V pracovním kolektivu, rodině, mezi přáteli se neustále nabízí možnost ke vzájemnému pozorování. Nikdo si pak nemůže být jistý tím, co všechno o něm druzí vědí.

4.1.2.3. Monolog - promluva

Dalším rysem Arztoových textů je využívání monologů - „*promluv*“, jak tyto textové pasáže nazývá německý teatrolog H. T. Lehmann. Ve *Cvrchu* je děj prolamován především kontemplativními promluvami Rybáře a Flory, které se nesou v duchu jazykové skepse a nedůvěry v objektivní uchopení světa - např. první Rybářův monolog: „(...) *Nebo kontakt. Pochybuju, že člověk je smečkový zvíře. Celej sociální kontakt tě akorát rozptyluje. Komunikace se přeceňuje, hlavně ta verbální. Já už jsem si zvykl nemluvit. Jsou přímější způsoby, jak sdělit potřeby. Většinu problémů na tomhle světě*

⁶¹ ARZT, Thomas. *Cvrch*. Praha: Dilia, 2010.[elektronická verze] s. 4-5.

*představují slovní brutality. Do jistý míry zničila řeč víc lidí, než to kdy dokázal jakýkoli jiný prostředek. Je to jedna velká hromada sraček, tahle řeč. (...)*⁶²

Nebo Flora:

*„(...)Někdy mi je, jako bychom žili v nemožnosti. Nenapadá mě nic, co bych mohla říct s jistotou. Žádná věta nemůže vyslovit, co bylo učiněno. Žádné slovo neodkazuje k tomu, co člověk cítí. Žádná hláska neprotrhne ticho, tak co by mohl můj text způsobit? Proč teda mluvit? (...)*⁶³

Každá z těchto promluv obsahuje základní filosofické otázky, jako například povůli k životu či přítomnost vzpomínky. S podobnými textovými plochami Arzt pracuje také v nejnovějším textu *Alpenvorland*. Autor ale už promluvy nepřipisuje žádné konkrétní postavě a v úvodu textu poznamenává, že je může říkat jakákoliv postava či postavy, jen tyto textové pasáže nemají zasahovat do samotného děje. Forma těchto promluv se také proměňuje. Dochází k propojení mezi výše popsanými monology a chórovými pasážemi, které se objevují ve *Cvrchu*. Jazyk je v těchto momentech většinou více ovlivněn dialektem a zároveň tyto promluvy mají charakter slovní hříčky, písničky či pořekadla. Jsou drsné a libozvučné zároveň. Často se jedná o metaforu, která se váže na určitý problém, který právě v ději krystalizuje. Například v *Alpenvorland*:

*„REDE DES HUNDERL ANS HERRL. MEIN HERRL, MEIN HERRL, ICH HAB DICH SO GERN, WIE DAS KINDERL SEIN VATERN, WIE DIE LEUTL DAS LAND. DURCHS TAL TU ICH LAUFEN, AM HÜGEL DROBEN LIEGEN UND UNTER DER SONN TUT'S MICH ALLEWEIL TROCKNEN UND UNTER DEM REGEN TUT'S MIR'S HUNDSFELL BENETZEN. UND NIEMALS VERLETZEN WILL ICH DICH, O MEIN HERRL, MEIN HERRL, WEIL ICH HAB DICH SO GERN. WEIL DAHAM IST DAHAM. UND MUSS ICH NICHT FORT, SO BLEIB ICH BEI DIR. WEIL DA SCHMECKT MIR MEIN FLEISCH UND DIR SCHMECKT DEIN BIER.“*⁶⁴

⁶² ARZT, Thomas. *Cvrch*. Praha: Dilia, 2010. [elektronická verze] s. 15

⁶³ Op. cit. s. 24

⁶⁴ Text *Alpenvorland* ještě není do češtiny přeložen, proto níže uvedený překlad slouží skutečně jen k základní orientaci. Překlad nedodržuje rýmy, zvukomalbu a jiná jazyková specifika originálu, která textu přidávají na hravosti. Tato specifika ale do značné míry lze vypořadovat z citovaného originálu.

O důvodech, proč Arzt monologickou formu tak často využívá, říká: „*Jak už jsem výše popsal, všední dialog rozvrací pomlky a všechno ostatní je s to provokovat diskurzivitu postav, která není v oněch situacích, ve kterých postavy většinou nacházím. Takže mám popud k tomu, nechat je artikulovat postoj vůči světu v jiné formě – často také i za hranicí psychologické pravděpodobnosti, aby totiž přemýšleli tak, jako by vlastně vedli monolog. Samozřejmě to má také rytmické důvody, jaké, kdy a jak dlouhé monology se vedou. A mají také dramaturgický význam – mluví je charakterizován novým způsobem a občas monology upravují obraz, který byl pojednán v dialogu, nebo zůstávají jen jako iritace. Monolog má také jinou melodii řeči – podobně jako změna nástrojů v hudební kompozici, tempo a dynamika jsou důležité proto, aby se vytvořilo napětí a uvolnění. To jsou ale většinou věci, které dělám vědomě až v závěru psaní, přičemž pak i monology krátím, přemísťuji je, znovu přepisuji, abych posílil nějaký konkrétní bod. Při psaní je přednější přání mluvení tohoto či onoho druhu uskutečnit. Nebýt stále blokován pragmatickými okolnostmi, ale pustit se do důkladného přemýšlení a hlavně také do pokládání otázek.*⁶⁵“ Užívání monologu tedy Arztovy neposkytuje jen prostor pro kontemplativnější úvahy postav, ale zároveň mu nabízí možnost, jak pracovat s rytmem, strukturováním textu a slouží také jako jeden ze základních kompozičních instrumentů. Osobně tyto monology, především ve *Cvrchu*, považuji za způsob, jak apelativněji působit na diváka a jak vytvářít dojem, že k problému, o kterém postava hovoří, musí i sám divák zaujmout určité stanovisko.

4.1.2.4. Témata

Vlast

Jedna z nejvýraznějších tematických linií v dosavadní Arztově tvorbě se týká domova a vlasti. Ve *Cvrchu* zaujímá toto téma hlavní místo a autor se s ním vypořádává

ŘEČ PSÍKA K PÁNÍČKOVÍ. MŮJ PÁNÍČKU, MŮJ PÁNÍČKU, MÁM TĚ TAK RÁD. JAKO DĚCKO SVÉHO OTCE. JAKO LIDI SVOJI ZEM. ÚDOLÍMI BĚHÁM, TAM NAHOŘE NA KOPCÍCH LEŽÍM, NA SLUNCI USYCHÁM A DÉŠŤ MI SMÁČÍ MŮJ PSÍ KOŽICH. NIKDY TI NECHCI UBLÍŽIT, OH, MŮJ PÁNÍČKU, MŮJ PÁNÍČKU, PROTOŽE TĚ MÁM TAK RÁD, PROTOŽE DOMA JE DOMA. A NEMUSÍM PRYČ, TAK ZŮSTANU S TEBOU. PROTOŽE TADY MI MASO CHUTNÁ A TOBĚ PIVO.

ARZT, Thomas. *Alpenvorland*. Reinbek: Rowohlt Verlag, 2012. [elektronická verze] s. 2.

⁶⁵ E-mailový rozhovor s Thomasem Arztem. září 2012. Archiv autorky.

i v textu *Alpenvorland*, ve kterém se děj odehrává na pozemku, kde jsou položeny základy domu, který jedna z postav hodlá postavit. Arztovy postavy zpočátku budí dojem, že se jim dostává všeho potřebného k tomu, aby se mohly identifikovat se svou vlastí, se svým domovem a našly tak jeden ze základních opěrných bodů ve svém životě, ale to se neděje. Chybí nebo se vytrácí důvěra (nejen) z nejtímnějších vztahů, které s pojmem vlast či domov souvisí.

Tabuizace

Nedůvěra, která postavám zabraňuje vytvořit si silnější pouto k vlasti/domovu nebo i k druhému člověku, se vždy v Arztoých textech objevuje ve spojení s motivem tabuizace určité události, s „nemluvením“ o něčem či zatajováním nějaké informace. Ve *Cvrchu* to je kolektivní vražda/y a v případě *Alpenvorland* se jedná o nejrůzněji propletené vztahy mezi postavami.

Současně ale Arzt reflektuje takové fenomény, jako je *vzrůstající vliv firemního kolektivu, korporátní identity a xenofobie*. V *Alpenvorland* přesouvá svoji pozornost zvláště na *bezradnost a neukotvenost současných třicátníků*, kteří spadají do tzv. střední třídy a pro které je nelehkým úkolem převzít za sebe a svůj život zodpovědnost.

4.1.3. Cvrch⁶⁶

Následující analýza si klade za cíl nejen vystihnout základní témata a formální postupy Thomase Arzta v jeho prvním profesionálním textu, zároveň se zaměřuje na hledání a formulaci témat z naší současnosti a jejich kritickou reflexi.

4.1.3.1. Datace, realizace

Hra *Cvrch* začala vznikat v rámci autorského projektu „stück/für/stück“ při vídeňském Schauspielhausu v roce 2008 a vyvíjela se necelé dva roky. První náčrt textu je datován ke dni 14. 1. 2008 a na titulním listu konečné verze, na jejímž základě

⁶⁶ Všechny uvedené citace v této analýze z textu *Cvrch* pocházejí z tohoto vydání: ARZT, Thomas. *Cvrch*. Praha: Dilia, 2010.[elektroická verze]

vznikl i český překlad, je uvedeno datum 22. 9. 2009. Premiéra stejnojmenné inscenace se uskutečnila 14. 4. 2011 ve vídeňském Schauspielhausu⁶⁷. *Cvrch* byl nedlouho po své rakouské premiéře uveden i u nás. Překlad hry (Markéta Bábková) i její první scénické uvedení realizovalo Divadlo Letí v koprodukcii s Divadlem Komédie⁶⁸. Premiéra se odehrála 8. 5. 2011 v Divadle Komédie v režii Markéty Schlegelové.

4.1.3.2. Analýza

Žánr

Podtitul hry zní lakonicky až absurdně: činohra. Pokud bychom se však pokusili text charakterizovat či zařadit dle žánrových kategorií vážících se právě k tomuto druhovému označení, mohl by být označen za sociálně-kritickou grotesku s detektivní zápletkou. I když se text svou stavbou a strukturou odvolává na klasickou dramatickou formu, a tudíž tím i trochu svádí k takovýmto kategorizacím, nelze tento pokus o jeho klasifikaci brát zcela absolutně.

Prolínání současnosti a minulosti

Děj je situován do současnosti a odehrává se během jednoho dne a noci. Konkrétně je dění situováno: „*pozdně letního dne, vlahého večera, dusné noci a střízlivého rána*“. Ani volba denních dob není náhodná, každá z částí dne podporuje svojí atmosférou význam scény. Chronologické řazení scén je „narušováno“ vzpomínkami na události z minulého léta. Dochází k prolínání časových rovin a některé scény z minulosti se opakují v přítomnosti. Retrospektivní momenty ale do děje vstupují pozvolna a nenápadně a vzhledem k tomu, že všechny postavy se objevují jak v situacích z minulosti, tak i v přítomnosti, může být zpočátku orientace v ději poměrně nesnadná. Tímto postupem ale autor dosahuje snové atmosféry – i když vidíme stále stejné postavy, nejsou to zcela ony, vztahy, které byly doposud nastoleny, nefungují

⁶⁷ Režie: Nora Schlocker, scéna: Jessica Rockstroh, kostýmy: Marie Lotta Roth, hudba: Hannes Marek, dramaturgie: Brigitte Auer; hráli: Flora – Francizka Hackl, Rybář - Max Mayer, Jelenová – Barbara Horvath, Bejkovec – Thiemo Strutzenberger, Winni – Vincent Glander, Bambi – Veronika Glatzner.

⁶⁸ Režie: Martina Schlegelová, dramaturgie: Marie Špalová, výprava: Jana Špalová, hudba: Jiří Kučerovský, hráli: Marcela Holubcová, Dana Poláková, Ivana Uhlířová / Natálie Řehořová, Tomáš Kobr, Stanislav Mayer, Pavol Smolárik, Richard Fiala, Tomáš Jeřábek, Vladimír Marek / Eliška Bohušovská.

nebo fungují jinak, vše vypadá známé a všední, ale nic nefunguje jako v realitě – za denního světla. Postupné odkrývání minulé události, která zásadně ovlivňuje přítomnost postav, může do jisté míry připomínat ibsenovská dramata, ve kterých rozvíjení děje v přítomnosti osvětluje nebo dokonce dovršuje události z minulosti.

Postavy

Na začátku textu je uveden výčet sedmi postav a jejich pracovní pozice v rámci firmy, pro kterou všichni pracují. Nelze si nevšimnout „mluvících jmen“ postav, např.: Bejkovec - provozní rada, ale především, jak vyplývá z textu, muž s výraznou potencií. Důležitou kolektivní postavou je sbor cvrčků, který ve hře zaujímá pozici chóru a který většinou otevírá nebo uzavírá jednotlivé části hry (obrazy, dějství) a často navozuje výchozí atmosféru obrazu.

Místo děje

Autor přesně určuje tři místa, kde se celý děj odehrává. Pomyslným středobodem děje je „pahorek za městem“ s mysliveckým posedem, podle kterého se hra jmenuje – *Cvrch*. V originále se tento pahorek nazývá *Grillenparz* a ve skutečnosti stejnojmenný kopec můžeme nalézt v Rakousku, právě na okraji Arztova rodného Schlierbachu. Dále se děj odehrává na louce pod vrchem, kde se to, jak uvádí autor, květinami a zvěří jen hemží, a také v lese s potočným koupalištěm.

Výchozí inspirace a záměr

Autor v programu k inscenaci ve vídeňském Schauspielhausu k počátečním inspiracím uvádí toto: „*Jedna z mých nejoblíbenějších písní je The Fool On The Hill od Beatles. To mě inspirovalo vyprávět o kopci, na kterém se dějí tajemné věci, které se snově točí v kruhu. Tento motiv se překryl s konkrétním místem, s necelých 800 metrů vysokou horou, na jejímž úpatí jsem vyrostl. V nářečí se mu říká ‚Grübaaz‘ nebo ‚Grünboss‘, směs hromádky (bahna) a hraniční obce (soutěsky). To mi připadá zcela rakouské: malé teritorium, které se silně definuje skrze vymezení. Na mapě je tato hora označena jako ‚Grillenparz‘, což mi zní stále podivuhodně poeticky. Jako titul hry je to jméno dvojnásobné, neboť se tuší narážka na Franze Grillparzera (která je však*

nezáměrná). Avšak možná konotace v názvu se jménem *dramatika* se znamenitě hodí k tématu hry, která vypráví o záměně, změně a ztrátě vlasti. Pro mě je toto místo každopádně určitým druhem bodu příjezdu, který patří k onomu ‚návratu domů‘ z města.“⁶⁹

Nelze si ovšem nepovšimnout jemných analogií se Shakespearovou komedií *Sen noci svatojánské*. I zde postavy v omámení bloudí po lese a hledají svojí vysněnou polovičku, jen s tím rozdílem, že postavy *Cvrchu* nejsou omámeny kouzelnou bylinou, ale obyčejným alkoholem, který ovšem od určitého množství také způsobuje to, že člověk zatouží po první osobě, kterou zahlédne.

Děj

Autor text dělí do tří částí. První nese název *Bělostná protěž* a začíná ranním sborovým jódlováním cvrčků. Na posed na vrcholu *Cvrchu* šplhá myslivec *Rybář* s puškou. Provozní rada *Bejkovec* šmíruje dalekohledem na kraji lesa. *Winni*, průměrný úředník, „*naslouchá s mikrofonem a sluchátky na uších v trávě na louce.*“ *Bambi*, průměrná úřednice, „*bloudí v houští s mikrofonem a kamerou.*“

Na *Bejkovce*, který šmíruje dělnici *Floru*, narazí při svém ranním běhu šéfová personálního oddělení *Jelenová*, která je *Bejkovcovým* počínáním lehce znechucena. Probírá s ním pracovní záležitosti. Dnes večer má na podnikové oslavě, která se pořádá na *Cvrchu*, dojít k podpisu důležité smlouvy s další firmou. *Bejkovec* vyjádří lehké obavy stran myslivce, který čeká na posedu. Prý postřelil zdejšího sedláka.

Z dialogů mezi *Bambi* a *Winnim* se dozvídáme, že podobná podniková oslava, která se koná dnes, se uskutečnila na stejném místě i minulý rok.

Bejkovec a *Winni* kontrolují, zda je připraveno vše potřebné na večer. Důležité je, aby prase bylo řádně vypasené a piva více, než je vůbec možné vypít.

⁶⁹ *Rozhovor s Thomesem Arztem*. in: Program k inscenaci *Grillenparz*, Wien: Schauspielhaus Wien 2011. s. 3.

Winni se pokouší mluvit s Florou, ta ale mlčí. Flora vyslovuje repliky, které jiné postavy neslyší, a v nich reflektuje svůj stav mlčení. Z „dialogu“ mezi Winnim a Florou vyjde najevo, že jsou partnery.

Bambi si zvrtno nohu, Jelenová jí pomůže. Z dialogu mezi Bambi a Bejkovcem vyplývá, že minulý rok mezi nimi došlo ke krátkému milostnému poměru.

První část uzavírá sbor Cvrčků, který ilustruje začínající „hodokvas“.

Druhá část nese název *Opojená alpská růže* a dále se dělí do pěti oddílů.

Slavnost je v plném proudu a jak zpívá chór Cvrčků: „*Chlastá se./Žere se./Slintá se.*“ Ale hovor vážne, zřejmě i kvůli Rybáři, který na ně z posedu míří.

Flora se u potoka setkává s Rybářem, který se tam koupe. Postupně se začnou zpřítomňovat situace z minulého roku. V kolektivním alkoholovém rauši je Flora hecována, aby zatančila okolo ohně. Flora odchází se vykoupat do potoku. Narazí tam na Rybáře, flirtuje s ním a nakonec před ním utíká. Bejkovec se sápe na Jelenovou. Bambi nedává Winnimu pokoj. Postavy běhají nočním lesem, navzájem se nahánějí. Nakonec Bejkovec chytne Floru a v domnění, že je to Jelenová, ji znásilní. Bambi se pokouší svést Rybáře, ale ten touží po Floře. Winni začne ze žárlivosti bít Rybáře, ten ale utíká pryč a na kraji potoka zakopne a udeří se do hlavy. Flora, která se jde k potoku omýt, na něj narazí a utopí ho.

K nelibosti celé společnosti začne Flora mluvit, byť v náznacích, o tom, co se stalo minulý rok. Alkoholový rauš opět roste. Nastává zmatení. I když se nejdříve zdá, že Bambi chce, aby se s ní Winni pomiloval, což on odmítá, ukáže se, že chce jen cítit to, co cítil Rybář, když ho Winni minulý rok mlátil. Winni Bambi zabije. Ostatní mu to vyčítají, nicméně společnými silami se snaží zbavit důkazů.

Třetí část s názvem *Pomněnka* je epilogem k předešlému ději. Začíná dlouhým mlčením, jakýmsi očištným rituálem všech postav. Pak následují stejné situace jako na úplném začátku. Jelenová přináší denní tisk, kterým s Bejkovcem listuje, aby se ujistili, že o incidentu, který se odehrál na letošní oslavě (vražda Bambi), není v tisku ani zmínka. Důležitá smlouva, o které se hovořilo na začátku, byla úspěšně podepsána.

Flora mluví s Rybářem o jejich nikdy nerealizované a tedy promarněné lásce, ale tento dialog je jen Flořinou představou. Ve skutečnosti Flora žádá Winniho, aby spolu odjeli pryč.

Témata

Vlast

Vlast je ústředním tématem *Cvrchu* a autorovi, jak vyplývá z nejstarších verzí textu, bylo jasné už od začátku. Arzt se ke *Cvrchu* a tématu vlasti vyjadřuje takto: „*Cvrch je pokus precizněji prozkoumat pojem vlast. Jednou jsem dokonce text v podtitulu označil jako ‚Vlastenecký kus‘ (Heimatstück), jako ‚Kus vlasti‘ (ein Stück von Heimat). Vlast je difúzní pojem. Ve společenském smyslu pro mě zastupuje konstrukci identity. Co tato identita zahrnuje, je více určeno tím, čím není, skrze vymezení se proti cizímu, které je vně. Vlast je tam, kde člověk není cizí, by se dalo říct, ale ta věta nedává žádný smysl. Neboť Cizí mohu být i tam, kde jsem doma, tedy kde bydlím. Ve velmi osobním smyslu je vlast pocitem, emocí, která je možná jen na určitých místech nebo mezi určitými lidmi. Domnívám se, že tento pocit vlasti vzniká až dodatečně. Teprve ztrátou se upomene na minulý domov. To se stane také ve *Cvrchu*. Textem procházejí roviny vzpomínek, které skoro až strašidelným způsobem vyprávějí o ztracené důvěrnosti postav. Ztráta vlasti přichází se ztrátou jazyka pro domov. Panuje podivné ticho mezi postavami. Vlast snad proto není místem, nýbrž schopností jazyka.*“⁷⁰ Téma vlasti se tedy u Arzta výrazně spojuje s jazykem, který ovšem už překračuje intence jazyka – řeči, popřípadě jeho specifické varianty, jakou je dialekt, a je „redukován“ na schopnost mluvit a porozumět si. Jakmile do intimních vztahů, tak jak je tomu např. mezi Winnim a Florou, vstoupí mlčení, tabuizace nějakého tématu, mizí důvěra a pocit bezpečí, který je s vlastní a domem spojen.

⁷⁰ *Rozhovor s Thomase Arztem*. in: Program k inscenaci Grillenparz. Wien: Schauspielhaus Wien, 2010. s.4.

Autorem zmíněná ztráta důvěry se může pojit nejen s již zmíněnou snadností kontroly a získávání osobních dat a informací, ale také s nedůvěrou ve vlastní minulost. Vlastní minulostí nemusí být myšlena jen osobní minulost, ale minulost rodiny, širšího společenství (obec) anebo celého národa. A nevyjasněná nacistická minulost Rakouska, jak Arzt uvedl již ve výše uvedeném citátu, mezi ně stále patří.

Této kritice, kromě již zmíněného „ne-mluvení“ a mlčení o určitých tématech, také velmi často neunikne národní lidová kultura. Její motivy, zvyklosti a tradice, které jsou spojeny především s jídlem a pitím, mají své neopomenutelné místo i ve *Cvrchu*. Tyto bazální požitky jsou často spojovány s pojmem vlast. Otázkou však zůstává, jak se s nimi zachází. Často se tyto atributy promění ve zjednodušené symboly národní identity, jimiž se pak dekoruje tzv. „smysl pro nacionální cítění“, které se ovšem velmi pečlivě odděluje od svého okolí a staví kolem sebe hranici primitivní nesnášenlivosti.

Návrat k přírodě

Dalším a bezpochyby v současné době velmi aktuálním fenoménem je *návrat k přírodě*. Jedná se o neustále se vracející jev, který se objevuje vždy po určité periodě a který v závislosti na době mění svou podobu, ale jeho podstata zůstává. Onou substancí je nedůvěra v pokrok a výtobytky lidstva. V současné době se tato skepse týká především technického pokroku a tlaku, který vytváří neustále se zvětšující kybernetický a mediální prostor. Člověk proto opouští umělou technokratickou říši a pokouší se navrátit ke svým kořenům do lůna přírody, aby zde našel tolik žádanou čistotu, klid a svou vlastní přirozenost. Ovšem když dojde k tolik vytoužené konfrontaci s přírodou, člověk se v ní pomalu ztrácí, protože se mu mezitím stala neznámou. Zároveň se ale začne odkrývat jeho pudová podstata a představa o poklidné a harmonizující očiště či nalezení ztraceného ráje se nenaplnuje.

Zaměstnanci firmy, typicky městští lidé, jsou jednou za rok vyzváni a pozváni vedením, aby se všichni sešli na firemní oslavě v (rádoby) srdci matky přírody, na kopci za městem. Kladný vztah k přírodě budí konec konců dobrý dojem a toho si je firma vědoma. Jelenová Bejkovcovi podotýká, že:

„Investoři čekají přírodu. (...) Lahev šnapsu na rustikální louce s archaickým ohněm a perverzními písněmi, to oni nemají tam u nich, to se jim líbí a tak se dělá obchod.“

Právě když jsou tyto typicky městští lidé přivedeni do přírody, zmocňuje se jich neklid. Ocítají se mimo svá známá a bezpečná teritoria. Začínají se chovat jinak. Navíc se tento rustikální svátek neobejde bez konzumace alkoholu. Alkohol zde znamená především prostředek k uvolnění, které ve střízlivém stavu chybí. Na cizím území, které není ani domovem, ani pracovištěm, si dovolí víc, než ve svém přirozeném prostředí, zvláště jsou-li zahaleni rouškou tmy. Ale jistá zrada se skrývá v tom, že ač jsou v přírodě, mimo svůj dům, mimo svou práci, nevystupují ze své privátní nebo pracovní identity a tudíž vše, co se na Cvrchu v omámení smyslů odehraje, stává se chtě nechtě součástí jejich identit.

Firemní kolektiv jako nové společenstvo

Práce a pracovní kolektiv zaujímá v současné společnosti i v životě jedince výjimečné místo. Je to především práce, která člověka socializuje a zároveň ho nutí vstoupit do nepřehledného řetězce institucí a organizací, ale také vztahů, ze kterých není jednoduché vystoupit. Pracovní nároky se u většiny povolání zvětšují, „*pracovní doba se prodlužuje, pracovní vztah je překárnější.*“⁷¹ Přestože panuje představa, že lze pracovní život od soukromého života oddělit, nelze jejich spojení zabránit. Podobná situace nastává i ve *Cvrchu*. Všechny postavy vůči sobě stojí v různých pracovních vztazích (podřízenost/nadřízenost), ale to vůbec nevylučuje to, že vůči sobě zaujímají i jiné – osobní vztahy. Velké firmy a korporace potřebují, aby jejich zaměstnanci tvořili kolektiv, který podává co nejlepší výkon a je schopen obětovat práci cokoliv. Arzť se tak dotýká velmi aktuální problematiky. Zaměstnanci každé firmy anebo společnosti tvoří specifickou societu. V zájmu jejího vedení je, co nejefektivněji využívat možností svých zaměstnanců. V jejich soudržnosti se ukrývá velký potenciál. Proto se nejrozličnější způsoby stmelení kolektivu a různé formy teambuildingu stávají vyhledávanými službami.

⁷¹ LIESSMANN, Konrad Paul. *Univerzum věcí*. Praha: Academia, 2012. s. 17.

Je otázkou, do jak velké míry by mohla být podniková oslava ve *Cvrchu* promyšleným teambuildingem či ne. (Šéf se nikdy osobně neobjeví, je jen jakousi šedou eminencí v pozadí, která vše ovládá. Můžeme pak spekulovat o tom, zda podmínky oslavy nebyly už dopředu nastaveny tak, že musí automaticky ústít ve vraždu.) Každopádně společné bujaré popíjení, které spěje (minimálně) ke snaze o všeobecné souložení, každého kompromituje, ale zároveň každému dává k dispozici něco, co může kdykoliv použít proti ostatním. S vraždou, ke které nakonec dojde, je tomu stejně tak – všechny kompromituje a zavazuje ke společnému mlčení. Dialog mezi Jelenovou a Bejkovcem se vztahuje přesně k této problematice:

Jelenová: (...) Dělán si starosti, Bejkovče. Potřebujeme nové, stabilní vztahy.

Bejkovec: Vztahy.

Jelenová: Vztahy jsou nezbytné. Obchodní záležitosti musí být vždycky soukromé. Důvěra je nezbytná.(...)

Jenže důvěra je v tomto případě tvořena na negativním základě. Všechny postavy jsou nuceny si důvěřovat, protože se obávají, aby nikdo z nich nevyzradil, co se stalo.

Negativní vymezení

I když obě vraždy v sobě nesou i jistý podíl náhody, lze dle toho, kdo je obětí, leccos vyčíst o charakteru společenstva, které vraždu spáchalo. Obětí je v obou případech někdo, kdo kolektivu nebo jeho většinu, velmi banálně řečeno, něčím vadí – Rybář touží po Floře, což se nelíbí ani Winnimu, ani Bejkovcovi a snad ani Jelenové (její homosexuální sklony), Bambi je „cizinkou“, pracuje mimo pracoviště všech ostatních, není přímou součástí jejich kolektivu. Triviálnost těchto důvodů je až komická, ale bohužel ve své podstatě o to pravdivější, a nepřímo odkazuje opět k lidské pudovosti (boj o partnera, strach z cizího). Tyto sklony ovšem lze kultivovat a samy o sobě nemusejí být tak nebezpečné. Problematické ovšem začíná být, pokud nenápadně pronikají do společnosti a její ideové báze. Nesnášenlivost a xenofobie se tak mohou stát všeobecně tolerovaným jevem. Autor naráží na nacistickou minulost Rakouska,

kteřá nebyla nikdy pořádně zpracována, v němčině se proto často používá proces „Vergangenheitsbewältigung“, vyrovnání se s minulostí, který v Rakousku neproběhl ani v právní, ani v mezilidské, morální rovině. Nacionalistické tendence jsou v rakouské společnosti stále přítomné a jsou tak latentním nebezpečím, zvláště, roste-li v Rakousku v posledních letech počet nejen etnických menšin.

Potřeba rituálu

Každé společenství potřebuje své rituály, kterými potvrzuje svoji identitu. Vraždy, které se ve *Cvrchu* odehrají, mohou být vnímány jako rituál. Všichni se na nich jistou mírou podílejí a souhlasí s ní. A zároveň nutnost udržovat věc v tajnosti zavazuje všechny k mlčení. Je to tedy archetypální moment, který je nezaměnitelný a ti, kdo jej vykonají, se od něj už nemohou nikdy oprostít.

Tělo, pud a jazyk

Flora a Rybář jsou postavy, kterým autor dal největší prostor v podobě monologů – „promluv“. Člověk je v Rybářových úvahách určen svou tělesnou podstatou, což působí poněkud paradoxně, když sám Rybář je mrtvý, a tudíž „postrádá“ svoji tělesnou podstatu. Pro člověka jsou dle Rybáře určující „*vnější nutnosti, materiální struktura, podmínky existence, které zakouší tělo (pot skrze práci, hlad kvůli chudobě, prostor díky pohybu...) a které z nás dělají to, čím jsme.*“⁷² Současně lze v jeho promluvách nepochybně nalézt odkazy na Sigmunda Freuda a jeho teorii o pudu smrti či principu slasti.

Flora ve svých monolozích tematizuje své mlčení. Ve svých úvahách se dostává až na pole filosofie jazykové skepse. Její nedůvěra v jazyk, ve slovo, které nedokáže zprostředkovat uspokojivě její myšlenku, se poměrně zajímavě prolíná s úvahami o lidské paměti a vzpomínce. Vzpomínka i myšlenka jsou slovům stejně vydány napospas, aby k recipientovi vždy dorazily v deformované podobě.

⁷² E-mailový rozhovor s Thomasem Arztem. září 2012. Archiv autorky.

4.1.4. Shrnutí

Cvrch, jak už bylo zmíněno v podkapitole zabývající se strukturou díla, je textem vystavěným v poměrně klasickém dramatickém úzu. Důraz je kladen na vyprávění příběhu a dramatické napětí je zesíleno postupným odhalováním spáchané vraždy. Plynutí příběhu a odhalování zločinu spáchaného v minulosti je narušováno promluvami, které tok děje zpomalují. Tyto monologické promluvy patří k nejzajímavějším momentům textu. Tím, že se základní témata objevují nejen v dialozích, ale i v monologických promluvách postav (především Rybář a Flora), získávají mnohem více prostoru pro hlubší pojednání a zároveň tím, že se jednotlivá témata neustále vracejí, roste intenzita, se kterou jsou sdělována. Stávají se až apelem na diváka, aby o daném tématu také přemýšlel a zaujal k němu určitý postoj. Po formální stránce může text působit poněkud klasicky a ne příliš překvapivě. Na druhé straně se jedná o Arztův první „větší“ text, a tudíž je nutno ocenit řemeslnou zručnost, s jakou buduje příběh i jeho napětí. Svůj další textu *Alpenvorland* konstruuje a příběh rozvíjí podobně. Velký důraz opět klade na nejasné vztahy mezi postavami, které postupně rozkrývá. Analogií ke klasické formě dramatu je také užití chóru cvrčků, který děj různě komentuje a pomáhá navodit atmosféru jednotlivých obrazů. Kromě toho chór v Arztových textech funguje, jak popisuje Hans-Thies Lehmann ve své knize *Postdramatické divadlo „jako partner publika. Chór vidí chór, hraje se na ose teatronu. Chór dále nabízí možnost manifestovat kolektivní organismus, který se zúčastňuje sociálních utopií a iluzí.“*⁷³ A současně, což je v případě Arztových textů také nadmíru aktuální, „chór formálně popírá koncepci individua úplně odděleného od kolektivu a zároveň posouvá status řeči: když se hovoří texty chórově nebo prostřednictvím *dramatis personae*, které svůj hlas nezdvíhají individuálně, ale jako součást chórového kolektivu, zažíváme nanovo realitu slova, jeho hudební zvuk a rytmus.“⁷⁴

V případě textu *Cvrch* jsem měla, pro účely této práce, možnost nahlédnout do jednotlivých pracovních verzí, které vznikaly během roku, kdy autor na textu v rámci

⁷³ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. s. 148.

⁷⁴ Op. cit. s. 148-149.

projektu „stück/für/stück“ pracoval. Z verzí jasně vyplývá, že již od začátku bylo autorovým záměrem napsat text se společensko-kritickým a politickým přesahem. Ve všech verzích zaujímá výrazné místo téma negativního vymezení se. Prakticky ve všech dostupných verzích se objevuje minimálně jedna postava, která je „cizí“ a která se nakonec stane obětí. Autor v rozhovoru uvádí zcela konkrétní inspiraci pro textovou verzi nazvanou „Grillenparzelle“: *„Během léta 2008, když jsem pracoval na ‚Cvrchu‘, rakouská média informovala o vyhoštění imigrantů, které spustil případ ‚Arigona Zogaj‘. Tehdy jsem zkoušel napsat text, jehož výchozí pohnutkou bylo vyrovnání se s místem mého dětství, které jsem použil jako šablonu pro tento aktuální politický případ. To ale vedlo k určité neupřímnosti vůči vlastnímu textu. Neboť abych mohl psát o případu ‚Arigona Zogaj‘, byla by potřeba jiných rešerší, jiného jazyka i jiné formy, než které jsem vlastně chtěl ve ‚Cvrchu‘ použít. Teprve až když jsem si jednou večer u televize, spíš z rozmaru, zaznamenal text ‚Dämmerungsreigen‘ (Rej soumraku, pozn. autorky), měl jsem pocit, že jsem našel ten správný jazyk pro svůj text. Nešlo vlastně o konkrétní denní politiku, nýbrž o konkrétní atmosféru. V politice se všechno projednává jakoby otevřeně, ale vlastně se neustále něco zamlčuje. To byl také ten moment, kdy ticho, které se v textu objevilo a které je označeno pomlčkami --, konečně začalo dávat smysl. Z vojáka, skrze kterého jsem nutně chtěl podrobit přistěhovaleckou politiku určité kritice, se stal myslivec – protože způsob jeho řeči prozrazoval, že jde o hroznou bytost, mnohem neuchopitelnější než byl uniformovaný rekrut, o kterém ve skutečnosti já – absolvent civilní služby, nemám ani tušení. Rozhodnutí nechat ‚Cvrch‘ se odehrávat v blízkosti města a ne na vesnici mělo zase co dočinění s pohledem postav na svět, a tím i s šíří textu obecně. Vesnická stísněnost je stále po ruce, pracovní prostřední se globalizovalo. Postavy jsou proto schopny svůj vlastní pracovní svět chápat jako kapitalistický systém, jehož moc ne nepodstatně přispívá k touze po skoro archaickém společenství. Pokud by postavy zůstaly na vesnici, neměla by maškaráda v lese charakter útěku z civilizace. Když jde do lesa sedlák, není to neobvyklé. Když si ale podnikový rada nasadí v lese masku, aby mohl znásilnit dělnici, a to ještě v rauši přírody, kterou v halách továrny zjevně nemůže zažít, pak to vypovídá něco o lidském*

odcizení a zhrubnutí skrze určitou formu změšštění, snad globalizování. Ono politické se ve ‚Cvrchu‘ nakonec vine pod zemí, kde leží pohřbená i hromada násilí, nelidskosti, zločinů a strachu, na kterou se vědomě neupozorňuje, radši se na ni zapomíná.“⁷⁵

Arzt v uvedených citátech výborně popisuje proces hledání adekvátní podoby kritické reflexe současnosti. Pokud chce autor divadelního textu zaujmout konkrétní politické či společensko-kritické stanovisko, je nutné nejen nalézt konkrétní společenský problém z reality a na jeho základě kritickou analýzu aplikovat, musí se také vypořádat s jeho „překladem“ do umělecké formy. Arzt nakonec, poté co shledal jednu z verzí „*Grillenparzelle*“, která se nejexplicitněji zaobírala politikou (skoro každá postava byla politikem, nebo měla s politikou něco dočinění), jako nefunkční, se vydal cestou, kdy sice řeší aktuální společensko-politická témata, ale neřeší každodenní politiku.

4.2. Kevin Rittberger

4.2.1. Medailon autora

Kevin Rittberger (1977)

Divadelní autor a režisér. Narodil se ve Stuttgartu. Na Freie Universität Berlin studoval novou německou literaturu, publicistiku a teorii komunikace. Rittberger debutoval v roce 2004 ve Státním divadle Stuttgart (Staatstheater Stuttgart), kde uvedl divadelní přepis textů Alexandra Klugeho⁷⁶ *Hunger nach Sinn (Hlad po smyslu)*. Tato inscenace byla v roce 2006 znovu uvedena v hamburském Schauspielhausu, pro který o dva roky později vznikl i druhý díl. Scénické přepisy textů Alexandra Klugeho a nebo

⁷⁵ *E-mailový rozhovor s Thomasem Arztem*. září 2012. Archiv autorky.

⁷⁶ Alexander Kluge (*1932), německý spisovatel a filmový režisér. Přímý žák Adorna a člen umělecké skupiny Gruppe 47. Ve svých dílech se věnuje především sociální tematice, klade důraz na experiment a kritickou analýzu sociální reality. Jedním z jeho nejznámějších literárních děl je „*Öffentlichkeit und Erfahrung zur Organisationsanalyse von bürgerlichen und proletarischen Öffentlichkeit*“.

přepisy jiných esejistických nebo prozaických textů představují v Rittbergerově dosavadní tvorbě jednu ze dvou základních linií.

V roce 2008 uveřejnil svůj divadelní text *Fast Tracking oder Der Tod der Kunqu-Oper (Fast Tracking čili Smrt kunqu opery)*, který v témže roce inscenoval ve spolupráci s hamburským Schauspielhausem v prostorách Haus73. Rittberger v tomto textu pokládá otázku po životaschopnosti tradiční čínské divadelní formy jako je kunqu opera, klišé a stereotypch o Číňanech a rozdílnosti mezi západní a východní mentalitou. Ve stejném roce představuje v rámci Werkstatttage⁷⁷ svůj text *Dritte Natur (Třetí příroda)*. V témže roce začal pracovat v rámci autorského projektu „stück/für/stück“ vídeňského Schauspielhausu na divadelním textu *Puppen (Loutky)*. Za tento text byl o rok později odměněn Stipendiem Hanse Gratzera a v Schauspielhausu se tento text inscenoval v sezóně 2011/2012 (režie Robert Borgmann).

Asi největší úspěch zaznamenal Rittbergerův text *Kassandra oder Die Welt als Ende der Vorstellung (Kassandra čili Svět jako konec představení)*. Ústředním tématem tohoto textu jsou afričtí uprchlíci, kteří se snaží dostat do Evropy, aby unikli problémům své země, a doufají, že někde v Evropě naleznou bezpečí. Rittberger se snaží nazírat z obou stran – ze strany uprchlíků i zástupců západního světa (novináři, dokumentaristé) a zároveň se zabývá nemožností, jak skrze média zprostředkovat autentické zážitky, a tak problém skutečně představit. *Kassandra* byla poprvé uvedena v roce 2010 vídeňským Schauspielhausem (režie Felicitas Bruckner) a dočkala se nominace na cenu *Mülheimer Theatertage*.

V roce 2011 inscenuje ve frankfurtské Činohře (Schauspiel Frankfurt) Kleistovu povídku *Markýza z O.*, na které se podílí i hudební skladatel Hauschka, se kterým spolupracuje i při inscenaci vlastního textu *Puppen* v düsseldorfském Schauspielhausu.

V roce 2012 inscenuje ve Frankfurtu vlastní text *Last euch nicht umschlingen ihr 150 000 000! (Nenechte se obejmout vy 150 000 000)*, ve kterém se snaží analyzovat tři

⁷⁷ Autorský projekt Burgtheateru.

druhy společnosti – přesycenou kapitalistickou, společnost dovršeného komunismu a společnost nového počátku demokracie, což je v tomto případě Tunisko.

V letošní sezoně inscenoval ve vídeňském Schauspielhausu vlastní přepis Shakespearova *Koriolana (Plebs. Coriolan)* a v düsseldorfském Schauspielhausu uvedl vlastní variaci na Rousseauova *Candida* s názvem *CANDIDE. ACTING IN CONCERT*.

4.2.2. Úvod do tvorby Kevina Rittbergera

Jak už bylo výše uvedeno, Kevin Rittberger je nejen autorem divadelních textů, ale i divadelním režisérem. Obě tyto sféry jeho tvorby jsou velmi úzce propojeny. Z výčtu inscenací jasně vyplývá jeho výrazně autorský přístup k tvorbě. Rittberger de facto neinscenoval žádný text, který by buď sám nenapsal anebo výrazně neupravil. Tato tendence nasvědčuje silnému osobnímu/autorskému ručitelství, které Rittberger za svá díla přejímá. (Přestože text a inscenace jsou v Rittbergerově případě velmi úzce propojené, tato práce se zaměří především na tři texty, aniž by byly reflektovány jejich inscenace.) *Puppen*, *Kassandra* a *Fast Tracking* totiž vznikly původně jako texty (všechny tři texty vyšly v sebraném vydání), a tudíž nebyly od začátku spojeny s konkrétní inscenací. *Kassandru* dokonce Rittberger sám zatím neinscenoval.

4.2.2.1 Společenská kritika

Rittbergerova tvorba je silně společensko-kriticky orientovaná. Za ústřední témata svých textů nebo inscenací volí především aktuální společenské a politické problémy. „Jeho texty jsou literárně sestavený dokumentární materiál. Jsou to dramatické textové úpravy teorií a politických fenoménů.“⁷⁸

Texty jako *Puppen*, *Kassandra* a *Fast Tracking* pokládají především otázku po únosnosti a platnosti stávajícího společenského systému/organizace. Rittberger analyzuje situaci (nejen) západní společnosti a dochází k závěru, že všechny základní fenomény, na nichž je postavena, nefungují nebo jsou vyčerpány. Postavy jeho textů se často ocitají ve světě, kde základní pojmy, jako práce, láska, jazyk, se o nic neopírají,

⁷⁸ http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6981%3AAlasst-euch-nicht-umschlingen-ihr-150-000-000-&catid=258&Itemid=1, citováno 30. 5. 2013, 12:45

jejich základ se zcela vytratil. Rittberger si je velmi dobře vědom toho, „že již nejsme v postmoderní situaci, nýbrž v situaci přechodu (...).“⁷⁹ Přestože by toto nazírání mohlo vyvolávat dojem skepticismu, Rittberger se naopak z tohoto myšlenkového úzu snaží vymanit a pokouší se nevnímat to, co bývá označováno jako konec současné civilizace jednoznačně negativně. Naopak v konci vidí možnost, jak jednotlivé fenomény začít vnímat a vytvářet nově.

4.2.2.2. Lehrstück – Naučná hra

Rittbergerovy texty bývají často kritikou označovány jako tzv. lehrstücky – naučné hry. Spojitost s tímto žánrem, kterému se věnoval především Bertolt Brecht, jistě není náhodná. S Brechtem Rittbergera pojí především silná společensko-politická angažovanost, levicová orientace a snaha uchopovat současnost a zaujímat k ní kritický postoj. Ve výsledku se ale Rittbergerovy texty od Brechta značně liší. Přestože Rittberger často vychází z dualistického pojetí problému – dobrý a špatný přístup, tak jak tomu bývá často i u Brechta (viz *Opatření, Muž jako muž* apod.) – během rozvíjení děje se situace natolik komplikuje, že výchozí stanovisko nemůže nadále platit (např. *Kassandra*).

4.2.2.3. Dokumentární postupy

Tématy Rittbergerových textů jsou aktuální společensko-politické problémy, jsou vždy zpracovány na základě současné filosofie a sociologie (např. Hessel, Ranciére). Zvláštní případ symbiózy v tomto případě tvoří scénické úpravy děl Alexandra Klugeho, které už samy o sobě stojí na rozhraní literárního a teoretického či esejistického díla. Jsou tak zároveň teoretickým východiskem i zpracovávaným materiálem.

Pro Rittbergerovu tvorbu je ale charakteristické, že teoretické uchopování problému je podloženo praktickou zkušeností. Rittberger totiž svá zvolená témata zkoumá přímo v terénu. Dokumentární či publicistické přístupy vytváří výraznou

⁷⁹ HAUSER, Michael. *Cesty z postmodernismu: Filosofická reflexe doby přechodu*. Praha: Filosofia nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 2012.s. 13.

přidanou hodnotu v podobě autenticity. Dobrá osobní znalost zvolené problematiky je jedním z prostředků, která Rittbergerovi pomáhají k tomu, aby téma mohl důsledně zpracovat. Nelze popřít, že existuje značný rozdíl mezi tím, co může být o určité problematice zprostředkováno skrze odbornou literaturu a v současné době především skrze informační média, a tím, jaká je skutečnost přímo na místě.

4.2.2.4. Divadelní texty

Tato podkapitola se věnuje dvěma „samostatným“ divadelním textům Kevina Rittbergera (*Kassandra a Fast Tracking*), které společně s *Puppen* vyšly v roce 2010 knižně. Jak již bylo výše zmíněno, tyto tři texty vznikly samostatně, nebyly spojeny s inscenací, proto tvoří i samostatnou kapitolu v Rittbergerově tvorbě – vedle inscenací vlastních textů a scénických přepisů děl jiných autorů. Krátké představení těchto textů má zprostředkovat konkrétnější představu o tematickém zacílení a tvůrčích postupech. Všechny tři texty vznikaly v poměrně krátkém časovém rozmezí a existují mezi nimi určité analogie, proto je nezbytné je pro níže uvedenou analýzu *Puppen* uvést.

Kassandra oder die Welt als Ende der Vorstellung

Kassandra oder die Welt als Ende der Vorstellung (*Kassandra čili Svět jako konec představení*) se může do jisté míry označit za Rittbergerův emblematický text, jelikož se v něm objevují všechny zmíněné tvůrčí postupy i hlavní témata.

Text vznikl v rozmezí let 2008 až 2009. Základním tématem je uprchlictví, konkrétně se zaměřuje na uprchlíky z centrální a severní Afriky, kteří se snaží dostat do Španělska. Součástí práce na tomto textu byla cesta do Španělska, kde na jižním pobřeží vedl Rittberger rozhovory s africkými uprchlíky, ale i s lidmi z médií či různých organizací. Nutno připomenout, že sám autor studoval publicistiku, a tudíž má v této branži zkušenosti, které mohl zcela určitě při psaní textu zúročít.

Za kombinací několika formálních přístupů Rittberger vytváří mnohvrstevnatou polemiku na téma uprchlictví. Text se dělí na dvě základní části. První příběh vypráví nigerijská uprchlice Blessing, která podstupuje několikaletou cestou ze své vlasti do Španělska, jehož břehů nikdy nedosáhne. Rittberger v tomto

případě využívá formálních postupů tzv. *lehrstücku* – naučné hry, které se ale prolínají s dokumentárním postupem. Vyprávění uprchlice Blessing je zprostředkováno jejím monolog z deníkových zápisků. Tato forma je ale „narušována“ zobrazením skutečných situací za pomoci dalších postav a dialogu.

Problém se ale nezprostředkovává jen z pohledu lidí, kteří podstupují nelehkou cestu ze své vlasti za lepšími životními podmínkami kamsi do neznáma, ale je poskytnut také pohled západního světa, který je zastoupen dvěma novináři a překladatelkou. Rittberger si je velmi dobře vědom, že zabývat se tímto tématem z pozice západního Evropana je velmi nelehké, a proto tato druhá část je do jisté míry i reflexí otázek, které při zkoumání tohoto tématu vyvstávají: Jak je vůbec možné o této problematice psát? Jak o každodenních událostech zpravovat? Co všechno vlastně všem člověk ví? Co vědět chce? Velmi často se dobré úmysly, které novináře do těchto oblastí vedou, ve spleťtém koloběhu událostí nakonec minou s účinkem. V závěrečném monologu se překladatelka zamýšlí nad možnostmi překladu, ale nejen literárního, ale i překladu ve smyslu zprostředkování nějakého zážitku - události.

Ani cynismus, který je do jisté míry v novinářské nebo zpravodajské profesi přítomný, nezůstává mimo hru. Novináři jsou sice v centru dění a o problému zpravují celý svět, ale byť mu jsou tak blízko, nic neudělají. Účinnost zpráv, které vysílají do celého světa, zůstává otázkou. Stejně jako nakonec i to, co je vlastně posláním žurnalistů. Nejsou už jen výrobci senzačních zpráv a obrázků z krajů nočních můr, aby si ta šťastnější polovina světa mohla říct, jak je to hezké u nás doma? A aby mocenské struktury mohly klid a blahobyť, který panuje v této šťastnější polovině světa používat jako absolutní argument proti všemu?

Důležitým tematickým prvkem je i samotný název textu. Užití jména jedné z nejznámějších věštkyň, která uviděla i svůj vlastní konec, není náhodné. Autor *Kassandru* přirovnává k naší současné společnosti, která je schopná, především na základě vědeckých poznatků, vidět svou vlastní budoucnost. Ale pod imperativem fatalismu v ní není schopná vidět nic dobrého a oddává se defétismu. Rittberger polemizuje s touto negativní vizí a pokládá si otázku, co by se stalo, pokud by

Kassandřina předpověď byla pozitivní? Co když zánik našeho společenského řádu přinese něco nového? Tato snaha případný konec vnímat pozitivně, totiž jako prostor pro změnu, která se nedotkne jen určitých struktur společnosti, ale celého lidského myšlení a pojmání světa, je také jedním z charakteristických rysů Rittbergerovy tvorby. Tento pohled by mohl být označen za určitou formu utopismu, ale spíše jen vyjadřuje, že i způsob samotného myšlení výrazně ovlivňuje formování okolního světa.

Fast Tracking oder Der Tod der Kunqu-Oper

Téma *rozpadu – přechodu* se objevuje i v textu *Fast Tracking oder Der Tod der Kunqu-Oper (Fast Tracking čili Smrt kunqu opery)*, který současně využívá několika různých formálních přístupů – lehrstück, klasický dialog, vystupování z rolí, písně a exaltované monology, které upomínají na operní árie. Text sleduje dvě základní příběhové linky.

Rittberger si jako výchozí materiál volí tradiční čínskou kunqu operu, což je žánr velmi časově náročný, a to nejen na dobu trvání představení (kolem dvaceti hodin), ale i na přípravu herců, jejich složité líčení, náročné zkoušení a celoživotní trénink kodifikovaných gest a pohybů. První rovina textu a současně první příběhová rovina se zabývá životaschopností kunqu opery. Rittberger tuto polemiku pojímá s určitou nadsázkou a ironií. Tři herci kunqu opery dostanou nabídku, aby zahráli na mezinárodním kulturním festivalu. Podmínkou ovšem je, že představení má trvat pouze pět minut. Rittberger v této rovině textu výrazně pracuje epickými postupy. Herci diskutují o tom, zda je možné kunqu operu zahrát v pěti minutách a zkouší různé možnosti, jak toho cíle dosáhnout. Zároveň ale vystupují ze svých postav a komentují jejich úvahy a snažení.

Druhá rovina textu čerpá přímo z námětu jedné z nejslavnějších kunqu oper, který je ovšem převeden do současnosti. Z mladé dívky, která před svou smrtí ve snu spatří svého vyvoleného muže, se stává prostitutka, která se zamiluje do svého kanadského zákazníka. V původní verzi jejich setkání pomůže přízrak z podsvětí, který dívce dovolí, aby jako duch navštívila svého vyvoleného a prozradila mu, jak jí má

vyvést z říše mrtvých. V aktualizované verzi se objevuje psychoanalytik, ke kterému jak dívka, tak Kanadčan docházejí. Ale psychoanalytik jejich lásce tentokrát nepřítaká, protože odmítá uspokojit jejich individuální tužby ve prospěch celku.

Rittberger si pro svůj text opět volí velmi výrazně současná a komplexní témata. Reflektuje konfrontaci západního a východního myšlení, která na sebe v globalizovaném světě nutně narážejí. Tyto dva základní přístupy nemusejí nutně být k sobě jen v antagonistickém vztahu, ale mohou vytvářet hybridní formy ekonomicko-spoolečenské (kapitalistický progres Číny postavený avšak na základech komunistické totality) nebo filosofické orientace (různé míry prolínání východních duchovních směrů s ryze západním životním stylem – tzv. západní buddhismus). První příběhová linie naráží i na téma racionalizace uměleckých forem z důvodu snazší konzumace.

Vzniku *Fast Tracking oder Der Tod der Kungu-Oper* předcházela také fáze rešerší a výzkumu přímo v Číně.

4.2.3. Puppen⁸⁰ (Loutky)

Divadelní text *Puppen (Loutky)* vznikl v rámci projektu „stück/für/stück“ v sezoně 2008/2009, premiéra se odehrála 6. 10. 2011 ve vídeňském Schauspielhausu⁸¹. Několik měsíců poté inscenoval *Puppen* sám autor v düsseldorfském Schauspielhausu. Jak sám autor říká: „*Loutky' jsou paralelní text, který vznikl během práce na ‚Kassandre‘. To, co tady vznikalo víc podvědomě nebo nevědomě, intuitivně, bylo u ‚Kassandry‘ mnohem více promyšlené. Oba dva texty spolu souvisí, i když to není na první pohled vidět.*“⁸²

⁸⁰ Všechny uvedené citace z textu *Puppen* pocházejí z této uvedené verze textu: RITTBERGER, Kevin. *Puppen*. Frankfurt: Verlag der Autoren. 2011. [elektronická verze]

⁸¹ Režie: Robert Borgmann, scéna a kostýmy: Janina Brinkmann, hudba: Alexander Brinkmann, video: Jan Zischka, dramaturgie: Constanze Kargl; hráli: Kadeřnice – Katja Jung, Klandestino – Max Mayer, Žena přepadená závratí – Nicola Kirsch, Řezník – Theimo Strutzenberger.

⁸² *E-mailová korespondence s Kevinem Rittbergerem*. Zář 2012. Archiv autorky.

4.2.3.1. *Analýza*

Estetika a struktura

Prakticky všechny Rittbergerovy texty zaznamenávají nebo reflektují situaci přechodu, transformace. Zobrazují tedy „(...) období, které vykazuje známky historického intermezza, v němž se ustálený způsob myšlení, vypovídání a senzitivity rozpadá, ale nový způsob se dosud nevyhranil.“⁸³ I základní atmosféra *Puppen* se nese v tomto duchu. Z textu nelze konkrétněji určit místo ani dobu, v nichž se postavy nalézají. Je sice možné identifikovat odkazy k současnosti (demonstrace, Klandestinův monolog, ve kterém se představuje Kadeřnici), ale ty se vždy objevují jen jako útržky. Do jisté míry se tato atmosféra blíží absurdním dramatům. Tato podobnost vyplývá nejen z „bezčasí“, do kterého autor postavy zasazuje, ale přispívá k ní i zpochybnění základních dramatických prostředků, jakými je jednota místa, času a děje a dialog, který ztrácí potenciál jednání. Scénosled, který se nachází na začátku textu, označuje nadpisem „*So etwas wie eine Einheit von Raum und Zeit*“ (Něco jako jednota místa a času). Také děj i jednání postav jsou velmi redukované a více, než rozvíjení či vyprávění příběhu, se do popředí dostávají monology postav či absurdní dialogy.

„něco jako děj“

V textu vystupují čtyři postavy: Řezník, Kadeřnice, Klandestino (muž bez dokumentů, někdo, kdo je všude ilegální; clandestine španělsky znamená *tajný, udělat v tajnosti*) a Žena přepadená závratí. Tyto postavy se nacházejí na jakémsi místě, které připomíná město. Je zde řeznictví, kadeřnictví a brána s vjezdem. Text tvoří devět obrazů, každý z nich je označen číslem a doplněn krátkým titulkem, který shrnuje, co se v něm odehraje. Seznam obrazů s popisky celý text uvozuje.

V prvním obraze do kadeřnictví, kde pracuje Kadeřnice, která, jak o sobě prohlašuje, má velmi hezké vlasy, přichází Klandestino. Kadeřnice se ho ptá, zda chce ostříhat. Klandestino se nebrání, ale nemá na zaplacení. Kadeřnice nemá prý tak jako

⁸³ HAUSER, Michael. *Cesty z postmodernismu: Filosofická reflexe doby přechodu*. Praha: Filosofia nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR. 2012. s.13.

tak co dělat, takže ho ostříhá třeba zadarmo. Kadeřnice se dodatečně přizná, že vlastně vůbec neumí stříhat.

Jejich dialog se pomalu vzdaluje od původního záměru stříhání vlasů a přechází v pokusy o vzájemné sblížení. Kadeřnice nabízí něco k pití, Klandestino neodmítá a naopak se dožaduje něčeho k jídlu, pak dokonce noclehu. Kadeřnice namítá, že ho nemůže u sebe nechat, protože ho přeci nezná, a tak se Klandestino velmi obšírně představí. Ve stránce a půl dlouhém monologu odvypráví svoji životní kariéru univerzálního zločince, která začala kradením aut, dále pokračovala přes drogy, vězení, podnik s prostitutkami a vše vyústilo v titul nejhledanějšího zločince Evropy. Poté, co se takto seznámí, odchází ke Kadeřnici do bytu s tím, že tam na Klandestina čeká ještě nějaká „práce“. Kadeřnice ho automaticky pojmenuje jako Gregora. Klandestino se nevzpírá. Jejich dialog náhle připomíná dialog partnerů, vzápětí ale všechna důvěrnost mizí a Kadeřnice Klandestina posílá pryč.

Ve druhém obraze se setkává Klandestino se Ženou přepadenou závratí (*Frau, die vom Schwindel überfallen wird* – přičemž slovo „*Schwindel*“ znamená jak závrať, tak podvod). Žena vede monolog, ve kterém popisuje silné emocionální otřesy, sblížení s masou lidí, které cítila během demonstrace. Žena by ráda vystoupila proti hlouposti, bojovala proti bídě, ale bez toho, že by musela cokoliv z toho udělat, protože se bojí, že by učinila chybný krok. Ale i myšlenky na něco velkého, povznášejícího, mohou velmi lehce sklouznout k věcem zcela banálním. Důležitá je v tomto dialogu i zmínka o Chóru, který postupuje městem a který se objeví později.

Ve třetím obraze se objevuje Žena stížená závratí v řeznictví, kde není vůbec žádné maso. Žena má zastoupit Řezníka, který chce jít do sklepa. Řezník je ale nespokojen s tím, že se Žena neudrží na nohou, a tudíž nemůže stát za pultem, tak jak je to vyžadováno. Když Řezník odejde, vstoupí Klandestino, který se ptá, zda je vůbec v řeznictví. Žena ho přesvědčí, že ano a dokonce i o tom, že ona sama je Řezník. Klandestino by rád salám bez laktózy. Jejich absurdní konverzace o tom, co který výrobek obsahuje a že vlastně každý výrobek může obsahovat něco, co způsobuje

alergii a jak se alergie projevuje, vrcholí skoroochutnáním jednoho z produktů, který tam ovšem není. Řezník, který se vrátí ze sklepa, vše překazí a Klandestino zmizí.

V následujícím, čtvrtém obraze se Řezník vyptává, zda přišel nějaký zákazník. Ženě je nevolno, ale přesto pokračují v rozhovoru, který navazuje na předcházející hovor s Klandestinem o tom, co mohou jaké produkty obsahovat, co způsobuje alergie a nevolnost, jako třeba právě tu, kterou trpí Žena. Nakonec ale vyjde najevo, že příčinou Ženiny nevolnosti je těhotenství, což ale Řezník nechápe anebo dělá, že nechápe.

V pátém obraze vede Kadeřnice monolog, ve kterém popisuje, co vidí z okna. Předvídá příchod Chóru jako příchod radikální změny. Ale protože titulek obrazu říká, že Kadeřnice „tu vlastně není, nemůže následně také ani koukat z okna“, což Kadeřnice znovu v monologu zdůrazní, nabývá její promluva absurdní přízračnosti, která se ale dobře pojí s charakterem monologu, tedy věšteckou předpovědí.

Šestý obraz se odehrává opět v řeznictví, kam vstupuje Klandestino a rozmýšlí se, co si objedná. Nakonec se rozhodne pro limonádu. Ovšem nemá na zaplacení, což Řezníka naštve a chce ho vyhnat. V hádce Řezník zpochybňuje Klandestina jakožto zákazníka, protože nemá čím zaplatit, a proto mu ani nechce poskytnout knihu přání a stížností. Klandestino zase Řezníkovu pozici zpochybňuje očividným faktem, že nemá co prodávat.

V sedmém obraze, předtím, než Klandestino začne v kadeřnictví stříhat vlasy Ženě přepadené závratí, pověsí Řezníkovi okolo krku jeho vývěsní tabuli. Následuje Řezníkův monolog, ve kterém vypráví o svém vztahu k řezničině, potažmo k různým druhům uzenin a také o svém snu vyrobit devadesát metrů dlouhý buřt, který by jako „*wurst an sich*“ mohl utišit celosvětový věčný hlad.

V osmém obraze nazvaném „*décollage*“ se objeví Chór, který zrušil práci a oznamuje Řezníkovi, že musí svou živnost skončit a Chór ho propustí. Chór sice neustále projevuje svůj soucit a pochopení pro tuto velmi těžkou životní situaci, kterou ztráta práce skutečně je, nicméně v rušení řeznictví zůstává neoblomný.

V posledním obraze se vrací Kadeřnice, spálená od slunce, do svého kadeřnictví, kde je Klandestino, který, jak tvrdí, se již nejmenuje Gregor. Chór stojí ve frontě před zavřeným řeznictvím.

Postavy

Jak už bylo zmíněno na začátku s odkazem na absurdní rysy a jak také vyplývá z výše uvedeného popisu jednotlivých obrazů, o ději v klasickém slova smyslu zde nelze hovořit. Autor zpochybňuje již na začátku základní dramatické principy a vytváří sled obrazů, přičemž každý z nich ukazuje základní téma z jiné perspektivy a přináší „do hry“ nové motivy.

Rittberger vytváří obraz města v bezčasně, v přechodové fázi. Postavy jsou sice zdánlivě určeny svým pracovním či sociálním statutem (Řezník, Klandestino), ale z jednotlivých situací vyplývá, že toto určení přestává fungovat a stává se prázdnou šablonou bez obsahu. Řezník sice vlastní řeznictví, ale nemá v něm ani jediný kus masa, je tedy potom stále řezníkem? Kadeřnice se sice ocitá v kadeřnictví, ale jak se sama přizná – neumí vůbec stříhat. Obě tyto postavy budí dojem, že jsou někým zcela konkrétním, dokonce velmi dobře známým, někým, koho je možno v běžném životě potkat prakticky denně, ale ve skutečnosti se jedná jen o masku, která zakrývá prázdnotu. Klandestino je naopak velkou projekční plochou, na niž je možné promítnout jakýkoliv dobrodružný osud na hranici zákona. Je prototypem postavy, která ať vejde kamkoliv, vždy bude cizí. Její integrace se zatím nikdy nepodařila, stejně tak, jak se tomu stane hned v prvním obraze s Kadeřnicí. Sice to ze začátku vypadá, že by se mezi nimi mohl rozvinout milostný nebo partnerský vztah, ale záhy vše mizí a Kadeřnice Klandestina posílá pryč. Žena přepadená závratí je asi nejvíce abstraktní postavou. Z textu není jasné, zda má nějaké konkrétní zaměstnání jako Kadeřnice a Řezník, její sociální statut je také poměrně nejasný. Jisté ovšem je, že díky tomu, že trpí závratí, nemůže vykonávat žádnou práci (jak po ní vyžaduje Řezník). Příčina této nevolnosti není velmi dlouho známa a lze se tak domnívat, že její původ nějak souvisí s popisovanými demonstracemi. Mohla by to být závrať z překotných změn, které nastávají. Jakmile ale žena prozradí, že je těhotná, promítá se do ní motiv očekávání.

Sama svůj stav pojmenovává tak, že je v „*besseren Umständen*“ – tedy v „*lepším stavu*“. Žena jakoby zhmotňovala naději na změnu, na „lepší“ svět, který by mohl už brzy přijít.

Charakterizace monologem

Charakterizace postav není příliš hluboká, jelikož postavy zastupují spíše určité principy, než přímo charaktery. Ale díky svým monologům odkrývají krajinu svého vnitřního světa a nezůstávají tak zcela abstraktními.

Klandestino se představuje monologem v prvním obraze. Tento monolog, není ale jen výčtem životopisných dat. Tento monolog představuje Klandestina jako určitý princip vykořeněnosti, neustálého cestování, cizosti a ilegality. Klandestinův životopis je složen z nejrůznějších kriminálních činů. Jedná se samozřejmě o nadsázku, ale jeho monolog je ve výsledku velmi vtipně hyperbolizovanou představou o univerzálním zločinci, který rozhodně nemůže pocházet ze západního světa.

Druhým výrazným monologem, kterým se mluvčí charakterizuje, je monolog Řezníka. Zde je zprostředkována řezníkova minulost, motivace, proč se chtěl stát řezníkem a především jeho velký sen - vytvořit devadesát metrů dlouhý buřt.

Věštecký monolog Kadeřnice nelze s její postavou přímo spojovat. Kadeřnice v tomto případě slouží jako médium, které poskytuje popis obrazu, ale nijak jej neovlivňuje. Charakter odosobnění posiluje i základní premisa, která se objeví již v titulku obrazu, totiž, že Kadeřnice vůbec není u okna, a tudíž ani nemůže popisovaný obraz vidět, ale přesto ho popisuje. Tento věštecký obraz a postava Klandestina jsou asi nejnápadnějšími spojitostmi s textem *Kassandra*.

Záměr a témata

Již v úvodu bylo zmíněno, že se prakticky ve všech Rittbergerových textech objevuje téma přechodu/transformace. *Puppen* v tomto to případě není výjimkou. Nicméně přechodem/transformací se tematický okruh tohoto textu nevyčerpává. V *Puppen* se Rittberger dále zaměřuje především na tato témata: *práce, odcizení, ztráta důvěry*. Rittberger analyzuje situaci pozdního kapitalismu, období začátku post -

postmodernismu a vstupuje tak do diskursu současné krize. Sám autor uvádí, že první podněty pro napsání tohoto textu nasbíral na přelomu roku 2008 a 2009, tedy v době kdy byla médii „oficiálně“ vyhlášena finanční krize. Tehdy, navíc horečkou pozměněným vnímám, pozoroval dění v metru a připadalo mu, jako by se nástup finanční krize, potažmo krize celého stávajícího systému, náhle zhmotnil v chování lidí.

Rittberger se ke svému autorskému záměru a tematickému zacílení vyjadřuje takto: „(...) *Kritika, která hlásí prohru, to by bylo pro divadlo příliš málo. Puppen jsou text, který se odvolává na gestus ‚happeningu‘, to znamená, že chce bořit významy. Ztráta a kritika je pak něčím, co je na konci dovedeno ad absurdum. Jde také o zboření významové hierarchie. To se vyhrotí a odehraje především ve scéně nazvané podle Wolfa Vostella ‚décollage‘. (...) Jde o to, pojmy znovu naplnit. K tomu je potřeba těl, která se po dlouhém období (finanční) tísně opět narovnájí (nebo by se mohla narovnat). Text Loutky nechává dostatek prostoru i pro rovnou chůzi.*“⁸⁴

Snahou autora nebylo jen napsat text, který má konkrétní kritické zacílení, ale má ambici stát se přímo akcí, apelem, který by mohl přispět k rozrušení současného stavu věcí a způsobu myšlení. Tento vnitřní gestus textu má i utopický rozměr, který v sobě nese vidinu možnosti jiného uspořádání světa.

Obraz světa, který Rittberger v *Loutkách* vytváří, je tedy pokus o zbavení pojmů jejich významů, přičemž se odvolává na happeningy Wolfa Vostella „*Décoll/age*“, jejichž základní ideou bylo, nerozlišovat mezi uměním a životem. Výraz dekoláže Rittberger používá záměrně, má totiž vyjadřovat základní ideu textu, tedy představit jednotlivé pojmy a pokusit se jim odejmout přisouzené významy, které se ovšem tváří jako naprosto přirozené. Kvůli tomuto zdání přirozenosti je ale nemožné o určitých jevech a principech v našem životě přemýšlet jinak, protože toto zdání vyvolává totalitu, dojem, že pokud je něco „od přírody takové“, nelze s tím nic dělat, jen to akceptovat.

⁸⁴ *Rozhovor s Kevinem Rittbergerem.* in: Program k inscenaci *Puppen*, Wien: Schauspielhaus Wien, 2011. s. 3.

Princip dekoláže a happeningu, který má diváky aktivizovat, vytrhnout je z naučených šablon myšlení. Snahu o vytvoření díla – události Rittberger ještě mnohem výrazněji uplatňuje ve svých inscenacích.

Práce

Rittberger si klade otázku, jakou roli v současném světě hraje práce? Co pro člověka znamená, jak moc je jí ovlivněn, je náplní a smyslem lidského života? Jak funguje nyní a co je do ní projektováno?

Postavy Kadeřnice a Řezníka, kteří zastupují prototypy (staré) práce, reprezentují konkrétní řemeslo, ale postupně se vyjevuje, že se jedná o prázdnou slupku. Kadeřnice stříhat neumí a nikdy nikomu žádné vlasy neostříhá, Řezník stojí ve zcela prázdném řeznictví. Tyto postavy udržují vnější znaky své práce nebo by se dalo i říci, že vnější znaky práce udržují tyto postavy, ale ve skutečnosti to, co je podstatou práce, tedy její vykonání, nikdy nenastane. A to zřejmě nejen z důvodu, že by postavy práci vykonávat nemohly nebo nechtěly, ale především proto, že neexistují podmínky k jejímu vykonávání – chybějí buď zákazníci nebo materiál nebo obé. Ale hlavně se zdá, jakoby chyběla sama práce.

Postava Kadeřnice, která neumí stříhat, může být vnímána jako kritika nekvalifikované pracovní síly. Řezník, který stojí za výkladem „*také bez masa*“, je narážkou na neustále zvětšující se imaginárno na úkor reality. „*V obchodech dnes narazíme na bezpočet produktů zbavených té či oné škodlivé vlastnosti; káva bez kofeinu, smetana bez tuku, pivo bez alkoholu... Virtuální realita jednoduše generalizuje proceduru, v jejímž rámci je nám nabízen produkt zbavený své substance: očišťuje dokonce i samotnou realitu od její substance, od vzdorovitého tvrdého jádra Reálna – stejně jako káva bez kofeinu, voní a chutná přesně jako skutečná káva, ačkoliv jí není. Na konci tohoto procesu vizualizace nás nicméně očekává nevyhnutelný benthamovský závěr: realita je sama sobě nejlepším dvojníkem.*“⁸⁵ Naše současnost je prosycena nejen těmito produkty, které se tváří jako něco, čím ve skutečnosti nejsou, ale

⁸⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *Vítejte v pustině reálna*. In: ŽIŽEK, Slavoj. Podkova nade dveřmi. 2008. Praha: AVU, 2008. s. 43

v důsledku i práce, která je vykonávána a která se tváří, že je stále tou stejnou prací, která byla vykonávána zcela stejně i před několika desítkami let, není tím, za co se vydává. Skoro každá profese, skoro každý pracovník je v současnosti chtě nechtě součástí obřího řetězce a mnohdy ani nevidí výsledky své práce. Pracovník se stává čím dál tím častěji producentem imaginárna. Navíc nemá ani šanci dohlédnout, na co konkrétně jeho práce navazuje a jaké má důsledky nejen pro něj, ale v podstatě pro celý svět. V současném globalizovaném světě totiž nelze nikdy zcela vystoupit z celosvětového propojení. Síť ekonomicko-pracovních vztahů je tak propletená a nepřehledná, že nelze dohlédnout ani na začátek, ani na konec.

Klandestino sice nevykonává žádnou práci v konvenčním slova smyslu, ale jeho monolog, ve kterém se představuje Kadeřnici, by mohl být vnímán i jako profesní životopis, byť je míněn s nadsázkou. Vše, co Klandestino dělal, dělal s určitým nasazením a za účelem svůj výkon proměnit v peníze. Tato logika se nijak neliší od „běžného“ přístupu k práci. Problematické ovšem je, že vše, co Klandestino vykonával, se odehrávalo na odvrácené straně zákona. Ale pokud by se na tento případ aplikoval opět přístup dekoláže, zůstávají jen fakta, kterými jsou vykonaná práce a nárok na odměnu. Velmi důležitý moment v kontextu tématu práce ale nastane v situaci, když Kadeřnice pozve Klandestina domů s tím, že „tam na něj ještě čeká nějaká práce“. Ač se jedná (jen) o milostný akt, Klandestino se poprvé představí jménem, totiž tím, kterým ho již předtím pojmenovala Kadeřnice – Gregor. Konkrétně říká: „*jetzt bin ich Gregor und ich habe Arbeit*“ (*ted' jsem Gregor a mám práci*). Získání práce jakoby se pojilo se získáním základní identity, kterou je právě jméno.

Dekoláž a utopická vize

Už na začátku této analýzy bylo zmíněno, že Rittbergerovy texty prakticky vždy obsahují utopickou vizi nového světa. Lépe řečeno, mnohem spíše, než nějaká konkrétní vize, je to vůbec připuštění nároku na jakoukoliv vidinu budoucnosti. Rittberger se převládajícím defétistickým a skeptickým postojem vůči možnosti přeměny stávajícího stavu světa v současné společnosti intenzivně zabýval již

v *Kassandre*. Toto téma je velmi úzce propojeno s inspirací Vostellovou dekoláží, která se stává prostředkem k tomu, jak svět nově uspořádat a naplnit novými pojmy.

Klíčovými pro toto téma jsou pátý a osmý obraz. V pátém obraze nepřítomná Kadeřnice předpovídá příchod Chóru. A v osmém obraze, kterému autor připisuje přímo podnázev *décollage*, se Chór konečně objeví. Chóru je v textu dán atribut „*der Arbeit abschafft*“, tedy Chór, který zruší práci. Tento Chór vstupuje do řeznictví a oznamuje Řezníkovi, že se řeznictví zavírá a dodává „*hier wird sich alles ändern*“ (*tady se všechno změní*). Není jistě náhodou, že vstupuje do řeznictví a ne třeba do kadeřnictví, protože přeci jen Řezník je postavou, která sveřepě trvá na vykonávání práce a je s ní nejúžejí propojen. Kadeřnice má sice své kadeřnictví, ale hned na začátku se Klandestinovi přiznává, že vůbec neumí stříhat.

Jednání Chóru v řeznictví není vůbec jednoznačné. Na jednu stranu trochu připomíná revoluční hnutí, které nabude dojmu, že je vlastníkem pravdy a jejím jménem si podřizuje své okolí. Některé hlasy z Chóru ale Řezníka utěšují a radí mu například, ať si jde odpočinout. Tedy jakoby upozorňovaly na to, že konečně skončil ten neustálý koloběh nestíhání, stresu a žádného osobního volna. Jiné hlasy zase upozorňují, že to, co se nyní děje, je jen epizoda velkého dění, že na ni bude zapomenuto, že nic neznamena, a tudíž ani sám řezník by neměl podléhat zbytečnému smutku. Tento hlas jakoby upozorňoval na to, že i celá naše civilizace je jen jednou nepatrnou událostí v běhu celého univerza a pokud zanikne, nedojde tak k ničemu nepřirozenému. Každopádně pro Řezníka to znamená ztrátu práce a tedy i vlastní identity.

I každá z postav má svoji osobní vizi, která s proměnou světa více či méně souvisí. Řezník ve svém monologu vypráví o důvodech, proč se stal řezníkem, o touze důvěrněji se seznámit s tím, co každý den pojídá. Tedy už to by se dalo vnímat jako určitý krok, jak každý pojem z naší reality důkladně prozkoumat. (Snad dokonce taková osobní dekoláž.) Ústředním tématem Řezníkovy monologu ale je jeho idea o devadesátimetrovém buřtu, který by měl nasytit celý svět. Vše pro výrobu má prý uskladněno ve sklepech. Snad právě proto je krám zcela prázdný. Částečně tak připomíná

nějakého „světanápravce“, který v ústraní promýšlí svůj plán, jak dát světu nový řád, a jakmile nazná, že se čas naplnil, vyleze ze své skrýše kompletně připraven. Jediné, co mu ovšem chybí, je spolupráce ostatních.

Monolog Ženy stížené závratí ve druhém obraze neobsahuje sice žádnou konkrétnější vidinu či ideu, která by mohla přispět k proměně světa, ale minimálně vyjadřuje touhu už nepokračovat jako doposud.

Odcizení

Téma odcizení v textu nepostihuje jen vztahy mezi postavami, ale autor s ním pracuje už v rovně užitých uměleckých prostředcích. Rittberger používá zcizovací efekt v několika různých podobách. Prvním z nich je výčet obrazů a stručný popis jejich obsahu, který umísťuje na začátek textu a dále je každý obraz uvozen titulkem, který sděluje, co se v obraze přihodí. Zpochybnění tří dramatických jednot a neurčitost místa i času jen přispívá k pocitu cizosti a odcizení. Pátý obraz, který hra s divadelní realitou dovádí ad absurdum - Kadeřnice, která ví, že není právě přítomná, přesto vypráví, co by viděla, kdyby přítomná byla.

Vztahy mezi postavami jsou velmi neurčité a vždy, když se postavy setkají, nastává jakási nedůvěřivost, obezřetnost, vyčkávání. I když se Klandestinovi podaří svým způsobem s Kadeřnicí sblížit a v jednu chvíli jejich vztah dokonce budí dojem, že mezi nimi existuje partnerský vztah. Vše ale rychle mizí a Kadeřnice Klandestina posílá pryč. Místo lásky mu dává peníze.

Nepochopení, neporozumění a necitlivost jsou patrné i ze scény mezi Řezníkem a Ženou přepadenou závratí. Řezník nemá vůbec slitování s její nevolností, a to ani ve chvíli, kdy mu oznamuje, že je těhotná.

Osmý obraz s podnázvem „*décollage*“, ve kterém Chór, který zruší práci, přichází do řeznictví a přiměje Řezníka, aby opustil svoji živnost, je bizarní směsicí soucitu, porozumění, lhostejnosti a odcizení. Chór bere Řezníkovi jeho identitu, ale zároveň neustále projevuje svůj soucit, který je ale podivně chladný. Používá všemožné fráze lítosti a soucitu, ale trvá na svém. Zároveň nelze ovšem popřít, že tento obraz

působí i očištně. Příchodem Chóru se totiž ukončuje neutěšenost, která pramenila z Řezníkovy postávání za výkladem, který byl absolutně prázdný, a tudíž jeho snaha byla od počátku zcela zbytečná a nesmyslná.

Loutky - panenky

Samotný název *Puppen* s tématem textu úzce souvisí a poskytuje mu jakési symbolické zastřešení. Ovšem název sám není zcela jednoznačný. *Puppen* se mohou z němčiny přeložit jako *Loutky*, ale stejně dobře také jako *Panenky*. Pro každou variantu překladu se v textu dají nalézt indicie.

Autor na titulní stranu, pod názvem textu, umístil citát ze surrealistického manifestu francouzsko-německého básníka Iwana Golla, který zní: „*panenky vám dát / učít vás si hrát / a pak piliny / rozbitých panenek / zase do větru vysypat*“.

V textu samotném, na konci druhého obrazu, kde vystupuje Klandestino a Žena přepadená závratí zase říká Klandestino: „*ano, to znám, ten pocit. když se loutky utrhnou z provázků: ještě sebou trochu šklubou, než se zhrouť. tahle energie se přeci musí dát nějak uchopit. je to negativní energie, výška pádu, plesnutí, vůbec ne ladné, kolaps. ale přesto: když tě gravitace stahuje dolů - moment prozření. to se přeci musí změnit, ale ne jako součást tvůrčího ničení, ne? posloucháte mě vůbec? vždycky jsem chtěl být loutkářem.*“

K jaké variantě převedení názvu se přiklonit je spíše otázkou překladatelskou. Každopádně co se významu a asociací týče, loutky a panenky nejsou od sebe příliš vzdáleny. Obě jsou dány někomu do rukou a ten (si) s nimi hraje. Život i identita loutek a panenek jsou vždy v rukou někoho druhého, který určuje pravidla hry. Ony samy jsou jen objekty. V případě loutek je jen silnější asociace spojená s neviditelnou instancí, která tahá za provázky a tak ovládá veškeré dění na scéně. Navíc, již tradiční metafora, světa jakožto divadla i v případě tohoto textu funguje velmi dobře. Rittberger ukazuje čtyři prototypy postav – loutek, které se pohybují na divadelním jevišti, jež metaforicky znázorňuje současný svět. Jejich loutkovitost je zjevná a výše uvedený citát z Klandestinova monologu je velmi výstižný. Poukazuje na moment nastalé krize, kdy zákonitosti, na které se bylo možno vždy spolehnout, přestávají fungovat. Postavy se

nacházejí ve světě, kde je vše zpochybněno anebo už do značné míry není tím, čím dříve bývalo. Rittberger zaznamenává obraz světa právě v okamžiku, kdy „*se loutky utrhnou z provázků*“. Jedná se o moment pravdy, zvláštního druhu osvícení. Jsme svědky toho, co se děje s loutkami, jsou-li osvobozeny. „Osvobozené“ postavy tápají v nejistotě. Udrží vnější slupku své bývalé identity (Řezník, Kadeřnice), kterou vytvářela především jejich práce (Řezník). Odpoutání od provázků znamená nejen osvobození se od stávajícího řádu světa ale i to, že tento řád kolabuje, přestává fungovat. V tomto krizovém momentu se zcela jasně vyjevuje přímá závislost postav na řádu, který je nezbytný pro jejich jakýkoliv další pohyb, orientaci a určení smyslu.

Zůstává otázkou, kdo nebo co je loutkovodíčem? Co je to za moc? Tato moc by se dala považovat za cosi tajemného, záporného, za něco, co může být případně označeno jako totalitní systém. Ale kdo jej tvoří? Jednu z možných odpovědí může nabízet citát z Dantonovy smrti od Georga Büchnera, který se objevil v programu k vídeňské inscenaci *Puppen*: „*Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst!*“ (*Jsme loutky tahané na drátku neznámou silou; ne, ne jen my sami!*).

Loutky tedy nejsou v osidlech žádného neznámého zlovolného loutkáře, který do tohoto světa pronikl odjinud, ale jsou drženy samy sebou nebo něčím, co samy stvořily – řádem. Tento řád povstal z nekonečného množství pravidel, drobných zákonitostí vynalezených během staletí, která vyústila do způsobu myšlení a následně se realizovala v uspořádání vnitřního chodu společnosti. I tímto způsobem dostala práce určitý význam, který se zdá být přirozený a nezpochybnitelný. Až krize poukáže na to, že se jedná o cosi „umělého“, a tedy nahraditelného nebo znovu vynalezitelného. S tímto motivem je spojena především postava Ženy. Konec stávajícího řádu není nutno vnímat negativně, ale naopak je možné se ho chápat jako nového začátku, nové organizace, která je ale v rukou nás všech. Rittbergerův text se pak z tohoto pohledu stává polemikou o individuálních možnostech člověka v období krize. Krize je do jisté míry badiouvskou událostí, která má vést k zásadní proměně, zde tedy k aktivizaci individua a jeho zapojení do procesu přeměny.

Shrnutí

Puppen je text, který se pokouší analyzovat a umělecky vyrovnat s krizí naší současnosti, která nepostihuje jen ekonomii, ale prorůstá do mnoha dalších struktur naší společnosti. Autor si toto téma volí ve chvíli eskalace krize, tedy ještě před tím, než je vůbec možné od něj mít odstup. Což znamená, že Rittberger velmi rychle přijímá impulz, který vychází ze společnosti, rozpoznává jeho potenciál a snaží se jej okamžitě zpracovat ve svém textu. Rittberger poukazuje na krizi práce; na to, jak se tento pojem vyprázdnil, ale přesto ze setrvačnosti „funguje“ dál. Díky tomu, že Rittberger při přípravné fázi ke *Kassandře* strávil několik měsíců na španělském pobřeží, kde se setkával s uprchlíky, kteří, pokud nebezpečnou cestu přežijí, se stávají levnou pracovní silou na španělských plantážích a v továrnách, byl konfrontován i s tímto problematickým aspektem, který proniká prakticky do každého zaměstnání. Vzhledem k tomu, že největší světové koncerny mají své pobočky a výroby po celém světě, nelze dohlédnout, na čem se zaměstnanci určité pobočky skutečně podílejí. Zda i jejich firma nevyužívá nevýhodného postavení uprchlíků a za nejminimálnější mzdu je nenechává vykonávat mnohdy životu nebezpečnou práci?

Rittberger záměrně nechává svůj text v jakési fragmentární podobě, která si žádá nutné doplnění, které ale přesahuje rámec běžného inscenování. Proto text klade na inscenátory velké nároky. Je třeba jej zkonkrétnit, učinit z něj v doslova akci – událost, která bude k divákům hovořit velmi konkrétně.

4.3. Přínos projektů na podporu vzniku současných divadelních textů z pohledu autorů

Tato kapitola zprostředkovala základní charakteristiku tvorby dvou autorů nejmladší generace, kteří některou ze svých tvůrčích fází spojili s projektem „stück/für/stück“ a kteří mají zároveň zkušenosti i s jinými podobně orientovanými projekty a aktivitami. Analýza jejich textů přibližuje, jak se vztahují ke své současnosti, jaká témata si pro své texty volí a jaká jsou jejich

základní tvůrčí a ideová východiska. Toto závěrečné shrnutí, které čerpá především z e-mailových rozhovorů mezi zmíněnými autory a autorkou této práce, prezentuje několik základních fenoménů, kterých si autoři na těchto projektech nejvíce cení.

4.3.1. Zájem

Jednou ze základních a zcela prostých věcí, kterou projekty jako „stück/für/stück“ v první řadě mladým autorům poskytují, je zájem. Pro začínajícího autora, pokud přímo nestuduje scénické psaní, je poměrně těžké nalézt adekvátního partnera k dialogu o vlastních textech, který by měl na vzniku textu zájem a současně byl poučeným oponentem. Thomas Arzt uvádí, že prvním a zcela zásadním pozitivem, které „stück/für/stück“ přinesl, byl počáteční zájem ze strany Schauspielhausu o jeho text. To, že někdo texty bere vážně a je ochotný se o nich bavit, je pro autory mnohdy prvním vykročením z pocitu amatérství, z toho, že tyto texty jsou jen koníčkem nebo kultivovaným krácením času. Jakmile se ale na texty začne nahlížet jako na potenciální umělecké dílo, je tím ovlivněno i stanovisko samotného autora, který tímto výchozím pozitivním impulzem získává pocit zadostiučinění a toho, že jeho snaha není zbytečná, a tím nabude také motivaci pro další tvorbu.

4.3.2. Komunikace a kritika

Přestože, jak už bylo několikrát zdůrazněno, Thomas Arzt i Kevin Rittberger měli před zapojením se do projektu „stück/für/stück“ různé zkušenosti s psaním divadelních textů⁸⁶, oba dva ale velmi ocenili možnost komunikovat a diskutovat o textu s lidmi, kteří mají s divadlem a s divadelními texty bohaté zkušenosti. V rámci projektu „stück/für/stück“, jak již bylo uvedeno v kapitole věnované vídeňskému Schauspielhausu, se účastníci každý měsíc scházejí na kolokviu, kde společně s dramaturgy, tutorem i ostatními stipendisty o svých textech hovoří a dostávají tak okamžitou zpětnou vazbu. To, že je autor bezprostředně konfrontován s názorem ostatních, je velmi prostá věc, ale (nejen) pro začínajícího zcela nepostradatelná. Arzt o poučené zpětné vazbě hovoří takto: *„Pro můj první text bylo důležité mít v Schauspielhausu za partnery v dialogu zkušené lidi, kteří čtou hodně textů a jsou schopni kritiky nové dramatiky. Co přišlo za zpětnou vazbu během „stück/für/stück“ podstatně přispělo k výsledné podobě textu.“*⁸⁶

⁸⁶ E-mailový rozhovor s Thomasem Arztem. září 2012. Archiv autorky.

Zpětná vazba od dramaturgů či ostatních autorů je ale také důležitá, protože autoři si díky ní tříbí a ujasňují vlastní styl. Jak shrnuje Rittberger: „*To samozřejmě pomůže při nacházení vlastního stylu, když se můžete konfrontovat s více ‚tutory‘ (...).*“⁸⁷ O nezbytnosti konfrontace s pluralitními názory na autorův vývoj hovořil už Oliver Bukowski v citátu uvedeném v podkapitole věnované oboru scénického psaní. Arzt hovoří o tom, že na základě různorodé bezprostřední zpětné vazby začal mnohem vědoměji pracovat se svým materiálem (stylistické prostředky apod.). „Při práci na CVRCHU jsem si vědoměji ustanovil vlastní styl psaní. Jazyk se stal preciznějším a redukovanejším. Ale trvalo to rok a půl, než jsem dovedl text do konce a občas jsem byl nad tím množstvím textu zoufalý. To jsem předtím neznal. Psaní je choulostivá směs intuice, řemesla, stejně jako překonávání se a trpělivosti. Někdy to v mé hlavě vřelo nápady. Těžké je tyto impulzy k vyprávění koncentrovat. Zkušenosti ze Schauspielhausu mi v tom velmi pomohly.“⁸⁸

4.3.3. Profesionalizace

Dalším aspektem, který zmíněné projekty přinášejí, je profesionalizace. Tento aspekt se asi nejlépe projevuje v případě, pokud je autorovi nabídnuta pozice kmenového autora. Autor, tím, že se na určitou dobu stává součástí divadla, bere na sebe konkrétní roli, která pro něj znamená jak pozici, práva, tak i povinnosti. Kmenový autor má většinou za úkol napsat divadelní text, ale často píše i „účelové“ texty. Pro mnohé začátečníky je to poprvé, kdy se mohou zcela věnovat psaní, a tedy i intenzivně sbírat nové zkušenosti. Arzt uvádí, že i psaním „účelových textů“ tříbil svůj smysl pro jazyk: „*Vím velmi přesně, jak za pomoci jazyka způsobím to, co chci vyprávět. To má ale co dočinění se zkušenostmi a možností si to zkoušet. A to bylo, když jsem byl kmenovým autorem, možné, neboť jsem v té době napsal hodně ‚malých‘ textů, které jsem uveřejňoval buď jako sloupek kmenového autora na blogu domácích stránek nebo jako doprovodný text v programech. Skrze to jsem se neustále zabýval kritikou textů, protože odpovědné dramaturgyně přinášely neustále návrhy ke změnám. Tím si enormně vyostříte oko.*“⁸⁹

Velký význam pro každého autora, ať už je jen účastníkem nějakého projektu nebo se stane „hausautorem“, má bezesporu i jeho uvedení mezi praktikující divadelníky, kteří ho začínají vnímat jako autora. Což je v podstatě možnost, jak navázat nové kontakty, které

⁸⁷ E-mailový rozhovor s Kevinem Rittbergerem. Září 2012. Archiv autorky.

⁸⁸ E-mailový rozhovor s Thomasem Arztem. Září 2012. Archiv autorky.

⁸⁹ E-mailový rozhovor s Thomasem Arztem. Září 2012. Archiv autorky.

mohou vést k další spolupráci. Thomas Arzt ale vyzdvihuje ještě další zkušenosti, které získal během roku stráveného v Schauspielhausu: „*Jako divadlo přítomnosti je Schauspielhaus velmi živé a inspirující místo. Během toho roku, který jsem tam strávil jako kmenový autor, jsem poznal mnoho zajímavých lidí, mohl se účastnit zkoušení a práci režisérů, herců a dramaturgů zažít v praxi. To je velké štěstí. A skrze velké množství rozhovorů o textech a tématech jsem našel nezbytný odstup pro psaní.*“⁹⁰ Autor, pokud se stane na delší dobu součástí divadla, má bezprostřední kontakt s každodenním divadelním provozem a také s inscenováním. Tato zkušenost není nutná pro psaní divadelních textů, ale minimálně odhaluje pozadí média, ve kterém autor tvoří. Případné podílení se na zkoušení může autorovi lépe přiblížit, jak například přemýšlejí herci, jak režiséři a čeho si v textu všímají. Ale autor může také do procesu zkoušení aktivně zasahovat. Jak tyto zásahy vypadají a v jakém rozsahu se odehrávají, nelze nijak paušalizovat.

Jaké zkušenosti nebo jaké kontakty si autor z navázané spolupráce odnese, je do značné míry velmi individuální, lze ovšem konstatovat, že příležitosti, které projekty na podporu vzniku současných divadelních textů a případně i pozice kmenového autora nabízejí, jsou kroky k profesionalizaci a dávají autorovi podmínky k tomu, aby se stal viditelným pro dramaturgy, divadla a nakladatelství, čímž se mu otevírají další možnosti spolupráce.

⁹⁰ E-mailový rozhovor s Thomasem Arztem. Září 2012. Archiv autorky.

5. Závěr

5.1. *Shrnutí předchozích kapitol*

V předchozích kapitolách bylo představeno několik forem podpory vzniku současných divadelních textů. Tyto aktivity byly prezentovány jako výsledek progresivního dramaturgického myšlení, které reflektuje pozici divadla ve společnosti, ale také společnost skrze médium divadla. Současné divadelní texty, které v rámci těchto programů a projektů mohou vznikat, mají nezaměnitelné kvality, které se mohou stát výchozími impulzy pro dramaturgické myšlení i konkrétní dramaturgické směřování divadla.

První kapitola se věnovala vymezení pojmu dramaturgie a zabývala se specifiky této disciplíny. Dramaturgii pojmenovává jako kreativní myšlení o divadle a také jako složku, která divadelní umění konfrontuje se skutečností a jejími společensko-politickými aspekty. Jednou z možností, jak se dramaturgie může vztahovat k současnosti, je práce se současnými divadelními texty. Nezaměnitelnou kvalitou těchto textů je jejich konkrétnost, která pramení z toho, že jejich autoři žijí ve stejné době (stejně realitě) jako ostatní divadelní tvůrci, kteří text interpretují, a také jako diváci. Tato konkrétnost se neprojevuje jen v problematice, kterou text zpracovává, ale také ve formálním přístupu a jazyce.

Druhá kapitola představila několika festivalů zaměřených na prezentaci současných divadelních textů a také obor scénického psaní na UdK, jakožto dvě základní platformy pro vznik současných divadelních textů. Zde může začínající divadelní autor svá díla nejen prezentovat, ale také se mu zde získává přímou zpětnou vazbu ke své práci. Zpětná vazba je pro začínajícího autora, jak vyplynulo z rozhovorů s Thomasem Arztem a Kevinem Rittbergerem, jedním z nejzásadnějších aspektů, které tyto festivaly a podobné aktivity mohou přinést.

Ve třetí kapitole byl představen vídeňský Schauspielhaus pod vedením Andree Becka, jakožto příklad konkrétního dramaturgického programování, jehož výchozím bodem je právě současný divadelní text a jeho autor. V této kapitole byla také blíže pojmenována nezaměnitelná specifika současných divadelních textů. Tato kapitola také přiblížila to, jak probíhá autorský program „stück/für/stück“ ve vídeňském Schauspielhausu a jaké možnosti zúčastněným autorům nabízí.

Poslední a nejobsáhlejší kapitola představila dva současné německojazyčné autory, Kevina Rittbergera a Thomase Arzta, kteří se podíleli na projektu „stück/für/stück“ a zároveň se svými díly vědomě vztahují k naší současnosti a jejím problémům. Pojmenovány byly jejich základní umělecké prostředky a postupy a také tematická zacílení jejich textů. Na základě rozhovorů s těmito autory bylo možné poukázat i na přínos projektů na podporu vzniku současných divadelních textů, kterými jsou především *zájem* ze strany divadla či festivalu o práci autorů a *zpětná vazba* od lidí, kteří se současnými texty pracují na různých úrovních (dramaturgové, režiséři, jiní autoři, herci).

5.2. Kritické shrnutí získaných poznatků

Současný divadelní text se v německé jazykové oblasti stal díky dramaturgickým iniciativám, které ho ustanovily jako svůj výchozí bod, výrazným fenoménem. Jsou mu věnovány nejen celé festivaly, ale i dramaturgie klasických „kamenných“ divadel dbá na to, aby se na repertoáru objevilo několik současných divadelních textů od (mladých) autorů. Vlastní iniciativy a programy, v jejichž rámci nové divadelní texty vznikají, také nejsou ve většině větších divadel výjimkou. V tomto ohledu se také naskýtá otázka, zda se současný text a iniciativy s ním související nestaly už do značné míry módní záležitostí. Tedy trendem, se kterým lze i ekonomicky kalkulovat a programové opodstatnění se upozaďuje.

Snad se ale mnohem výrazněji nebezpečí v souvislosti s fenoménem současných divadelních textů skrývá na úrovni vztahu divadlo – autor. V kapitole týkající se vídeňského Schauspielhausu a v případě Thomase Arzta bylo možné velmi dobře sledovat, jaký pozitivní dopad na autora (ale i naopak) může mít spojení s konkrétním divadlem. Kmenový autor má možnost napsat text pro konkrétní soubor, může konzultovat s dramaturgy divadla a podílet se na inscenování. Ovšem, pokud dochází ke spojení autora a divadla na delší dobu, může nastávat to, že autor bude prodáván jako určitá značka – divák ví, co může očekávat, a divadlo chce opět prodat, co již jednou mělo takový úspěch. V tomto případě může být na autora ze

strany divadla vytvářen tlak, aby se jeho nové texty od starých příliš nelišily. Zasahováno ale může být i například do výběru tématu a podobně. Pak lze hovořit o určitém druhu manipulace a omezení autorské či umělecké svobody. Ovšem i v takovém případě záleží už jen zcela na autorovi, jak se zachová.

Otázka, která se v souvislosti se současnými divadelními texty a podporou jejich vzniku neustále objevuje, je, zda díky těmto projektům, programům a festivalům vlastně nevzniká jen velké množství textů, které na jednu, v lepším případě maximálně na dvě sezóny zazáří a pak se neodvratně ztratí v propadlišti dějin. Velmi příznačné je to zvláště pro texty, které by se daly označit jako „Gebrauchstück“, tedy spotřební text. V podstatě se jedná o texty, které se přímo vztahují k nějaké konkrétní aktuální události, na kterou si ovšem nikdo za pár měsíců už nevzpomene. Asi ani v této otázce není možné dát jednoznačnou odpověď. Je velmi dobře možné, že tyto texty skutečně poslouží jen svému účelu a zapomene se na ně. Ovšem jakou mají v daný okamžik rezonanci ve společnosti, je věcí druhou. A to, zda někdy v budoucnu nebudou opět rezonovat, nelze s jistotou odhadnout. Po určité době možná konkrétno zcela zmizí a i tyto texty začnou hovořit Polleschem tolik kritizovaným obecným jazykem, ale přesto budou pro inscenátory zajímavé, i když ze zcela jiných důvodů, než byly pro své současníky.

I přes tato zmíněná nebezpečí lze konstatovat, že současný divadelní text a iniciativy, které s ním souvisejí, mohou být inspirací pro mnohé dramaturgické iniciativy. Tím, že se tyto texty vztahují přímo k naší současnosti, může programování divadla či jiná divadelní aktivita, která s těmito texty pracuje, nabýt výraznějšího společensko-politického charakteru, se kterým by měla dramaturgie vědomě zacházet.

5.3. Vztahování se k českému kontextu

Popsané projekty a přístupy mohou být zajímavé a inspirativní pro náš český divadelní kontext. Přestože existuje několik málo soutěží zaměřených na současný český divadelní text, nijak více nepřekračují svůj soutěžní rámec. Další aktivity, které například v *Berliner Stückemark* nebo v projektu „stück/für/stück“ navazují, zde neexistují. Ani dramaturgie divadel nemá o současný český text příliš velký zájem. Příčiny mohou být různé. Na jedné straně představuje současný text skutečně jisté riziko – není prověřen inscenační praxí, autor nemá renomé. Ale nemá „být umění nejisté až do morku kostí“⁹¹? Na druhé straně se mohou objevit protiargumenty, že současný divadelní text nedosahuje jistých kvalit. Ovšem jak vyplývá z této

⁹¹ ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha:Panglos, 1997. s. 10.

práce, nic se neděje samovolně. A současné texty nebudou vznikat, pokud se o ně nikdo nebude zajímat a pokud jejich autoři nebudou moci nalézt adekvátního partnera k dialogu, který, jak potvrdili sami autoři, je jednou z nejcennějších zkušeností i pozitivním impulzem k další práci.

Celkově považuji všechny popsané iniciativy, festivaly a projekty za velmi inspirativní, nejen jako formu, ale i způsob, jakým nazírají na fenomén současného textu. Pokud by této inspirace bylo využito – s vědomím českého kontextu a situace současného českého divadelního textu – a došlo by k realizaci podobné aktivity na české divadelní scéně, bylo by to potěšující zprávou a důkazem progresivního dramaturgického myšlení.

Seznam použité literatury a pramenů

Literatura

- 1) ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997.
- 2) ARZT, Thomas. *Alpenvorland*. Reinbek: Rowohlt Verlag, 2012. [elektronická verze].
- 3) ARZT, Thomas. *Grillenparz*. Reinbek: Rowohlt. 2008. [elektronická verze]
- 4) ARZT, Thomas: *Grillenparzelle*. Archiv autora. [rukopis]
- 5) ARZT, Thomas: *Cvrch*. Praha: Dilia. 2010. [elektronická verze].
- 6) BECK, Andreas: „stück/ für/ stück“: *Der Dramaturg und die Autorenförderung*. [rukopis].
- 7) FUCHS, Irmgard Maria a Alexandra SOMMER. *Theater der Gegenwart – Neue Dramatik: Diskursive Annäherung anhand des Schauspielhauses Wien, Spielzeit 2007/2008, und der österreichischen AutorInnen Gerhild Steinbuch, Händl Klaus, Ewald Palmethofer und Johannes Schrettle*. Wien: Universität Wien, 2008. Vedoucí práce Ao. niv. Prof. Dr. Monika Meister.
- 8) HAUSER, Michael. *Cesty z postmodernismu: Filosofická reflexe doby přechodu*. Praha: Filosofia nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR. 2012.
- 9) LEHMANN, Hans – Thies. *Das politische Schreiben*. Berlin: Theater der Zeit Verlag, 2003.
- 10) LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatiske divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.
- 11) LIESSMANN, Konrad Paul. *Univerzum věcí*. Praha: Academia, 2012.
- 12) MICHALCZIK, Petr. *Die sind ja nackt! Keine Angst die wollen nur spielen: Gebrauchsanweisung fürs Theater*. Köln: DuMont Buchverlag, 2009.
- 13) PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003
- 14) PAVLOVSKÝ, PETR a kol. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Národní divadlo, 2004.
- 15) POLLESCH, René. *Liebe ist kälter als das Kapital: Stücke Texte Interviews*. Hamburg: Rowohlt, 2009.
- 16) RITTBERGER, Kevin. *Puppen*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2011.[elektronická verze],

- 17) RITTBERGER, Kevin: *Puppen.Drei Stücke*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2010.
- 18) ŽIŽEK, Slavoj. *Podkova nade dveřmi*. Praha: AVU. 2008.

Odborné články

- 1) STEGEMANN, Berndt. *Nach der Postdramatik*.
<http://www.schaubuehne.de/uploads/Nach-der-Postdramatik.pdf>
- 2) HEPPEKAUSEN, Sarah. *Nebeneinander ist auch nicht zusammen*
www.nachtkritik.de/

Prameny

- 1) E-mailový rozhovor s Kevinem Rittbergerem. září 2012. Archiv autorky.
- 2) E-Mailový rozhovor s Thomasem Arztem. září 2012. Archiv autorky.
- 3) Program k inscenaci *Grillenparz*. Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2011.
- 4) Program k inscenaci *Puppen*. Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2011
- 5) Program sezony 2007/2008. Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 10. září 2007
- 6) *Stückemarkt 2012*. [informační brožura]. Berlin: Theatertreffen, 2012.

Internetové zdroje

- 1) <http://www.berlinerfestspiele.de>
- 2) <http://www.jart.at>
- 3) <http://www.kevinrittberger.de/>
- 4) <http://www.nachtkritik-stuecke2010.de>

- 5) <http://www.schauspielhaus.at>
- 6) <http://www.stuecke.de>
- 7) <http://www.theaterheidelberg.de/festivals/festival/2>
- 8) <http://www.udk-berlin.de>
- 9) <http://www.verlagderautoren.de/>
- 10) <http://wirtschaftsblatt.at>

REFLEXE ABSOLVENTSKÉ INSCENACE

„PRINC HOMBURSKÝ“

1. Kleist – život, význam, kontext

Heinrich von Kleist je jednou z nejméně výraznějších osobností německé literatury, potažmo dramatu přelomu 18. a 19. století.

Narodil se ve Frankfurtu nad Odrou (východní Prusko) roku 1777. Jeho otec, Joachim Friederich von Kleist, patřil k nižší šlechtě a stejně jako mnoho jeho předků se věnoval vojenské kariéře.

V roce 1792 Kleist vstupuje do armády, tedy ve stejném roce, kdy dochází k prvním kolizím mezi Svatou říší římskou, jejím spojencem Pruskem a revoluční Francií. Tento válečný konflikt, který zasáhne prakticky celou Evropu a skončí až čtyři roky po Kleistově smrti, bude mít na něj samotného i jeho dílo výrazný vliv.

Kleist po sedmi letech vystupuje na vlastní žádost z armády, což je na jeho dobu poměrně ojedinělý a odvážný čin. Ve svých denících si stěžuje na velmi citelný rozpor mezi vojenským řádem, jeho pravidly a přirozeným lidským cítěním. Nejvíce se ho dotýkala běžně páchaná brutální nespravedlnost. Po vystoupení z vojenských služeb se zapisuje na univerzitu ve Frankfurtu nad Odrou. Kromě Rousseaua Kleista silně ovlivnil také Kant. Mnozí historikové a životopisci hovoří o otřesu a následném zhroucení po přečtení *Kritiky čistého rozumu*. Současně se ale domnívají, že Kleist si toto dílo mylně interpretoval. Což samozřejmě zůstává otázkou. Nicméně tento Kantovou filosofií podmíněný prožitek se stane v budoucnu velmi výrazným motivem v jeho dílech.

Během své cesty do Paříže (1803) se pokouší dostat do francouzské armády, aby se spolu s ní mohl účastnit invaze do Británie. Jeho pokusy jsou ovšem neúspěšné.

V této době se také začíná intenzivněji věnovat své literární tvorbě a v lednu 1804 je v Grazu uvedeno jeho první drama *Die Familie Schroffenstein (Rodina Schroffensteinova)*.

V roce 1807 je jako vojenský úředník pod vlajkou pruské armády ve Francii zatčen a několik měsíců pobývá ve vězení. Nicméně tuto zkušenost nevnímá nijak negativně, protože se mu konečně naskytl dostatek času na psaní. Po svém propuštění začíná v témže roce vydávat kulturní časopis *Phöbus* a o rok později uveřejní svoji asi nejznámější komedii *Rozbitý džbán*.

V posledních třech letech svého života se věnuje především literární tvorbě. V roce 1810 dokončuje drama *Princ Bedřich Homburský*, které je považováno za jeho formálně nejvytříbenější dílo.

Za svého života se Kleist nedočkal mnoha uvedení svých her, zato jeho poměrně bulvárně orientovaný plátek *Berliner Abendblätter (Berlínský večerník)* se alespoň z počátku své existence těšil poměrně hojnému počtu čtenářů.

Kleist se rozhodl ukončit svůj život společně s Henriette Vogel 21. 11. 1811 u jezera Malé Wannsee, kde svou milenkou a následně i sebe zastřelil.

Kleistův život se odehrával na pozadí poměrně složitých a velmi rozporuplných kulturně-historických událostí. V době jeho dětství a mládí vrcholí německé hnutí *Sturm und Drang*, které do středu svých uměleckých zájmů staví vypjatý cit, který se dostává do konfliktu s morální povinností. V této době ve společnosti postupně kulminují tendence ke znovuoobjevení čisté přírody a lidské přirozenosti (Rousseauova filosofie). Současně vzrůstá vliv měšťanské společnosti, která si vytváří vlastní pravidla a tudíž i své vlastní umění (měšťanská truchlohra – Lessing). V této době začíná být velmi kladně zhodnocováno dílo Shakespeara, které se stává jedním z výrazných vzorů romantické literatury a především dramatiky.

Nezanedbatelný vliv v této době měli také představitelé francouzské racionalistické filosofie spojení s revolučními myšlenkami, jako byl již vzpomínaný

Rousseau, ale také Voltaire. A samozřejmě Kant, jehož kritické myšlení zásadně poznamenalo kulturní vývoj Evropy své doby.

Současně začíná v Evropě růst velmi zásadní mocensko-politický konflikt, který vyústí do Napoleonských válek. Tento konflikt sice na jedné straně znamená utrpení, strach a ochromení, současně je ale pro mnohé (nejen intelektuály) určitou nadějí na změnu neutěšených podmínek nižších vrstev. Například právě v Prusku, které své postavení v rámci tehdejší Evropy zakládalo především na potenciálu své armády, dochází během Napoleonských válek k výraznému intelektuálnímu a kulturnímu rozmachu.

Kleistova doba byla na podněty bohatá, ale i poměrně těžko uchopitelná, protože v sobě ukrývala mnoho rozporů, které však mohly být dobrými impulzy pro širší a dialogičtější vnímání reality. Jedním z motivů Kleistova díla, který sice nemusí být výsledkem vlivu událostí z jeho života, ale současně se tato interpretace nabízí, je velmi úzké propojení války a lásky. Podrobněji je toto téma pojednáno níže.

Kleist, ač za svého života mnoho úspěchu na poli literárně-dramatickém neskldil, byl časem etablován jako německý národní klasik – po boku Goetha, (kterým byl velmi kritizován), Schillera či Lessinga. Ovšem jak to s národními klasiky bývá, i Kleistův odkaz byl ve jménu „národních“ zájmů zneužíván. V období třetí říše byl Kleist považován za jednoho z emblematických nacionálních autorů a jeho dílo bylo hojně provozováno a interpretováno tak, aby vyhovovalo tehdejšímu režimu. Otázka (pruského) militantního nacionalismu, který byl aktuální už v Kleistově době, asi vyvstane vždy při konfrontaci s jeho dílem. Při srovnání Kleistova díla s díly výše zmíněných klasiků, mezi které bývá řazen a kteří byli takřka jeho současníky, je patrná větší míra emocionality, dravosti a otevřenosti.

Kleistovo dílo je plné rozporuplných pohledů na jedince a společnost, řád organizovaný ratiem a chaos emocí, stejně tak jako neúprosného rozpolcení mezi vírou v objektivní realitu a její tříštění ve vlnách nekonečného počtu virtuálních světů. Jeho postavy jsou velmi často zmítány neuvěřitelně silnou afinitou, která je nakonec zcela

ovládne (*Penthesilea*). K totalitě citů se ale váže i touha po jejím protipólu - po svobodném a emocemi neovlivněném jednání.

V českém divadelním kontextu je Kleist znám především díky své komedii *Rozbitý džbán* anebo snově-pohádkové hře *Katynka z Heilbronn*, které byly v minulém století na českých jevištích poměrně uváděny a některé inscenace se dočkaly i většího kritického ohlasu. Ostatní jeho dramata, ať už ta, která čerpají náměty z antiky (*Penthesilea* nebo *Amfitryon*), anebo historické či historizující hry jako je právě *Princ Bedřich Homburský*, nejsou tak známá, natož uváděná.

2. Princ Bedřich Homburský

2.1. Vznik, inspirace

Drama *Princ Bedřich Homburský* vzniklo v roce 1810. Literární kritika tento text označuje po formální stránce za jedno z nejvybroušenějších Kleistových děl v intencích požadavků své doby (pětiaktové strukturování děje, užívání blankversu), žánrově se řadí k činohře, tedy v Kleistově době novému tzv. „třetímu žánru“, který zaujal místo vedle komedie a tragedie. Navzdory tomuto tvrzení literární kritiky z některých životopisně-historických pramenů vyplývá, že se Kleist v této době ocital v životní fázi silné desorientace. Snad i proto lze při bližším zkoumání hry konstatovat, že se její tematické koncipování svou dialogičností, rozporuplností a otevřeností k možnostem interpretace do jisté míry vymyká dobovým konvencím (opět ve srovnání např. s Lessingem).

Kleist se pro napsání *Prince Bedřicha Homburského* nechal inspirovat událostmi okolo bitvy o Fehrbellin v roce 1675, kde se střetla pruská vojska pod vedením Velkého Kurfiřta Bedřicha Viléma se Švédy. Kleist se tak vydává do oblasti „pruské mytologie“. Základní dramatický konflikt, kterým je, že Princ Homburský neuposlechne Kurfiřtův rozkaz a vytáhne do boje předčasně, nepochází ale z historických pramenů, nýbrž z Kleistovy současnosti. V roce 1806 se princ Louis Ferdinand během bitvy u Jeny rozhodl jednat také bez rozkazu a za svou opovážlivost byl potrestán smrtí. Kleist se tedy nepokouší napsat historickou hru, ale historických událostí využívá spíše jako kulis, v nichž se odehrává konflikt současnosti. Přesto Kleist při psaní pracoval s konkrétními historickými prameny a dokonce kvůli jejich studiu podnikl cestu do Drážďan. Mnohé

postavy a další reálie v Princi Homburském jsou tak poměrně věrným zpodobněním historických předobrazů, jako např. Kurfiřt (Velký Kurfiřt Bedřich Vilém). Princ z Hessen – Homburku je také reálnou historickou postavou, ale Kleist se toho, co se o něm mohl v historických pramenech dozvědět, nadržuje, naopak jeho postavu buduje výrazně dle své fantazie a činí z něj částečně prototyp romantického hrdiny, i když ukazuje i jeho odvrácenou stranu. Princezna Oranžská a Hohenzollern jsou pak postavami zcela smyšlenými.

Inspirace však nepocházely jen z historie či současnosti, ale i z oblasti umělecké. V díle totiž nalezneme nejen odkaz na Shakespeara, kterého Kleist obdivoval. V postavě Kottwitze se zrcadlí Falstaff, jeden z dialogů mezi Princem a Natálií nápadně připomíná dialog Hamleta a Ofélie. Princ Homburský je mimo jiné také napsán v blankversu.

Kleistův jazyk je velmi poetický a zároveň dynamický. Postavy často popisují své okolí, zvláště přírodu, a tím vytvářejí kontrast k veskrze vojenskému světu. Neopomenutelné je také zpracování rozhodující bitvy, která se de facto odehrává dvakrát. Poprvé při udílení rozkazů, kdy je velmi podrobně představován Kurfiřtův plán, Kleist před čtenářem/divákem vykresluje obraz ideálního průběhu bitvy. Podruhé už dochází ke skutečné bitvě. Celý její průběh je opět zprostředkován popisem (Princ a jeho družina vyčkávají na kopci a pozorují průběh), ovšem tak umně vystavěným, že se před čtenářem/divákem objevuje zcela komplexní a velmi plastický obraz bitvy.

Dalším výrazným prvkem tohoto textu jsou monology, často reflexivního charakteru. V případě postavy Homburka se jedná především o pět monologů, které vždy výstižně shrnují události a ve zkratce odrážejí posuny a zvraty jeho samotné postavy. Jedná se především o tyto monology: 1.4, 1.6, 3.1, 3.5, 5.10. Zároveň Tyto monology tvoří pomyslnou kostru děje. Ještě k nim lze přiřadit monolog Natálie a Kurfiřta z 4.1.

2.2. Stručný děj

Princ Bedřich Homburský odpočívá před bitvou v zámeckém parku. Jeho přítel, Hohenzollern, upozorní společnost, včetně Kurfiřta, Kurfiřtky a Princezny Natálie, na náměsíčního Prince, který si splétá vavřínový věnec. Princ se okamžitě stane objektem žertovné hry – Kurfiřt ho korunuje na vítěze. Princ ve svém snu pojmenuje Natálii jako svou nevěstu. Ve chvíli, kdy se Princ probouzí, společnost uteče, ale Princ stačí Natálii stáhnout rukavičku. Princ se probudí a vypráví Hohenzollernovi svůj sen o vítězství a své vyvolené. Jediný fakt, který ho znepokojuje, je ona rukavička, která figurovala ve snu, ale zároveň ji ve skutečnosti drží v ruce a netuší, jak se tam objevila. (Dochází tak ke smazání hranice mezi snem a realitou.)

Následně jsou udíleny vojenské rozkazy a plán nadcházející bitvy. Princ je kvůli rukavičce velmi nesoustředěný. Když se Kurfiřtka chystá odejít, Natálie si všimne, že jí chybí rukavička. Princ tak zjistí, že onou dívkou ze snu byla Natálie.

V průběhu bitvy Princ vydává rozkaz vytáhnout do boje, a to i přestože nedostal rozkaz k akci od Kurfiřta, tak jak bylo řečeno v bitevních příkazech. Bitva je sice vyhrána, ale vojskem proběhne zpráva, že Kurfiřt je mrtev. Princ utěšuje Natálii a zároveň jí vyznává lásku i své odhodlání zastat Kurfiřtův post, což podporují i jeho velitelé.

Následně ale dojde k odhalení, že Kurfiřtova smrt byla jen pouhá fáma. Předtím než Kurfiřt začne vyšetřovat, kdo dal v bitvě předčasný rozkaz, se ujistí, že to nebyl Princ Homburský. Princ se prý zranil při pádu z koně ještě před bitvou, a proto se jí ani neúčastnil.

Při setkání Prince s Kurfiřtem však vyplyne, že Princ jízdě skutečně velel, a tudíž to byl on, kdo vydal rozkaz. Jak Kurfiřt již předtím proklamoval, musí nechat viníka potrestat a vsazuje Homburka do vazby, kde čeká na svůj rozsudek.

Princ je po celou dobu skálopevně přesvědčen, že ho Kurfiřt osvobodí, což mu ale Hohenzollern, vyvrací – Princ má prý být podroben trestu smrti, který navrhuje polní soud a ani Kurfiřt nevyužil svého práva ho omilostnit. Hohenzollern se také

zmiňuje, že Kurfiřt chce Natálii provdat za švédského krále, a tím stvrdit mír. Natálie ovšem váhá, protože své slovo už dala Princi.

Princ se pod tlakem vidiny blízke smrti hroutí a snaží se zachránit za každou cenu. Opouští vězení a požaduje po Kurfiřtce, aby se za jeho milost přimluvila, zároveň se zříká své lásky k Natálii. Přestože ji takto zraňuje a ponižuje, nakonec i ona Princi přislíbí, že se za něj u Kurfiřta přimluví.

Natálie prosí Kurfiřta o omilostnění Prince, zmiňuje se o tom, jak výrazně se pod vidinou blízke smrti proměnil. Kurfiřt píše Princi dopis, ve kterém mu sděluje, že on sám má rozhodnout o tom, zda trest podstoupí či ne. Kurfiřt totiž považoval za správné potrestat toho, kdo spáchá tak výrazné provinění. Pokud ovšem Princ tento trest pokládá za nespravedlivý, udělí mu milost.

Princ se rozhodne, že podstoupí svůj trest. Mezitím velitelé, kteří bojovali s Princem, sepsali petici za Princovo omilostnění a Natálie samovolně převelila jeden z pluků do města. Kurfiřt to považuje za vzpouru, ale jedná s veliteli, kteří po něm žádají Princovo omilostnění. Hohenzollern podává Kurfiřtovi žádost o Princovo osvobození. Ve své žádosti argumentuje tím, že když si Kurfiřt s Princem v náměsíčním stavu pohrával, zapříčinil tím jeho nesoustředěnost (pátrání po majitelce rukavičky během udílení rozkazů), která v důsledku vedla k Princově neposlušnosti v bitvě.

Kurfiřt pozve Prince, aby všem přítomným osvětlil své stanovisko. Když se dozvídají, že Princ chce svůj rozsudek dobrovolně přijmout, zavládne všeobecná panika a zděšení.

Předtím než má Princ podstoupit svůj trest, se ptá svých generálů, zda jsou ochotni ještě jednou spolu s Princem vyrazit do boje. Odpověď je jednoznačně pozitivní a to jen dovrší Kurfiřtovo rozhodnutí udělit Princi milost. Princ se loučí se životem, ve chvíli, kdy má být popraven, je mu sejmuta páska z očí a dozvídá se o udělení milosti. Tato závěrečná scéna je paralelou k úvodní snové scéně.

2.3. Témata

Už jen z pokusu o stručný popis děje je patrné, že se jedná o poměrně komplikované a mnohvrstevnaté dílo, které se vzpírá zjednodušené a jednostranné interpretaci. Nicméně za ústřední impulzy pro rozvíjení dramatického konfliktu lze označit právě Homburkův sen a dále jeho neuposlechnutí rozkazu. Oba tyto momenty přinášejí totiž zásadní změnu ve vývoji postav i děje a tomu, jak při inscenování budou pojednány, je nutno přikládat zásadní interpretační význam.

Výrazně se projevuje i téma prolínání války a lásky. Válka (zastoupena bitvou) propuká ve stejném okamžiku jako Homburkova láska k Natálii a po celý děj se prostupují a zasahují do sebe. Mnohdy tak výrazně, že je nelze od sebe odlišit. Vlna energie, která do děje vtrhne v momentu, kdy se Homburk zamiluje do Natálie, se znova objeví, když se Homburk rozhodne vytáhnout do boje. Postupně se tato vlna šíří celou společností a rozvrací „přirozený“ řád.

V textu je také exponováno téma smrti – Princ se pod nátlakem vidiny blízké smrti zhroutí a začíná se chovat zcela neadekvátně svému postavení. Zajímavé ovšem je, že do bitvy vstupoval s velkým odhodláním, ač mu i tam hrozila smrt. Proto si je možné pokládat otázku: Jak se liší smrt na bojišti a smrt na popravišti? Je nutné podotknout, že Kleist musel být ovlivněn i tím, jak byla smrt vnímána v tehdejší Prusku. Pruská armáda vyžadovala absolutní odevzdání se vojenskému řádu. Armáda se snažila hromadné umírání vojáků ve společenském vnímání povýšit na cosi vznešeného a hrdinského. Kleist měl díky vlastnímu působení v armádě s touto mašinerií smrti bohaté osobní zkušenosti. Ve vývoji postavy Prince lze pozorovat tři různé přístupy ke smrti. První vychází z představy hrdinské smrti, proklamované armádou (Homburk před bitvou). Druhý přístup je podřízen diktátu strachu ze smrti a vede k popření morálních a osobních zásad (Homburk ve vězení a prosby u Kurfiřtky). A třetí možný přístup je smíření se s faktem vlastní smrti (přijmutí rozsudku).

Rozpor mezi (válečným) řádem, který člověka zavazuje absolutní poslušností, a svobodnou (především emocionálně či pudově motivovanou) volbou v dramatu

zaujímá obrovskou plochu, která je pojímána silně dialogicky a existenciálně. Svým rozměrem pak přechází do polemiky o lidské identitě.

3. Dramaturgicko-režijní koncepce

Tato podkapitola se zabývá postupem práce na inscenaci od dramaturgické volby, přes vytváření koncepce až po její následnou realizaci, a také zpětnou vazbou. Současně se zde objevují všeobecnější myšlenkové momenty, které byly důležité pro vytváření si uměleckého a společenského názoru, což osobně považuji za naprosto zásadní součást práce na této inscenaci.

3.1. Dramaturgická volba

Ač by se mohlo předpokládat, že pro absolventskou inscenaci bude zvolen takový titul, který člověk dlouho zná a který je takřikajíc jeho srdcovou záležitostí, v našem případě se jednalo spíše o spontánní, avšak ne zcela nevědomou volbu. Prince Homburského jsme zvolili hned po prvním přečtení, a to i přesto, že ani jeden z nás (ani dramaturgyně, ani režisér) tento text nevnímal jako absolutně „spřízněný“ nebo stoprocentně vyhovující.

Důležité však pro nás bylo, že Princ Homburský ve svém jádru choval velmi lákavý tematický moment. Tímto momentem nebylo ani tolik Princovo neuposlechnutí, jako spíše jeho důsledky, které se netýkaly pouze jeho vlastní osoby, ale měly vliv, a to naprosto zásadní, na celé jeho okolí. Na základě silně osobně motivovaného rozhodnutí vstoupí v jediném okamžiku do přesně organizované společnosti chaos.

Vedle tohoto tematického motivu, který nás velmi zaujal, jsme považovali text za výzvu a možnost, jak se konfrontovat s jistými fenomény, se kterými jsme se v naší

práci doposud nesetkali. Jedná se o veršovaný text a i ono historické zdvojení – tj. dvě stě let starý text, který autor zasazuje do 17. století.

Ne tak podstatnou, ale zase ne neopomenutelnou roli hrál při naší volbě titulu i fakt, že Princ Homburský nebyl na českých jevištích uváděn několik desítek let. V osmdesátých letech vznikly dvě inscenace v oblastních divadlech, ale ty za sebou nezanechaly prakticky žádnou stopu. Poslední inscenace, která vzbudila poněkud větší ohlasy, byla uvedena v Národním Divadle v roce 1942, v hlavní roli s Karlem Högreem. Tato inscenace byla bohužel úlitbou nacistickému režimu. Snad právě proto vznikla (na samotném textu se nezakládající) domněnka, že Princ Homburský je nacistická hra, což mělo pravděpodobně i za následek zmíněný nezájem o její inscenování. Kromě toho bylo právě v roce 2011 oslavováno dvousté výročí od Kleistovy smrti.

Velmi podstatný vliv měla na přípravu naší absolventské inscenace i má zahraniční stáž. Díky tomu, že jsem semestr studovala na hamburské Divadelní Akademii, jsem byla konfrontována s prostředím, kde je Kleist považován za národní klasiku, běžně se uvádí a inscenování se v roce jeho dvoustého výročí ještě zintenzivnělo. Osobně jsem měla v rámci své stáže možnost vidět několik prací mých studentských kolegů, kteří zpracovávali různé kleistovské předlohy.

3.2. První fáze – sebedotazování, přání

Součástí našich prvních dramaturgicko-režijních rozprav, které měly ústít do stanovení základní dramaturgicko-režijní koncepce, bylo zhodnocení naší dosavadní spolupráce a určení si základních cílů.

Tyto cíle se týkaly především toho, jaký způsob práce bychom chtěli vyzkoušet, čemu bychom se chtěli naučit. Protože jedním z našich přání také bylo nepropadnout panice a tlaku, který s sebou absolventská inscenace přináší, a neuchýlit se do jistoty postupů a prostředků, které bychom mohli označit za námi již prověřené, chtěli jsme si zachovat právo na experiment, a tedy i zde, na závěr našeho studia, si vyzkoušet to, co je pro nás nové. Tato potřeba nejistoty vyvstala z vědomí, že po dobu studia, kdy bylo nutné si osvojovat určité „řemeslné“ dovednosti, jsme asi příliš podléhali tomuto

imperativu, čímž naopak utrpělo tematické zacílení jednotlivých prací, které ne zcela dostatečně přesahovalo rámeček „všeobecně platných a věčných témat“ a málo se vztahovalo k naší společenské, politické i zcela intimní realitě. Přesto jsme si byli vědomi toho, že je naší povinností, a také důkazem naší „zdatnosti“, prokázat, že dokážeme za stanovenou dobu nazkoušet koherentní inscenační tvar.

Další cíle, které nám z našich počátečních rozprav vplynuly, se týkaly především způsobu dramaturgického koncipování inscenace. Nechtěli jsme vytvořit inscenaci á la these, což se nám „podařilo“ při poslední spolupráci na inscenaci *Ustřug*. Nechtěli jsme stanovit (jednu) základní tezi – tematické zacílení, vyznění inscenace – a k té celý průběh inscenace směřovat. Zásadní pro nás v tuto chvíli bylo zkusit pracovat dialogičtěji, nastolit více diskursů a úhlů pohledů v rámci jednoho tvaru, jedné látky. Koneckonců Kleistovo dílo samo k tomu přímo vyzývá. Proto jsme dramaturgii inscenace pojímali spíše jako vytváření (*diskurzivních*) ploch.

Naším záměrem také bylo vést daleko intenzivnější dialog s herci a poskytnout jim větší možnost pro vlastní iniciativu a kreativitu. Tato tendence vyvstala ze sklonů k tomu, mít v mysli velmi přesně vystavěný obraz výsledného tvaru, který je sice pro začátek práce naprosto nezbytný, avšak může se stát destruktivním, pokud se na něm začne lpět a není možné ho po celou dobu zkoušení opustit. Tvar tak sice velmi rychle dostane konkrétní podobu, ale ve své podstatě o to dříve začne „atrofovat“. Zároveň to není ani nejlepší přístup pro dramaturgickou a zvláště pak režisérskou kreativitu, která je limitována absolutností první představy.

Asi nejzásadnějším cílem, byť se to může zdát velmi malicherné, bylo naše rozhodnutí, že budeme ve své tvorbě naprosto upřímní, autentičtí, a tedy i odvážní. Výsledný tvar by měl být skutečně otiskem naší duše, našeho smýšlení o světě, který se učíme umělecky uchopovat. Myslím, že právě toto rozhodnutí bylo ve výsledku podrobena nejtěžší zkoušce. A díky za ni. Snad lze nyní říci, že tomuto cíli jsme dostáli.

3.3. Druhá fáze: koncepce – dramaturgie jako plocha

Jak už bylo výše uvedeno, to, co nás jako první v Kleistově textu nejvíce zaujalo, byl moment průniku chaosu do velmi přesně organizované a hierarchizované společnosti poté, co se Princ v bitvě rozhodne neuposlechnout rozkaz. Od tohoto momentu se odvíjely naše další úvahy.

Naše první otázky se vztahovaly k tomu, co všechno vlastně může znamenat Kleistův obraz společnosti a jak se vztahuje k naší současnosti. Jaký je vztah mezi Homburkem a společností, jejíž je součástí? Co znamená porušit rozkaz? Co je motivací k tomu, aby ho porušil? Jaké toto rozhodnutí přináší důsledky pro společnost? Jaké pro Prince?

Snahou odpovědět si na tyto otázky jsme se dopracovali k první tematické ploše – *jedinec a společnost*. Zcela úmyslně jsme do jejich vztahu nedávali „kontra“, protože tento detail by mohl výrazně ovlivnit naše myšlení a velice lehce bychom sklouzávali ke zjednodušujícímu dualistickému pojmání tohoto problému.

Společnost, ve které se Princ ocitá, je velmi přesně organizovaná, funguje díky dodržování stanoveného řádu. Každý jednotlivec dostává svou společenskou roli a ví, co je v jeho kompetencích. Tím, že každý má svou roli, se všichni cítí být platní a naplnění. (Není ani tolik důležité, jaká tato role je, ale spíše to, že existuje.)

Homburk je také součástí společnosti a jeho role v ní je velmi významná. I on samozřejmě podléhá řádu a plní své povinnosti. Zároveň je ale považován za toho, kdo vybočuje – za rebela (už dvakrát málem pokazil Kurfiřtovi vítězství kvůli své neposlušnosti) a mohlo by se zdát, že příliš projevuje svoji individualitu a nabourává společenský řád. Ovšem není tomu zcela tak. Každá společnost, a totalitní zvláště, si dává dobrý pozor na to, aby měla „nepřátele“, o kterých sama ví a dokonce je podporuje. Homburk je tedy rebelem pod kontrolou a zároveň vytváří ventil pro všechny ostatní. On je tím, kdo se zdá být silnou individualitou a ostatní se s ním mohou ztotožňovat, uspokojit tak své individualistické potřeby a sami se nemusejí nijak prohřešovat.

Takto nastíněné fungování společnosti by nebylo ještě samo o sobě tak problematické. Ovšem, i když každý člen společnosti má svou roli, jejíž naplnění je prospěšné pro celek, nelze nikdy zcela vystoupit z individuality. A tak jsou mnohdy společenská rozhodnutí – „velké dějinné události“ – motivovány něčím banálním, velmi osobním, něčím, co se vynořilo z podvědomí. Vzhledem k tomu, že Kurfiřt a Homburk k sobě zaujímají vztah, který se v podstatě rovná vztahu mezi otcem a synem, vstupuje silně osobní rovina do záležitostí společnosti. Vše se ještě komplikuje a umocňuje tím, že ani tento vztah není zcela prostý (podvědomých) projevů oidipovského komplexu, který se ovšem ani tolik netýká Kurfiřtky, jako spíše Natálie. Z této perspektivy nabývá potrestání Homburka zcela jiných rozměrů. Pudovost se stává jednou z konstant rádooby ryze společenských a formálních vztahů.

3.3.1. Základní tematické plochy

Jedním ze stálých Kleistových témat je láska. Je zajímavé, že pro Kleista láska neexistuje nikdy bez své stínové identity, kterou je válka. Ač se tyto dva fenomény projevují v realitě různě, Kleist je vnímal jako totožné a tedy neoddělitelné. Obě jsou silným citovým hnutím, výraznou energetickou vlnou, která má schopnost stavu či osoby proměňovat a případně dovést až k absolutnímu zničení. (Tak je tomu např. v dramatu *Penthesilea*).

Moment, kdy se Princ zamiluje do Natálie, ho zcela mění. Tato změna se dotýká jeho osobnosti – individuality. Díky tomuto novému impulsu začíná jakoby růst a nárokuje si stále větší prostor. Rysy Princovy individuality se vyostřují. Vše ústí v samovolné rozhodnutí vyrazit do bitvy bez rozkazu. Identitu rebela, která mu doposud byla jen propůjčována se souhlasem a pod dozorem společenského řádu, si v tomto okamžiku z vlastní vůle přivlastňuje. Přitom je ale velmi těžké rozlišit, zda Homburka k tomuto rozhodnutí vedla láska nebo bitva odehrávající se všude okolo. (Protože láska, která propukla v jeho nitru, se venku může objevovat ve své stínové identitě jako válečná vřava.) Stejně tak láska proměňuje i Natálii, aktivizuje ji a vede ji k poměrně odvážným činům, jakým je např. převelení pluku bez Kurfiřtova svolení.

Ovšem Homburkem nově nabytá a silně individualisticky orientovaná identita brzy čelí absolutní zkoušce v podobě trestu smrti. Homburk, i když je vsazen do vězení, stále předpokládá, že bude omilostněn a spoléhá se na své dobré osobní vztahy s Kurfiřtem. Kurfiřt ale také Homburka netrestá jen ze své státnické pozice, nýbrž i podvědomě – z pozice zrazeného soka v lásce. Současně vztah Homburka a Natálie nevádí Kurfiřtovi jen v jeho osobních zájmech, ale i v zájmech státnických. Je-li totiž Natálie zasnoubená s Homburkem, nelze ji využít jako objekt politických záměrů, protože nemůže být provdána za švédského krále.

Když Homburk pochopí, že trest smrti není pouhou výhrůžkou, ale skutečností, je ochoten vzdát se všeho, jen aby se zachránil. Vzdává se i toho nejdůležitějšího, co podmiňuje jeho identitu, tedy lásky k Natálii. Otřes, který vyvolá v Natálii pohled na Homburka, který ztrácí svou osobitost a stává se jen neidentifikovatelnou lidskou hmotou, ji vyburcuje k vlastní aktivitě. Scéna, kdy Homburk prosí Natálii, aby se za něj u Kurfiřta přimluvila, je pro výstavbu děje klíčová, jelikož se právě zde odehrává to, co by se mohlo nazvat jako tragédie Homburkovy postavy. Sám se v tuto chvíli stává stínem své vlastní identity. Homburk, kterého Natálie milovala a kterého obdivuje značná část vojska, se pomalu ztrácí. V další scéně, kdy Natálie předává Homburkovi dopis od Kurfiřta, se Princ konfrontuje nejen s velmi chytře a záludně formulovanou odpovědí na svou žádost o milost, ale také s Natálií, jejíž individualita se naopak zvýraznila. Na základě tohoto střetu si Homburk uvědomí, že on sám, jeho individualita se vytratila. Začíná si uvědomovat, že pokud by přijal milost, zachrání si sice život, ale bude odsouzen k bytí mimo jakoukoliv identitu a ztratí Natáliinu lásku. Pokud ale přijme smrt, navrátí se mu tím jeho identita (hrdiny) i Natáliina láska.

Iluzivnost války a lásky

V souvislosti se spojením tématu lásky a války bylo ještě nutno určit, co pro nás vlastně válka znamená. Současná (nejen česká) společnost přeci jen prakticky nezná válečný stav a celkově je naše každodenní realita militaristickému Prusku devatenáctého, potažmo sedmnáctého století značně vzdálená. Bylo proto nutné nalézt adekvátní prostředek, jak válku zobrazit. Když jsme si pokládali otázku, co pro

nás válku nejlépe symbolizuje, zjistili jsme, že vlastně jediný fenomén, který nám válku zprostředkovává a zároveň i přímo ztělesňuje, je televize. Naše generace nezná válku prakticky jinak, než jako televizní obraz. Proto se i samotná bitva v inscenaci odehrávala prostřednictvím popisu televizního obrazu. Tím, že se válka v naší interpretaci stala „jen“ mediálním obrazem, tedy něčím imaginárním, o to více se zároveň podtrhla i iluzornost lásky. Tuto iluzornost jsme ve scénickém provedení posílili ještě tím, že ve chvíli, kdy se Homburk vyzná Natálii z lásky, se Natálie doslova promění – vymění se herečka. Tato proměna ale souvisí také se změnou Natáliiny identity. Do té doby, než se zamiluje a je milována Homburkem, je spíše objektem, součástí dvora, kde plní svou společenskou roli. Ale tato proměna ji vede k tomu, že svou společenskou roli odmítá a rozvíjí svou individualitu.

Představa a skutečnost

Proměna identit, prolínání společenské a individuální role, se pojí s další, romantismem často zpracovávanou, tematickou rovinou, kterou je prolínání snu/představy a skutečnosti. Tato perspektiva se do textu dostává díky úvodní a závěrečné snové scéně. V těchto scénách není zcela jasné, zda je scéna nazírána z pohledu snícího Prince nebo z pohledu bdící společnosti, anebo zda oba tyto pohledy existují paralelně. Nemožnost přesně určit, co je snem a co realitou, co představou a co skutečností, ještě roste v závislosti na tom, jak se proměňuje identita postav v průběhu děje. Tato desorientace vede ke skepsi vůči možnosti objektivního uchopení reality a tedy i druhého člověka.

Velký význam pro rozvíjení tématu nemožnosti rozlišit mezi snem (fikcí) a skutečností má i scéna, ve které se rozšíří zpráva, že Kurfiřt v boji padl. Tato situace je významná nejen pro vývoj vztahu mezi Natálií a Homburkem, ale i pro vytváření Princovy nové identity. Zároveň je ale zajímavá také tím, že se odehrává na velmi neobvyklém místě – v selské usedlosti. Jedná se tedy o místo, které svým „nízkým původem“ jaksí nezapadá do logiky ostatních dějišť, která buď souvisejí s dvorem anebo s bojem. Selská usedlost neasociuje jen pastorální idylu, a tedy odkazuje na romantické tendence návratu k přírodě, ale také to, že podobné usedlosti mohly v

období selských válek být místy odboje. Homburkovo jednání bezprostředně po bitvě může být z určité perspektivy také vnímáno jako vzpoura, protože jakmile se doslechne zprávu o Kurfiřtově smrti, rozhodne se bez váhání převzít jeho místo.

Vzhledem k tomu, že tato scéna je s tématem stírání hranice mezi realitou a fikcí velmi úzce propojena na více úrovních (fáma o Kurfiřtově smrti, proměna Natálie a dokončení proměny Homburka – vyznání lásky), bylo nezbytné pro ni nalézt adekvátní uchopení, které by zprostředkovávalo výše popsany výjimečný charakter místa.

Rozhodli jsme se, že se tato scéna bude odehrávat mimo dosavadní hrací prostor a současně bude jiné i médium, kterým bude zprostředkována. Scénu jsme umístili do herecké šatny, protože je to místo, kde jsou herci přirození a současně už nepodléhají „autoritě“ režiséra, a také je to místo, kde mohou probíhat intriky a bujet vzpoury. Jelikož jsme chtěli podtrhnout souvislost překrývání reality a iluze mediálního prostoru, byla tato scéna jako jediná divákovi zprostředkována videonahrávkou.

Toto vše byly základní linie interpretace Prince Homburského. Záměrně jsme pracovali s více tématy a neuzavírali se do jednoho, kterému by pak podléhala všechna ostatní. Důležité pro nás bylo vybudovat takový tvar, který by se stal *diskurzivní plochou* pro tato výše určená témata. Na této ploše se měla témata prolínat, vynořovat a existovat paralelně vedle sebe v různých vztazích. Samozřejmě toto zásadní rozhodnutí týkající se tematického strukturování inscenačního tvaru s sebou přineslo řadu úskalí a kladlo nároky nejen na nás samotné, ale také na herce a konečně i na diváka.

3.4. Hledání scénického tvaru – prostorové řešení

Po určení základních tematických ploch bylo nutné hledat podobu scénického tvaru, ve kterém by se všechna témata mohla adekvátně realizovat.

Prvním úkolem bylo, aby základní scénický prostor odrážel společnost – reprezentoval její organizovanost a řád. Spolu se scénografkou jsme hledali konkrétní podobu a nakonec jsme, spíše asociativní cestou, dospěli k tělocvičně. Tělocvična je

místem, kde se musí dodržovat daná pravidla, kde většinou každý dostává určitou roli nebo úkol (zvláště při kolektivních hrách), zároveň je tento prostor vždy ne-osobní (musí sloužit všem a i přes své konkrétní určení musí být flexibilní a sloužit více způsobem).

Ale princip společnosti nemůže existovat bez principu individua. Proto bylo nutné uvažovat o zdánlivě protichůdném prostoru, který by ho reprezentoval.

Zároveň se uvažování o obou prostorech spojilo s přemýšlením o vztahu Homburka a Kurfiřta – Princ reprezentuje individuum a Kurfiřt společnost. Kvůli Natálii vůči sobě oba zaujímají až nepřátelskou pozici, to ale neznamená, že jejich vztah je čistě antagonistický. Oba protipóly, které představují, dohromady tvoří neoddělitelnou jednotu, existence jednoho podmiňuje existenci druhého a naopak. Jednou z možností, jak tento vztah vyjádřit, byly stínové identity Homburka i Kurfiřta.

Dospěli jsme k symbolickým postavám Medvěda a Zlatého Myslivce, které se objeví v prostoru Homburkova nevědomí. Pro postavu Zlatého Myslivce jsme našli inspiraci přímo v Kleistově textu – ve chvíli, kdy chce Homburk opustit vězení, aby mohl jít za Kurfiřtkou, prosí o svolení Myslivce, který ho hlídá. Ten mu ale odpovídá, že je zcela volný, že může odejít, kdy chce. Myslivec je tedy stínovou miniaturou Kurfiřta. Medvěd funguje jako symbol síly a současně se váže k pruské tradici (Berlín). Postavu medvěda využívá i Heiner Müller ve svém textu *Život Gundlingův*, který do značné míry parafrázuje právě Kleistova Prince Homburského.

Z těchto úvah se už poměrně jasně vyrýsovala podoba prostoru individua. Jednalo se o prostor Homburkova nevědomí, který je nekontrolovatelný a který v kontrastu k řádu tělocvičny představuje chaos. Tímto prostorem, domovem Zlatého Myslivce a Medvěda, se stal les.

Při konkrétním prostorovém řešení scény jsme se snažili co nejvíce vycházet z daností Studia Marta, které je poměrně dlouhé a úzké. Pokud je postavena kukátková scéna, jeviště lze prodloužit ještě o prostor skladu kulís, kam vedou dvoukřídlé dveře.

Tato dispozice byla ideální pro ztvárnění prostoru lesa, který jsme pojmenovali jako „Hinterraum“ (Zadní místnost).

K dvojici postav Zlatého myslivce a Medvěda ještě přibyla třetí postava – Holubice míru, která měla „smiřovat“ či scelovat zdánlivě antagonistický vztah Zlatého Myslivce a Medvěda a zároveň být stínovým dvojníkem války, která se odehrává v prostoru tělocvičny.

4. Zkoušení

4.1. První fáze

Jedním z našich záměrů, jak již bylo nastíněno při popisu fáze sebedotazování, bylo co možná nejvíce otevřít zkoušení spolupráci herců, jejich iniciativě, a vést o tvaru diskuzi.

Na první zkoušce jsme kromě organizačních záležitostí a harmonogramu zkoušení přečetli nejprve celý originální text, který si měli herci už předtím prostudovat. Postupovali jsme po jednotlivých dějstvích a po každém jsme se ptali na názor nebo na to, co v něm považují za zajímavé nebo i nejasné. V zásadě by se dalo říci, že Kleistův text samotný herce příliš nezaujal a dokonce některým přišlo přinejmenším podivné, proč jsme si jej zvolili.

Druhý den jsem provedla dramaturgický úvod do problematiky jak Kleistova díla, života a jeho doby, tak i období, kdy se odehrála bitva o Fehrbellin. Pak následovalo přečtení námi upraveného textu a výklad koncepce.

Nastínili jsme postup práce a tedy i to, že očekáváme jejich aktivní zapojení, což se zdálo být pozitivně přijato, stejně jako koncepce. I když si mnozí nedokázali výsledný tvar příliš dobře představit, minimálně upravená textová verze pak byla pokládána za mnohem jasnější a přehlednější.

Následovaly čtené zkoušky, při kterých jsme rozebírali základní vztahy postav a jednotlivé situace. Začínali jsme ze zadání výchozích pojmů pro charakterizaci postav: Princ – individualita, JÁ, až pubertální posedlost sebou a zvýšená citlivost, impulzivita;

Natálie – přerod objektu v subjekt, z pasivity do aktivity; Kurfiřt – společnost, ratio, řád; Kurfiřtka – odevzdání se řádu a jeho střežení, potlačení individuality; Hohenzollern – neustálý pohyb mezi individuálním a společenským já. Důležité pro nás bylo, abychom mohli co nejdříve do prostoru a postavy i vztahy mezi nimi hledat v pohybu.

Během prvního týdne zkoušení jsme zjistili, že herci tvoří poměrně nekoherentní skupinu. Při spoluhrě se příliš nevnímají a mají „nastavený“ určitý vnitřní rytmus, který aplikují prakticky na všechny situace, i když jejich náboj je zcela odlišný. Proto jsme se rozhodli zařadit do průběhu zkoušek „rozcvičky“ a cvičení na pozornost, vnímání partnera a prostoru.

Asi po čtrnáct dní začínaly zkoušky rozcvičkou sestavenou z jógových ásan a cviků na uvolnění i aktivizaci. Po rozcvičce následovala cvičení zaměřená na pozornost a cítění partnera v prostoru. Vždy, pokud herci měli předchozí den představení, bavili jsme se o tom, jak ho vnímali (zaměřeno na spoluhru) a pokoušeli jsme se analyzovat, kdy ke spoluhrě dochází a kdy se naopak nedaří.

Rozcvičky a cvičení měly poměrně dobré výsledky, herci na sebe začali mnohem citlivěji reagovat a jejich spoluhra byla daleko soustředěnější.

Během této fáze zkoušení (cca první tři týdny) se nám podařilo načrtnout skoro všechny scény. Naším záměrem ovšem bylo, aby se tato námi navržená kostra aranžmá stala pouze výchozím bodem pro jednání herců, které mělo vzniknout v druhé fázi. Zadávali jsme hercům – především trojici Kurfiřt, Natálie a Homburk – konkrétní úkoly, nad kterými měli přemýšlet a pak je do scény zapracovat (Např. scéna Kurfiřta a Natálie, kdy Natálie prosí o Homburkovu milost. Tato scéna je výjimečná tím, že se zde Natálie poprvé intenzivněji konfrontuje s Kurfiřtem po svém „osobnostním přerodu“. Scéna proto skýtá mnoho možností, jak toto setkání s ne/známým uchopit.). Bohužel herci jakoby sami sobě nedovolili odstoupit od vytvořené struktury a jen ji (často až mechanicky) opakovali.

Z našich společných rozhovorů o tomto problému vyplynulo, že sice postavám a situacím rozumějí, ale chybí jim prostředky, jak je vyjádřit. Tím jsme narazili vlastně na

další problematický fakt. Inscenační tým funguje v naprosto odlišných estetických rámcích než herci. Velice jednoduše, ale i zjednodušeně řečeno: naše představy o divadle jsou z velké části zcela odlišné od představ herců. Už na začátku zkoušení režisér hercům zadal, aby zhlédli filmy, které byly pro něj při vytváření představy o Princi Homburském důležité, a tím se naladili na stejnou estetickou vlnu. To se ale ukázalo být nedostačujícím. (Velkou roli mezi filmovými inspiračními zdroji hrály filmy Davida Lynche, zvláště pak seriál *Městečko Twin Peaks*, na kterém režiséra zajímalo pronikání momentů podvědomí do reality, postupování surreálných světů skutečností a jakými prostředky jsou tyto roviny vyjádřeny.) Abychom vyjádřily naše představy a možnosti přístupů přímo na divadelní ukázkce, promítli jsme si společně záznam inscenace *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* Christopha Marthaler. Tato inscenace je pozoruhodná především tím, jak se odpoutává od děje a pozornost přenáší na konkrétní detail či okamžik, konkrétní situaci, která je díky svému uchopení velmi zajímavá, napínavá nebo humorná, i když v základě naprosto banální. *Murx!* je také velmi dobrou ukázkou herecké souhry a citlivého vnímání rytmu. Jako ukázkou absolutního hereckého soustředění, naprosté lehkosti ve střídání hereckých poloh a také odlišné estetické kvality současného divadla jsme promítali ještě ukázkou z Ostemaierova *Hamleta*.

I když nelze říci, že by tyto snahy o estetické sblížení a tvůrčí dialog byly zcela zbytečné, nepřinesly mnoho výsledků. (Snad kdybychom nebyli limitováni datem premiéry a pokračovali v tomto přístupu dále, výsledky by se časem dostavily.) Otevřený dialog byl z naší strany do jisté míry přeintelektualizován. Ze strany herců, jak se ukázalo ještě v následujících fázích zkoušení, bylo problémem to, že nejsou příliš zvyklí do takového dialogu vstupovat a že vlastně ani často nedokážou své otázky formulovat. Což se netýkalo jen „intelektuálních“ problematik, ale i věcí, které se přímo dotýkaly samotné herecké práce. Což považuji za poměrně zneklidňující a jistě by tento fakt měl být reflektován (nejen) hereckými pedagogy. Tyto problémy svědčí o tom, že s herci bylo pracováno velmi jednostranně, že nebyli zřejmě zvyklí během studia příliš

často vstupovat do dialogu a přistupovat k roli, potažmo herectví celkově, z více možných pozic a užívat rozdílné tvůrčí postupy.

Tato první fáze byla završena „projížděčkou“ celku (ještě na zkušebně), která dopadla poměrně uspokojivě. Celek sice působil dost fragmentárně, ale to nebylo tak zcela proti naší koncepci. Jednotlivé situace byly pojímány jako krátké scény na téma – např. společnost, řád, láska. A nutno říci, že velmi dobře fungovala i spoluphra. V prvním obraze byla společnost a její sjednocení tematizováno společnými smíchy a smutkem, i velmi pomalý rytmus této scény herci dobře zvládli. Poněkud komplikovanější situace nastala v případě postavy Homburka. Proměny jeho identity a zápas o ní nebyly skoro vůbec patrné. V tuto chvíli jsme ale ještě nezkoušeli s „Hinterraumem“, který s proměnami Princovy osobnosti velmi úzce souvisí. Důležité bylo také vyřešit prolínání společenské a individuální identity u postavy Kurfiřta. Postava Hohenzollerna se ustanovila jako jakýsi průvodce dějem (zvláště v první scéně, kdy představuje Prince a základní okolnosti děje – bitva atd., dál i v případě scény ve vězení).

4.2. Zkoušky v prostoru

Na začátku zkoušek v prostoru (druhá polovina listopadu) jsme i pod tlakem blížící se premiéry a částečně i z důvodu nefunkčnosti námi zvolených postupů začali pracovat více konkrétně, více „totalitně“.

První celková zkouška na scéně byla velmi znepokojující. Zcela se vytratila soustředěnost i rytmus. Kromě toho prakticky všechny situace působily prázdně, herecká akce jakoby nenesla žádný smysl, vše bylo velmi mechanické, nevědomé. Proto jsme museli znovu všechny scény podrobit „revizi“ a zjistit, proč uniká význam, ale i napětí a náboj.

Opět jsme na scénách začali pracovat a vyjasňovali jsme vztahy. Především jsme hledali vztah mezi Natálií a Kurfiřtem, doplňovali okolnosti jejich milostného poměru, který končí ve chvíli, kdy se Natálie zamiluje do Prince. Natálie ke vztahu s Kurfiřtem přistupovala poněkud lhostejně, spíše ho vnímala jako určitou dvorskou konvenci. Také tím, že je ženou, byla předurčena k pasivitě. Válka (a tedy i láska) je záležitostí mužů. O

to větší průlom nastává, když se Natálie zamiluje do Homburka. Zcela se promění (scénicky přivedeno ad absurdum – od té chvíle je Natálie hrána jinou herečkou), aktivizuje se. Láska jí vytvoří novou identitu a v konečném důsledku se tato láska v jistých okamžicích proměňuje ve válku (boj o Homburkovu milost, odvelení pluků na vlastní příkaz). Natáliina proměna existuje de facto ve dvou rovinách. Jednu jsme právě popsali (Natálie pro samu sebe nalézá novou identitu) a zároveň je to i odraz Homburkova pohledu. Natálie je pro něj jen jednou z mnoha dívek u dvora (proto mají všechny stejné rukavičky, záměrně jedinečnost Natáliiny rukavičky neexponujeme), až ve chvíli, kdy se do sebe zamilují, začne Homburk vnímat její výjimečnost. Takto změněná Natálie nemůže samozřejmě pokračovat ve vztahu s Kurfiřtem. Situace, kdy Natálie Kurfiřta prosí o Homburkovu milost, byla doposud příliš mělká, jejich vztah se prostě jen z lehké lhostejnosti převrátil do lehkého odporu, ale ve své podstatě zůstávala tato scéna velmi chladná. Proto jsme pracovali na nuancích jejich vztahu a dynamice prožitku v této situaci. Na počátku by mělo být Natáliino odhodlání daleko větší (je to první akt, kterým dokazuje svou vlastní vůli), překvapí ji Kurfiřtův chlad, chce dosáhnout svého erotickým nátlakem, nastává ale pocit trapnosti na obou stranách a nakonec se pokusí o upřímnost. Vyřešením této scény jsme odpověděli na mnohé otázky, které se týkaly obou dvou postav, což mělo v důsledku velmi dobrý efekt.

Poněkud problematické bylo i hledání vnitřní dynamiky postavy Homburka. Jeho zápas o identitu nebyl příliš patrný. Snad i proto přibývaly režii určené akce (např. akce s kruhy, vytírání). Bylo jasné, že je na vině i náš fragmentární postup, který potlačil příběhovou linku, a tudíž i herci začínali ztrácet kontinuitu, ale zároveň byly jednotlivé situace vystavěny poměrně stabilně. Homburkovi k vystavění vnitřní emocionální linky určitě pomohlo, když jsme společně začali pracovat na jeho monolozích, které vlastně vždy shrnují, co se (v něm samotném) právě odehrálo.

Současně jsme v této době (konec listopadu) nabývali pocitu, že celek je podivně vnitřně prázdný. Dostali jsme se do určitého kritického bodu. Snad i proto, abychom tvar nějak (intelektuálně) naplnili, jsme pod vlivem Kanta s esejí Václava

Bělohradského začali ještě odkrývat rovinu, která byla sice celou dobu přítomná, ale spíše latentně, ubývání reality a případné manipulace s ní. (Toto téma se samozřejmě velmi úzce váže na téma identity.) Mísení několika rovin skutečnosti (perspektiva pohledů různých postav) a nevědomí vedlo k posílení situací v „Hinterraumu“.

V této souvislosti jsme také domysleli představu užití videodotáčky z herecké šatny, kde je oznámena Kurfiřtova smrt, Homburk se vyzná Natálii z lásky a vyjeví své odhodlání stát se novým panovníkem. Výše už jsem uvedla důvody, které nás přiměly k tomu, abychom situaci umístili do herecké šatny a zprostředkovali ji v jiném médiu. K manipulaci s realitou dochází prakticky neustále, stojí za ní politické i zcela individuální zájmy. Vyhnout se manipulaci s realitou je prakticky nemožné už jen díky tomu, že skutečnost je nepřetržitě zobrazována různými médii, která ji deformují. Na nás samotných pak leží rozhodnutí, který obraz reality uvidíme, kterému budeme věřit a který se tedy stane naší realitou. Tyto myšlenky nás přivedly k úvahám o tom, jak by bylo možné s touto scénou (v herecké šatně) ještě dále nakládat. Herci zde totiž balancují na velmi úzké hranici mezi svou osobní identitou a svou rolí. Pozice herců se tedy posouvá a mění se dokonce médium, které to vše zobrazuje. Pokud by ale v tuto chvíli zůstali diváci v sále, jejich role se prakticky nezmění – jejich realita zůstane stále stejná. Proto jsme vymysleli, že scéna bude daleko působivější a znejistění reality se lépe projeví, když i divák sám si nebude jistý, v jaké pozici se nyní nachází. Proto se scéna neměla promítat na plátně nad jevištěm, ale v televizích umístěných ve foyer, u šatny, u pokladny a záměrem bylo je mít i na toaletách. Divák tedy měl vyjít ze sálu v domnění, že je přestávka, ale v místech, kde už je vlastně oddělen od představení, je mu i nadále něco sdělováno. Zda bude tuto scénu sledovat (a tedy zůstane ve své divácké identitě) anebo půjde ven na cigaretu (a odpoutá se od děje), záleží jen na jeho rozhodnutí. Zároveň tím nevědomky rozhoduje o tom, zda k němu fáma o Kurfiřtově smrti dorazí či ne. Což jen odráží každodenní praktiky naší reality – někdo informace má a jiný ne, zda si za to může zcela sám anebo je nutno příčinu hledat někde jinde, zůstává otázkou.

Celkově druhá polovina druhé fáze zkoušení (konec listopadu, začátek prosince) byla poměrně kritická. Prakticky všichni jsme začínali nabývat dojmu, že se tvar neposouvá. Zásadní byl vstup režijního pedagoga (doc. Krobot), který sice zaujímal poměrně kritické stanovisko vůči celému tvaru, ale byl schopen konstruktivně zhodnotit situaci a navrhnout jistá řešení.

Došlo především k tomu, že se celý tvar začal více orientovat na sledování příběhu, které ustoupilo do pozadí na úkor rozvíjení situací jako diskursivních ploch. Zároveň byly „osekány“ některé příliš rozehrávané a pomalé situace (např. úvodní scéna, obě scény Homburka a Hohenzollerna). Zároveň jsme vypustili několik explicitně sexuálních narážek, ve kterých se měla zračit pudovost pulzující pod společenskými vztahy, což celý tvar poněkud zjemnilo.

Bohužel tato kritika měla i odvrácenou stranu, kterou bylo silné pochybování o „správnosti“ celého tvaru. Především bylo v rámci dramaturgie nutné pečlivě rozlišovat, jaká rozhodnutí a jaké změny jsou skutečně v zájmu věci a co je spíše „pádem do jistoty“, a tedy nepřímým projevem strachu a slevování ze svých uměleckých názorů. Jednou z věcí, která byla navrhována ke změně, bylo právě provedení videoscény. Režisér navrhoval, aby se scéna promítala na plátno nad jevištěm. V tomto ohledu jsem byla zásadně proti, protože by pak téma sílí virtuální reality a ubývání skutečnosti bylo značně nečitelné. Naštěstí byl nakonec koncept s televizemi uhájen. A právě na tuto scénu jsme při zpětné vazbě dostávali poměrně dost kladných ohlasů. V mnohých případech byla považována za moment, který divákům pomohl se zaměřit na sledování linky zpochybnění objektivního uchopení reality a manipulace, která se ale současně odrážela i v rozvíjení tématu identity.

4.3. Závěrečná fáze zkoušení

V posledních dvou týdnech zkoušení bylo nutné vyřešit ještě několik zásadních věcí. Při první kostýmové zkoušce jsme zjistili, že pánské uniformy nefungují. Spojení šustákových sak s hlavou medvěda na zádech a sportovních kalhot, vytvářelo jakousi

pohádkovost, naivitu, která ale nebyla vůbec záměrem. Uniformita byla ve výsledku tak silná, že jsme se museli kostýmy alespoň trochu individualizovat různými úpravami střihu sak. Zásadní změny musely přijít i v kostýmech Homburka a Kurfiřtky. Homburk měl mít na začátku, tak jako všichni ostatní, uniformu, kterou si měl ve chvíli, kdy se dozví o trestu smrti, svléknout. Když jde prosit Kurfiřtku o milost, má mít na sobě stejné šaty jako Natálie. Takto kostýmem ilustrovaný vývoj Homburkovy identity ale nekonvenoval s tím, kam dospělo naše koncipování. V první scéně, která je zároveň (Princovým) snem i bdělým stavem společnosti, má na sobě mít Homburk kostým medvěda (přímý odkaz na jeho stínovou identitu v „Hinterraumu“). Princovo výjimečné postavení v rámci kolektivu (povolený rebel, pak rebel skutečný) muselo být jasné už na začátku. Proto jsme museli nalézt nějakou alternativu k uniformě. Nakonec jí byla kožená bunda do pasu, která rebelství, mladost, drzost a nespoutanost přímo asociuje. Vzhledem k tomu, že se moment, kdy Princ na sebe vezme ženské šaty, stal poněkud matoucím, byl kostým pro situaci naprosté ztráty identity vyřešen zcela jednoduše, ale poměrně efektně – Princ měl jen spodní prádlo a ponožky. Ve scéně, kdy Homburk prosí Kurfiřtku, aby se přimluvila o jeho milost, podtrhla konfrontace s jeho nahým tělem jak jeho naléhavost, tak i podivnou trapnost celé situace. Když se Homburk rozhodne nepřijmout milost, protože si uvědomí, že by sice zůstal naživu, ale neměl by přístup už k žádné své identitě (nebyl by ani hrdinou, ani rebelem, ani vojákem, dokonce už ani milencem či mužem Natálie), oblékne si uniformu. Obrazně se tak začlení do společnosti, z níž po celou dobu vybočoval, ale nyní je tato uniforma, tato společnost, jeho identitou beze zbytku.

V případě Kurfiřtky vycházela původní představa z pojmenování základních principů (pokora, služba řádu), které tvoří její charakter. Kostým se měl skládat z luxusních domácích šatů. Tato idea se bohužel nezdařila. Kurfiřtka vypadala spíše jako uklízečka než jako první dáma. Náhradním a tedy i finálním řešením byl zeleno-černý kostýmek, který svým mysliveckým laděním alespoň trochu konvenoval se stínovou identitou Kurfiřta – Zlatého Myslivce. Esteticky sice příliš nezapadal mezi ostatní kostýmy, ale herečce alespoň dodal jistoty.

Závěrečné zkoušky se zaměřovaly především na detailnější hereckou práci – především různé výkřiky, expresivnější gesta a smíchy, ale na jejich zažití nezbýval čas. Proto na premiéře působily velmi technicky a vnějškově. Až v průběhu reprízování se staly přirozenějšími a tudíž i smysluplnějšími. Celkový tvar v poslední fázi zkoušení, a tedy i na premiéře, působil poměrně chladně a odtažitě. To bylo částečně záměrem (snaha o objektivní nazírání, změna perspektiv vnímání), ale během reprízování jsme dodávali momenty autentické emocionality a křehkosti jako např. Hohenzollernovy pohledy na Homburka během bitvy, jejich objetí, když si Homburk uvědomí, že je odsouzen k smrti, objetí Natálie a Kurfiřta, když prosí o milost, čímž tvar nabyl nové kvality, která jej činila přístupnějším a komunikativnějším.

Úpravy po premiéře

Poměrně značně ke zjasnění celého tvaru (po premiéře) přispělo i přidání Medvědovy repliky v situaci, kdy Homburkovi z „Hinterraumu“ přináší uniformu a Princ se v tu chvíli rozhodne nepřijmout milost. Toto je jedna z klíčových scén pro vývoj Homburkovy identity, která vlastně zdůvodňuje, proč Homburk přijímá svůj ortel. Uvědomí si, že jeho individualita přesáhla určitou mez, že se vzdal všech vztahů (zvláště zřeknutí se Natálie). Jenomže ve chvíli, kdy Homburk přestává existovat v jakémkoliv vztahu a jen se soustředí na svoji osobní záchranu, jeho identita se už nemá kde odrážet. A tudíž ani on nemůže sám na sebe nahlédnout. Jeho identita mizí. Toto je poměrně složitý myšlenkový konstrukt, který potřebuje svou obraznou podobu podpořit slovem. Proto jsme po prvních třech reprízách připsali Medvědovi krátkou repliku, ve které Homburka vyzývá, aby se vrátil zpět z lesa – tedy vystoupil ze sebe, ze svého nevědomí, a obrátil se opět ke společnosti.

5. Zpětný pohled, zpětná vazba

Zpětně viděno, naše snaha o budování diskurzivních ploch na úkor děje, byla zcela relevantní a úzce souvisela s našimi estetickými a uměleckými východisky, avšak vzhledem k tomu, že jsme takto pracovali poprvé, nedokázali jsme určité situace adekvátně posoudit.

Nicméně fáze, kdy nám připadalo, že tvar je vyprázdněný, že chybí významy, souvisela spíše s otázkou umělecké artikulace těchto významů, než s tím, že bychom si nebyli vědomi, o čem hovoříme. Nutno dodat, že i přes poslední fázi redukce a čištění v tvaru zůstaly některé situace či motivy nedořešené anebo naopak smyslově neukotvené (např. vztah Homburka a Hohenzollerna). Snad jsme až příliš na situace nahlíželi z mnoha různých úhlů (tím zmnožovali vrstvy reality, snažili jsme se neustále udržet dialogické napětí), až jsme výsledný tvar rozmělnili. Svým způsobem bylo poněkud matoucí i uvíznutí tvaru mezi „klasickým“ rozvíjením děje a diskursivní plochou, která se soustředí na konkrétní situaci. Artikulace záměru pak byla o to nejasnější i z pohledu na celkový tvar.

Ale to, že výsledný tvar funguje a je vlastně sdílný a dokáže s divákem komunikovat, se vyjevilo během reprízování. Díky získanému odstupu jsme mohli udělat pár dalších změn, které ve výsledku nebyly nijak zásadní, ale tvar zpřesnily (vstup detailů souvisejících a upomínajících na les – „Hinterraum“, jak v konkrétních situacích, tak i v drobných detailech – např. kaštiny, které si Homburk v prvním monologu nasadí místo očí). Díky reprízování byly jednotlivé situace čím dál tím intenzivněji naplňovány i herecky. Herci jakoby začali postupně tvaru rozumět a tím do

něj vstoupilo i jejich osobní ručitelství, které přineslo zcela novou kvalitu. Konkrétně mluvím o Aleši Petrášovi v roli Kurfiřta, který se nakonec rozhodl v této inscenaci i absolvovat, a Lucii Končokové v roli Natálie. Poměrně velký posun zaznamenala v průběhu repríz i role Kurfiřtky Simony Zmrzlé.

Co se týče hlavního hrdiny, Prince Homburského, kterého ztvárnil Lukáš Daňhel, byl jeho výkon spíše průměrný. Často sklouzával do svých osvědčených poloh, ač bylo záměrem se právě těmito polohám vyvarovat. V jeho případě byl také poněkud problematický přístup k práci. Přestože byl otevřený k dialogu a naší estetice rozuměl, problém byl spíše v jeho nespolehlivosti, nedodržování termínů a věčných pozdních příchodech, což zkoušení především po technické stránce komplikovalo.

Nedílnou součástí každého uměleckého díla je jeho reflexe, zpětná vazba, kterou jeho tvůrci dostanou. Osobně považuji zpětnou vazbu za velmi důležitý moment. Samozřejmě, že každý tvůrce dokáže dospět k určitým závěrům díky (časovému) odstupu sám, ale pokud zpětná vazba přichází od někoho jiného, je mu zprostředkován zcela nový pohled, který otevírá jiné perspektivy. Proto jsem velice uvítala, že byla naše inscenace podrobena kritické reflexi v rámci doktorského semináře. Ocenila jsem kritický referát Jolany Kubíkové, který se zaměřoval především na režijní a dramaturgické uchopení. Celé problematice se věnovala velmi pečlivě, jen se bohužel více vztahovala k samotnému textu než k inscenaci. Pohled Jolany Kubíkové následoval logiku dramatické stavby díla, v jehož rámci pokládala také zcela zásadní otázky (např. Proč Natáliina rukavička je stejná jako rukavičky všech ostatních dvorních dam?).

Bohužel, celkově je nutno říci, že zpětné vazbě inscenací je dáván velmi malý prostor. Ve své podstatě byl tento doktorský seminář jedinou relevantní zpětnou vazbou ze stran kolegů a pedagogů, což je poměrně znepokojivé. Ale tento fenomén se netýká jen absolventských inscenací. Jelikož dokončuji své studium a mohu ho už pomalu s odstupem také reflektovat, zdá se mi, že zpětná vazba a otevřená diskuze o práci studentů během studia zásadně chybí.

Díky zkušenosti ze zahraniční stáže jsem zjistila, jak velmi inspirativní a důležitá zpětná vazba je. Na hamburské divadelní akademii byl například semestrální projekt druhého ročníku (čtyřicetiminutová inscenace) zreflektován hned čtyřikrát a tedy i ze čtyř různých pozic, a to v rámci oficiálních seminářů. První seminář vedla dramaturgická vedoucí projektů, kde se navzájem ke svým inscenacím vyjadřovali všichni zúčastnění studenti dramaturgie a režie. Dále následoval seminář s vedoucím akademie, seminář s režijním vedoucím projektů a nakonec i seminář s vedoucím a studenty katedry divadelní vědy. Tyto semináře nejen, že poskytnou studentovi zpětnou vazbu ke konkrétní práci, ale zahrnují i reflexi jeho celkového dosavadního vývoje a směřování během studia. A zároveň je student díky těmto reflexím konfrontován s přímou odezvou, na kterou se musí naučit reagovat. Domnívám se totiž, že mnozí studenti na naší akademii si prakticky za celé studium neuvědomí, že svým dílem komunikují se společností a s realitou, že do ní nějakým způsobem zasahují.

V tomto ohledu považuji přinejmenším za mrzuté, že se mně osobně jakožto dramaturgyni, dostalo první zpětné vazby během procesu zkoušení od mého dramaturgického pedagoga pouze jednou, a to týden před premiérou. Na jedné straně si sice velmi vážím potřebné svobody, kterou nám tímto svým nezasahováním poskytl, ale současně si je možné takovýto přístup vykládat i jako lhostejnost.

Dotkla-li jsem se již zpětné vazby a toho, jaký význam pro mě osobně má, nesmím opomenout reflektovat i spolupráci se Studiem Marta jakožto institucí. Toto studio má být zázemím pro absolventy a simulovat podmínky profesionálního provozu. To se bohužel v některých ohledech neděje.

Základní problém spatřuji v tom, že i když zde mají být simulovány podmínky profesionálního divadla, zaměstnanci divadla občas jednají s tvůrci ne jako se sobě rovnými, ale stále jako s někým, kdo ještě není skutečným profesionálem. Dovolí si ledacos nepřipravit nebo neudělat (týká se především techniky), protože je studenti ani ze své pozice nemohou nijak sankcionovat. Příkladem budiž poněkud nepříjemná situace, která se odehrála na festivalu ISTROPOLITANA v Bratislavě. Při stavění scény

jsme zjistili, že technici nepřivezli kompletní scénografii. Vzali jen polovinu skříněk a zcela vynechali automat na vodu, který je nezbytnou součástí jedné scény. Argumentem, proč tyto věci chybí, byl nedostatek místa v autě. Nikdo o této situaci režiséra neinformoval, což považuji za neprofesionální přístup, který by v běžném provozu nebyl tolerován a ještě by z něj plynul určitý postih.

Vzhledem k tomu, že Studio Marta je studentské divadlo, mělo by ze své podstaty být divadlem, které se soustředí na mladého diváka. Samozřejmě, že repertoár každé sezony je jiný a nelze Martu nijak dlouhodoběji dramaturgicky programovat, ale tato otevřenost zcela jistě nebrání tomu, aby její prezentace byla poněkud nápaditější a oslovovala mladé diváky. Vizuelní stránku studia (web, měsíční programy) a propagaci sledávám neuspokojivou. Prakticky v žádné kulturní instituci či zařízení, kam by mohli chodit i potenciální diváci Marty (kluby, kulturní kavárny, galerie), nejsou k nalezení programy nebo plán sezony Studia Marta. Myslím, že možností, jak Studio Marta prezentovat a propagovat je velmi mnoho a často nevyžadují ani tolik finančních prostředků, jde spíše o to, aby vedení Studia nebylo vůči těmto věcem lhostejné.

Příloha

Heinrich von Kleist

Princ Homburský

Překlad: Jindřich Pokorný

**(inscenační úprava pro Studio Marta
Dagmar Radová a Ivan Buraj)**

Premiéra: 18. 12. 2011

1. Dějství

1.1.

Hohen: Princ Homburský, náš chrabrá bratránek,
po tři dny v čele našich jízdnic stíhal
ustupující švédské setniny,
na velitelství do Fehrbellinu
a obdržel tvůj rozkaz posečkat,
ale jen po čas, co dá koním píci,
a sám se vysílený jako slídník
s vyprahlým hrdlem vrhl do slámy,
aby svým unaveným údům dopřál
před bitvou ještě chvíli oddechu.
Švadrony stojí dávno ve třmenech,
kopyty tepou pole před branou,
ale kdo chybí? - Velitel, princ Homburk!
S loučí a lucernou ho hledají
až najdou tvého hrdinu – víš kde?
Tady ho vidíš! Náměsíčníka.
Věř nebo nevěř, luna ho přilákala
na odpočívadlo, kde snílek sní
o sobě sen svých vlastních potomků
a sám si splétá věnec příští slávy.

Kurfiřt: Splétá si věnec! Ale z čeho? Z vrbeč.

Homburk: Zdá se mi právě prapodivný sen.
Jakoby z brány královského zámku
ve stříbrných a zlatých záblescích
po schodech z nádherného mramoru
sestoupil ke mně dolů průvod.
Jsem vítězem!

Hohen: I kdepak z vrbeč? Z vavřínu!

Kurfiřt: Z vavřínu?

Homburk: V tom kurfiřt s tváří hodnou boha Dia
a s krásným vavřínovým věncem v rukou
zastavil téměř na krok přede mnou.

Srdce mi tak plane, když sejímá
z hrdla svůj řetěz, ovinul jím laurus
a mi pak okrašluje skráně –
Jak bůh slávy vyzvedla do výše,
s úmyslem korunovat hrdinu,
věnec a řetěz, takže se jen blyštěl.
Vztahuji v nevýslovném pohnutí
směrem k ní ruce, abych dívku zdržel
a mohl se jí s díky vrhnout k nohám.
Natálie, má panno nevěsto.

Kurfiřt: Pust' ji! Pust' ji!

Homburk: V tom jako mlžný opar v údolí,
máchnu vpravo, máchnu vlevo, v úzkosti
chci zdržet některého ze svých blízkých,
ale už marně, všude prázdnota.

1.2.

Hohen: Arture! Arture!

Homburk: Já vlastně nevím, Jindřichu, kde jsem!

Hohen: Ve Fehrbellinu, zítra je bitva.

Homburk: Luna mě nejspíš trochu zmátla.

Hohen: Luna?

Homburk: Zdál se mi prapodivný sen!
Jakoby z brány královského zámku
ve stříbrných a zlatých záblescích
po schodech z nádherného mramoru
sestoupil ke mně dolů dlouhý průvod
bytostí mému srdci nejbližších,
kurfiřt, kurfiřtka a kdosi třetí –
jméno, to jméno.

Hohen: Nějaká slečna?

Homburk: Jistě, že slečna.

Hohen: Slečna z Platenů?
Homburk: Ne!
Hohen: Z Raminů?
Homburk: Ne!
Hohen: Z Borků?
Homburk: Ne, ne, ne!
Hohen: Z Winterfeldů?
Homburk: Jen rukavičku jsem té dívce ze sna při pronásledování strhl z ruky. A teď, když jsem se vzbudil, držím v hrsti co? – tutéž rukavičku! Proboha!
Homburk: Jdeme spát. Je půlnoc. Jsou kurfiřtka a její neteř tady?
Hohen: Jsou tu. Proč?
Homburk: Princezna Oranžská je milá dívka, vyjela si k nám jednou do ležení.
Hohen: Tak pojd', je půlnoc, svrchovaný čas ještě si trochu zdřímnout před bojem.

1.3.

Bitevní plán

Dörfling: Bitevní příkaz, páni obristi, je dílem Jeho Jasnosti a má za úkol couvající švédský sbor rozbít a odříznout jej od Rhynu, od přemostí, jež kryje švédský tyl.
Kurfiřt: Připravte si olůvka, pánové!

Dörfling: Pan obrist Hennings!

Hennings: Zde!

Dörfling: Je pověřen
knížecím rozkazem vest pravé křídlo.
Nepozorovaně pak obchází
prostorem nepřátelské křídlo levé,
vráží klín mezi Švédy a tři mosty
a spolu s oddíly, jimž velí Truchss,
kterýžto proti Wrangelovi
rozestavuje svá děla na kopcích –

Truchss: Na kopcích!

Dörfling: Na kopcích, máte napsáno?
– snaží se zahnat Švédy do blat
v zázemí jejich křídla pravého.

Dörfling: Princ Homburský!
Kde je princ Homburský?

Hohen: Tak Arture!

Homburk: Ano! Jsem k službám, pane!

Dörfling: Dnes jako u Rathenowa
vede na bojišti braniborskou jízdu.
Bez újmy na přiznaných pravomocích
má obrist Kottwitz právo poradce.
Jízda se sešikuje u Hakelvic,
o které opře Švéd své pravé křídlo,
za obcí mimo dostřel jejich děl.
Za obcí mimo dostřel jejich děl.
Panovník žádá, aby Jeho Jasnost
své stanoviště neopouštěla,
ať bude průběh bitvy jakýkoliv –

Kurfiřt: Mé dítě, co ti chybí?

Kurfiřtka: Hledáš něco?

Natálie: Někde jsem zapoměla rukavičku.

Kurfiřtka: Držíš jí v ruce!

Natalie: Pravou. Hledám levou.

Homburk: Slyším dobře? Hledá rukavičku – Rukavička! Vidíte?

Kurfiřtka: Kde?

Homburk: Opravdu?! U mých nohou? Je snad vaše?

Natalie: Dík, drahý princí!

Homburk: Byla vskutku vaše?

Natalie: Ovšemže. Pohřeřovala jsem ji.

Kurfiřtka: Mějte se pěkně! Dobré pořízení. Doufejme, že se šťastně shledáme.

Dörfling: Teprve pak dá troubit k útoku. Nicméně, aby nedopatřením nedala Jeho Jasnost povel dřívě –

Homburk: Jindřichu, slyšels to?

Hohen: Co zas?

Homburk: Neviděl jsi nic?

Hohen: Ne! A buď už zticha!

Dörfling: – pošle mu kníže po své ordonanci, a to si račte zvláště poznačit, výslovný rozkaz atakovat Švédy. Teprve pak dá troubit k útoku. Máte to?

Hohen: Teprve pak dá troubit k útoku.

Dörfling: Slyšíte, princí?

Homburk: Pane maršálku?

Dörfling: Poznačil jste si všechno?

Homburk: Že dám troubit?

Hohen: Dáš troubit, ale teprve až –

Homburk: Jistě, teprve
potom dám rozkaz troubit k útoku.

Kurfiřt: Vážení pánové, už svítá. Prosím,
poznamenali jste si řádně všechno?

Dörfling: Všechno, můj kníže! Každý velitel
má rozpis bitevního příkazu.

Kurfiřt: Ty, princí Homburský, buď uvážlivý.
Nezapomeň, co bylo na Rýně.
Připravil jsi mě o dvě vítězství
svou lehkomyšlností, dnes ji krotí.
Přijdu-li o třetí, pak není v sázce
nic menšího než vlast!

1.4.

Homburk: A nyní přileť, nesmírná a hrozná,
přilétni na své kuli, v závojích
zvichřených větrem jako plachtoví!
Už jednou jsi mě, božská Štěstěno,
s úsměvem pohladila po vlasech
a darovala sladký závdavek
ze svého rohu hojnosti, a dnes?
Třebaže věčně prcháš, polapím tě
a v bitvě sklidím celou tvoji žeň,
i kdyby si tě sedmerými pouty
Švéd k válečnému vozu přikoval!

2. Dějství – BITVA

2.1.

Kottwitz: Dnes je krásně!
Bůh stvořil živáčkům tak pěkné dny
k účelům půvabnějším než je vojna!
Ruměné slunce probleskuje v mracích
a lidský cit se vznáší za skřivánkem
s jásotem vzhůru k zářivému nebi.

Hohen: Arture!

Homburk: Chtěl jsem ti něco říci, Jindřichu!
Co to včera Dörfling podotkl
na můj účet při poradě?

Hohen: Všiml si tvé roztržitosti.

Homburk: Snad roztržitost, možná rozdvojenost...
Znejistím, když mi někdo diktuje.

Kottwitz: Hej, pánové! Rychle! Boj začal!

Homburk: Kdo je velitelem středu?

Hennings: Ve vsi hoří.

Hinterraum

Zetor: Hallo, ich bin Zetor.

Zekon: Hallo, ich bin Zekon.

Zetor: Ich habe einen Bruder.

Zekon: Ich habe eine Flinte. Die Flinte macht: pfáá, pfá, pfá.

Zetor: Ich esse gern Handschuhe. Ich mag das Gefühl, wenn sie innen mich drunter, drunter, drunter rutschen. Und dann, raus!

Homburk: Ich weiss nicht, wo ich bin?

Zekon: In Fehrbellin.

Zetor: Im Hinterraum.

Zekon: Fühlst du auch die Rutscherei?

Friedenstaube: Ja, ja, ja, meine Freunde, dieses Jahr wird ein strenger Winter sein.

Uzavření Hinterraumu

Homburk: Dejte troubit k útoku!

Hohen: Říkám klid!

Hennings: Při poradě nám včera pan kníže poručil čekat na výslovný rozkaz! Přečtěte, Truchssi, pokyn princovi!

Homburk: Jakýpak rozkaz! Máš tak línou herku, že neposlechne rozkaz tvého srdce?

Kottwitz: Čí rozkaz?

Hohen: Ale chlapče!

Homburk: Mého srdce!

Hennings: Ne, obriste, to nesmíš dopustit!
Naši doposud neobsadili břeh!

Homburk: Troubit k útoku!

Hennings: Odejměte mu kord!

Homburk: Kord? Jakže, mně? Ty mi chceš odejmout kord?

Hennings: Ano, já vám chci, pane, odejmout kord!

Homburk: Na to nemáš právo, ty ničemo!

Hennings: Nemám?

Homburk: Nemáš! Jindřichu, odejmi
Henningsovi kord!

Hennings: Ne, princi, já kord
odejmu vám! Truchssi!

Homburk: Jindřichu, vem ho!

Hennings: Já vám ho prostě vezmu, Arture!

Homburk: Kdo je tady velitel, to snad víš!

Hohen: Klid, Arture! Klid.

Homburk: Odejmi mu ten kord! Okamžitě!

Hennings: Co jste to učinil?

Homburk: Mlčte a jděte!
Eskortujte ho do hlavního stanu!
Vím, že svůj hlavní svrchovaný zákon
ukrývá vojevůdce ve svém srdci.
A vám chci říci, že jen bídák váhá,
když jeho generál jde do boje!
Váhá snad teď ještě někdo z vás?
Všechnu zodpovědnost
beru na sebe! Vzhůru pánové!

PO BITVĚ – dotáčka

2.2.

(v ŠATNĚ, pokřik vítězství, nadšení, uvolnění)

Kdosi za kamerou: Pánové, kurfiřt dnes v boji padl.

Kottwitz: Padl?

Kdosi: Není.
Když nepřátelé, které tísnil Hirsch,
zakolísali ve svých postaveních,
princ Homburský dal na ně šturmovat.
Dva švédské sledy jízdou prolomil,
a když už decimoval prchající,
zarazila ho polní reduta,
vražednou kanonádou přivítala
švadrony tak, že šiky padly,
jako když kosa seče zralé klasy.
V tu chvíli vítr rozvál vzdutý prach
a my jsme spatřili, že také kníže
ve slunci cválal cestou za vítězstvím
a my se všichni plni starosti
při pohledu, jak zamířil vstříc kulím,
postupně shromáždili na úbočí.
Najednou zeměpán i jeho hřebec
před očima všech klesli do prachu.
Dva korneti se vrhli k mrtvému
a pokryli ho svými prapory.

(Kurfiřtka vstoupí)

Kurfiřtka: Copak pánové, jste nějak zvlášť
zamlklí po dnešním vítězství.
Snad vás ten lítý boj neunavil,
že všechnu radost vám odnesl pryč.

Kdosi: Má paní, byl jsem povolán přinést
ti zprávu, která celý jas dnešku
do přetemného smutku zahalí.

Náš velký pán, tvůj choť, v bitvě padl.

- Kurfiřtka: Cože? Žertuješ? Kurfiřt je mrtev?
- Kdosi: Žertovat o kurfiřtově životě? Před tebou?
- Kurfiřtka: Kurfiřt už není? Můj pán, že není?
Mrtev? Řekl vskutku: mrtev? Můj muž není?
Můj Bedřichu, můj sladce znící,
můj záhone hyacintů, mé moře slasti,
mé jitro a večerní červánky,
má aeolská harfo, má roso, má mírová
duho, můj mazlíčku, můj z nejmilejších,
má radosti v žalu, mé znovuzrození,
má svobodo, má pouta,
můj sabate, můj zlatý poháre,
má rozkoši, má hřejivosti,
má myšlenko, můj drahý hříšníku,
mé vysněné zde i jinde, útěcho mých očí,
má nejsladší starosti, mé nejkrásnější
mládí, má pýcho, můj ochránče,
mé svědomí, můj lese, má nádhernosti,
můj meči a přilbo, má velkodušnosti,
má pravá ruko, můj ráji, má slzo, můj žebři
do nebes, můj Johannesi, můj Tasso,
můj rytíři, můj hrabě Vetere, mé něžné
paže, můj arcibásníku, můj křišťále,
prameni mého života, mé odpočinutí,
má smuteční vrbo, můj pane bezpečí,
mé doufání a čekání, moje sny,
mé nejmilejší souhvězdí,
můj mazlivý kocourku, můj pevný hrade,
můj pevný hrade, mé štěstí, má smrti,
blázínku mého srdce, má samoto, má lodi,
mé krásné údolí, má odměno,
můj nejdražší, má Léthé, má kolébko,
mé kadidlo a myrho, můj hlase,
můj soudce, můj světče, můj líbezný
snivče, má touho, má duše, moje nervy,
mé zlatisté zrcadlo, můj rubíne, moje
Syrinx, má trnová koruno, mé tisíceré
zázraky, můj učiteli a žáku,
můj stíne po polednách, má studánko
v poušti, má milovaná matko, mé

náboženství, má niterná hudbo,
můj něžný bílý beránku, můj prahu do nebes.

Nestojím o takové vítězství,
vraťte mi, co jste za něj zaplatili!

(Kurfiřtka odejde ven)

Homburk: Má drahá Natálie!

Natálie: Můj drahý,
kdo bude držet v našem zápase
napříště Švédy na uzdě?
Kdo bude bránit proti nepřátelům
dědictví jeho fortuny?

Homburk: Já, vážení, беру tento úkol za svůj
a jako archanděl chci ostříhat
plamenným jílcem osiřelý trůn.
Kurfiřt měl záměr do roka a do dne
očistit Branibory od nepřátel
a jeho přání také vyplním!

Natálie: Můj drahý bratráčku!

Homburk: Má přítelkyně, kdyby tato chvíle
nepatřila jen smutku, pak bych pravil:
Opírejte se jako réva o mne!
Ano, já samotář už po léta
o milé vůni vašich květů sním.

Natálie: Arture!

Homburk: Natálie, vy chcete –

Natálie: – až k samotnému stonku proniknout!

Homburk: Až do nitra,
do nitra srdce, milá Natálie!

Kurfiřt: Prosím všechny, aby se okamžitě dostavili do sálu!

2.3.

Kurfiřt: Komandant, který v bitvě velel jízdě,
ať to byl kdokoliv, se opovážil
zaútočit, než Hirsch zničil mosty
a než já sám jsem k útoku dal příkaz,
takže Švéd couvl z boje předčasně,
a proto svévolníka postavím
před válečný soud a pro hrdelní vinu.
Dnešní vítězství je slavné
a zítra za ně dosloužíme mši.
Být však i desetkrát slavnější,
ten, kdo je změnil v náhodu, je vinen!
Máme vybojovat ještě mnoho bitev
a zákonitě žádám poslušnost.
Ať kdokoliv dal troubit k útoku,
opakuj, ten prohrál vlastní krk
a tímto ho zvu před válečný soud.

Kurfiřt: Odkud jste přijel, princi Homburský?

Homburk: Odkud? Od Fehrbellinu, s kořistí!

Kurfiřt: Tedy jsi jízdu v bitvě vedl ty?

Homburk: Zajisté, pane, byl to váš rozkaz.

Kurfiřt: Odejměte mu ihned zbraň, je zatčen!

Homburk: Cože?

Kurfiřt: Truchssi! Hohene! Vítej Kottwizi!

Hennings: Jasnosti, prosím, odevzdejte zbraň!

Homburk: Na to nemáš právo, obriste.

Hohen: Radím ti, odevzdej mu zbraň a mlč!

Kottwitz: Pane –

Kurfiřt: Co povídáš?
Opravdu, máme pěknou úrodu!
Není to prapor švédských gardistů?

Kottwitz, chop se těch bubnů a vlajek,
rozvěsíme je v chrámě po sloupech.
Na slavnost vítězství se dobře hodí!

Homburk: Můj strýček Bedřich si chce zřejmě zahrát
na Bruta, už má před očima obraz,
jak mocně trůní na kurulském křesle,
před sebou svazky švédských korouhví,
na stole braniborské dienstreglamá.
Ne, nemíním ho jako vzorný syn
obdivovat i na katově špalku,
mám srdce Němce dobrých způsobů,
jsem zvyklý ušlechtilé lásce,
a dává-li mi kurfiřt najevo
svůj starořímský chlad, je zkostnatělec
a vzbuzuje tím ve mně leda soucit.

3. Dějství – VĚZENÍ

3.1.

Homburk: Jindřichu! Příteli, zdravím tě!
Je to krása, že? Jen se podívej!
Sedni si. Pověz, co je nového.
Co kníže? Už se vrátil do Berlína?

Hohen: Dorazil na večer.

Homburk: To už vím! A co jinak, příteli?
Tváříš se trochu málo vesele.

Hohen: Mluvil jsi s někým?

Homburk: Ano, s Dörflingem,
na zámku, kde mám výslechy.

Hohen: Arture, co si myslíš o své věci,
když se tak divně vyvíjí?

Homburk: Já? To samé co ty, Dörfling, i soudní dvůr.
Kurfiřt až doposud učinil, co měl,
nyní dá opět slovo svému srdci.
Řekne mi s vážnou tváří: chyboval jsi!
Snad vysloví slova jako smrt či pevnost,
ale pak dodá „prominu ti trest“.

Hohen: Arture, jsi o tom tak přesvědčen?

Homburk: Myslím si to! Víím, že mě miluje
více než otcovsky, a tisíckrát
od mého mládí dal mi znát svou přízeň,
nevidím tedy důvod k pochybám.
Což nemá stejnou radost jako já,
že moje sláva roste každým dnem?
Proč tedy právě dnes by chtěl ten stonek,
který sám vypěstoval, bez milosti
rozdrtit patou? Proč? Jenom proto,
že příliš bujně vyhnal do květu?

Hohen: Nicméně, tomu věříš, že tvůj spis
má polní soud?

Homburk: To ano. A co dál?
Takovou krajnost připustí jen člověk
už rozhodnutý udělit i milost.
A popravdě jsem právě před soudci
nalezl novou sebedůvěru.
Obklopil mě temnotou jen proto,
aby se mohl on sám nade mnou,
podoben slunci, o to více zaskvět.
A toto potěšení mu má zkazit?

Hohen: Soudcové prý vyhlásili ortel!

Homburk: Víím, ortel smrti.

Hohen: A tobě je to jedno?

Homburk: Ovšem, je mi to jedno.

Hohen: Odkudpak pochází tvá jistota?

Homburk: Odkud? Z mé představy o něm.

Hohen: Jenom slovíčko!
A když tě nepřesvědčím, přestanu.

Homburk: –

Hohen: Podivná se zdá okolnost, že maršál
předložil už tvé spisy knížeti,
kurfiřt však svého práva milosti
nevyužil a dal si ortel soudu
podstoupit řádné kontrasignaci.

Homburk: To je mi jedno!

Hohen: Opravdu jedno?

Homburk: Ne, nevěřím, že by byl kníže schopen
ukrývat v sobě myšlenku tak zrůdnou!
Že by jen kvůli drobnohledné chybě
na diamantu darem získaném
chtěl dárce zničit? Takovýto čin
povýší rázem alžírského deje
na andělského tvora, Sardanapal
bude se pýšit křídly cherubínů
a římsští krutovládci dojdou místa
společně s blaženými pacholátky
po Vykupitelově pravici.

Hohen: Nehněvej se, že o tom pochybuji.
Hrabě Horn jako švédský vyslanec
dorazil k nám, a jak mě ujistil,
je prý řeč o princezně Oranžské,
a jistá zmínka paní kurfiřtky
určitě ťala knížete do živého:
jde totiž jeden hlas, že princezna
je zadána. V tom zřejmě prsty nemáš?

Homburk: Můj bože! Co jsi říkal?
Hohen: Tedy máš!
Homburk: Už rozumím.
Princezna dala svoje slovo mně
a váhá-li, jsem zmatky vinen já!
Hohen: Ty pomatenče, nadrobil sis věc,
od které jsem tě stále zrazoval.
Homburk: Pomoz mi! Zachraň mě!
Jsem zatracen!

3.2.

Homburk: Mámo!
Kurfiřtka: Co u nás pohledáváte?
Homburk: Chci pouze jedno, dotknout se tvých nohou.
Kurfiřtka: Jste v soudní vazbě, přicházíte, pane,
svůj první přečin zdvojnásobit novým?
Homburk: Víte, co mě postihlo?
Kurfiřtka: Víím, princi, všechno,
ale co zmohu? Jsem jen slabá žena.
Homburk: Ne matko, tak bys nehovořila
tušit stín smrti v patách jako já.
Připadáte mi jako spása shůry
vy všechny tady, ty i princezna.
I dvorní dámy! Posledního vozku,
který tvým grošákům dává žrát,
objímal bych a prosil: Zachraň mě!
Neschopen ničeho a bez pomoci
na širé boží zemi stojím sám!
Kurfiřtka: Jsi jak vyměněný! Co se stalo?

Homburk: Co? Cestou k tobě v šerosvitu smolnic
spatřil jsem čerstvě otevřený hrob,
zítra má přijmout moje ostatky.
Dnes, ještě dnes, mám před očima tebe,
zítra už leda věčnou temnotu,
olovo smrti provrtá mou hrud!

Kurfiřtka: Můj synu! Jestliže to nebe chce,
zachovej klid a statečně se drž!

Homburk: Jak překrásný je, matko, boží svět.
Prosím tě, nedej, abych sestoupil
dříve než nadejde má chvíle do tmy.
Proč mě můj kníže trestá právě smrtí?

Kurfiřtka: Co je to za řeč? Vstaň, vstaň!
Vzpamatuj se, jsi velmi rozrušen!

Homburk: Dříve ne, dokavad mi neslíbíš,
že před kurfiřtem klekneš na kolena
a poprosíš ho o mou záchranu.
Hedvika z Homburku mě před smrtí
předala tobě, přítelkyni z mládí,
se slovy: Buď mu matkou, až já zemřu!
Přiklekla jsi jí se slzami k loži,
tvář k její ruce sklonila a řekla:
Bude mi drahý jako vlastní syn.
Tvůj slavný slib ti nyní připomínám,
jdi, jako moje vlastní matka pros,
milost a volnost pro mě vyžebrej,
vrať se a odpověz mi: Stalo se!
I svého práva na štěstí se vzdám!
Hlavně mu prosím nezapomeň říci,
že Natálii nemiluji. Z něhy,
kterou jsem k dívce choval, zůstal troud.
Je volná jako srna, ať svůj život
slovem i rukoudáním spojí třeba
s vladařem švédským Karlem Gustavem,
ještě ji za to pochválím! A já?
Odejdu na svá rýnská popluží
budovat, bořit, skrápět potem setbu,
jako bych žil jen pro ženu a děti,
po sklizni znovu osévat svá pole

a v tomto koloběhu lopoty
čekat až jednou večer přijde smrt.

Kurfiřtka: Přimluví-li se, tedy pod jednou podmínkou,
že ty se ihned vrátíš do vazby.

Homburk: Ubohá dívko, pláčeš! Slunce svítí
na tvoje utracené naděje!
Včera si mě tvé srdce zvolilo,
dnes mi tvé věrné zlaté oči praví,
že nikdy nebudeš chtít jiného.
Čím tě smím utěšit, já nešťastník?

Natálie: Můj mladý hrdino, jdi do vězení
a cestou ještě jednou v klidu pohleď
do jámy vyhloubené pro tebe,
vždyť není o nic temnější a hlubší
než jícny téže smrti za bitev.
Já, tvoje věčně věrná přítelkyně,
půjdu a budu prosit o tvůj život,
doufám, že pohnu srdcem svého strýce
a tebe zbavím všeho soužení.

4. Dějství – PROSBY

4.1

Natálie: Můj braniborský vladaři.

Kurfiřt: Natálie! Co je, dítě?

Natálie: Jak se mi sluší, klečím u tvých nohou a prosím za bratrance Homburka. Neprosím, drahý strýčku, kvůli sobě, neprosím kvůli sobě, aby zůstal, může se oženit, s kým je mu libo, já prosím, aby zůstal s námi všemi, svobodný, volný, svůj a nespoutaný, tak jako milovaná květina.

Kurfiřt: Hovoříš, dcero, řečí nečesanou, víš, co tvůj milý Homburk provedl?

Natálie: Drahý strýčku.

Kurfiřt: Copak neprovedl nic?

Natálie: Což nepřekročil v okamžiku boje pro slávu tvého jména hranice, zákonem dané, pouze z horlivosti? Překročil meze, ale cožpak přitom statečně nezašlápl hydře chřtán? Vítěze štedřit vavřínem i kulkou, o to tě nežadají dějiny, ne, strýčku, jednání tak povznesené leckdo by mohl mít i za nelidské a ty jsi přece vzorem lidskosti!

Kurfiřt: Mé děťátko! Být pouhým tyranem, dávno už při tvých slovech roztálo mé srdce, třeba bylo z kamene. Nicméně, já se navíc musím ptát, zda mohu nedbat rozhodnutí soudu! Jaké by měl můj počin důsledky?

Natálie: Pro koho? Pro tebe?

Kurfiřt: Ne, pro mě ne!
Ty neznáš už nic vyššího než mne?
Nevíš nic o posvátné výsosti,
které se u vojáků říká vlast?

Natálie: Můj pane, vlast se nerozpadne v trosky
po jednom projevu tvé milosti,
a sama navíc vidím řád i v činu,
který jako voják považuješ
za rozvracení téhož řádu zvlí
záhubnou pro soudcovskou moc i vliv.
Válečných zákonů je třeba, vím,
lahody srdce ovšem o nic méně!
Vlast, které jsi dal skálopevný základ,
tyčí se, milý strýče, jako tvrz,
je připravena přežít větší bouře
než jedno samovolné vítězství
a bude stejně zářit v budoucnosti
v rukou tvých vnuků, pohádkově sličná,
kvetoucí, obehnaná cimbuřími,
k přátelům vlídná, k nepřítelům krutá.
Ty hradby není přece třeba tmelit
krví tvých přátel, aby přestály
tvůj podzim, strýčku, v nádheře a míru!

Natálie: On už chce leda jedno: zachránit se,
tak hrůzně na něj zejí jícny mušket!
Jak omráčený, uhranutý
a má jen jedno přání, ano, žít!
Kdyby se tvoje říše propadla
v bouři a hromobití do země,
nezeptal by se ani, nač ten hluk.
Zlomil jsi srdce vskutku hrdinské!

Kurfiřt: Tedy on si vyprošuje milost?
Mluvila jsi s ním? Nic mi nezamlčuj!

Natálie: Před chvílí přišel k tetě do komnaty.
Připlížil se k nám pod ochranou tmy,
potajmu, v klobouku a plášti, plaše,
zděšený, ani nedbal o svou vážnost,
opravdu, byl to skličující pohled!
Tak hluboko se sotva sníží člověk
v análech nazývaný hrdinou.
Já jsem jen slabá žena, cítím hrůzu,
objeví-li se u mé nohy červ,
ale tak zkroušeně a nestatečně
nikdy bych neočekávala smrt,

i kdyby přišla ve lví podobě!
Ne! Co je sláva, co je velikost!

Kurfiřt: Osvobodím ho. Bude omilostněn
a zakrátko ho o tom uvědomím.

4.2.

Homburk: Arabský mudrc přirovnává život
ke krátké pouti, vyměřené přesně
dvě míry nad zemí a potom pod ní.
Já musím zastavit už v půli cesty.
Kdo dodnes nosil hlavu na šíji,
zítra ji roztřesenou svěsí na hrud'
a pozítří mu poklesne až k nohám.
Vyprávějí, že je tam slunečno
a pole mnohem pestřejší než tady.
Patrně. Škoda jen, že oko zetlí.
Dříve než okusí tu božskou krásu.

4.3.

Homburk: Má drahá milá slečno!

Natalie: Můj milý bratránku!
Všechno je v pořádku. Jste omilostněn.
Mám pro vás pilný podpis kurfiřtův.

Homburk: To není možné! To se mi jen zdá!

Natalie: Čtěte a dozvíte se brzo všechno.

Homburk: Můj princi, uvalení vazby na vás
pokládal jsem jen za svou povinnost,
zaútočil jste přece předčasně.
Soudil jsem, že jsem s vámi zajedno.
Vidíte-li v mém činu ovšem křivdu,
oznamte mi to, prosím vás, pár slovy.

Homburk: Ještě si jeho psaní v klidu přečtu.

Natálie: Ale proč? – Nespatřil jste právě v chrámě na sebe civět otevřenou hrobku?

Natálie: Tak pište!

Homburk: Začal jsem hloupě!

Natálie: Hloupě!?
Začal jste znamenitě! Tak pište!

Homburk: To je sloh darebáka, ne prince!
Co mi chtěl vlastně tím psaním naznačit?

Natálie: Vůbec nic!
Tak pište!

Homburk: Prazvláštní obrat!
Soud nad sebou samým mám vyslovit já sám.

Natálie: Opravdu?

Homburk: Do zítřka všechno ještě jednou zvážím –
Nemohu splnit jeho podmínku.
Chceš-li mě přimět ihned k odpovědi,
pak musím potvrdit, že on je v právu.

Hinterraum

Zekon: Elá, hop!

Zetor: Das ist die Grenze. Du kannst nicht mehr weiter gehen. Weiter gibt es niemanden und wenn es niemanden gibt, du existierst auch nicht. Wenn du die Begnadigung annimmst, du sterbst nicht, aber du existierst auch nicht mehr. Du musst zurück gehen. Du musst den Wald verlassen.

Zekon: Pfááá, pfááá, pfááá!

Uzavření Hinterraumu

Homburk: Má milá, vím už, jak mám odpovědět.

Natálie: Arture!

Homburk: Když projevil tak velkou vznešenost,
budu já jednat stejně vznešeně.
Nezapírám, že na mně spočívá
nikoli nevýznamné provinění,
mám-li se o knížecí pardon hrdlit,
neztratím o milosti ani slovo.

Natálie: Přijmi můj polibek. I když ti hrozí
popravčí četa, nemohu než zvolat
s pláčem i jásotem: Tak se mi líbíš!
A chceš-li poslouchat jen svoje srdce,
poslechnu také já jen srdce svoje!
Truchssi! Doručte list Kottwitzovi,
ať přesune svůj pluk, jak velí kníže!
Před půlnocí vás očekávám ve městě.

5. Dějství – MILOST

5.1.

Dörfling: Jasnosti, rebélie!

Kurfiřt: Uklidni se –
A vůbec, nemám rád, jak dávno víš,
když někdo vejde neohlášen.
Tak co je?

Dörfling: Promiň mi, pane, obrist Kottwitz
přemístil svůj pluk, sto důstojníků
přitáhlo za ním do rytířské síně
a on jim právě dává kolovat
list, který hrubě sahá na tvá práva.

Kurfiřt: Tedy vida ho! Sepsal patrně
petici za Bedřicha Homburského,
který má podle zákona jít na smrt.

Dörfling: Trefil jsi do černého!
Ti pošetilci chtějí ještě dnes
na zámku do tvých rukou žádost předat
a když jim neodpovíš smířlivě
a ortel nezrušíš, pak Homburka,
já ztrácím kuráž pokračovat, pane! –
unesou z vazby! Prosím tě úpěnlivě,
pokud máš v úmyslu prince pardonovat,
spěchej, předejdeš neslýchané hanebnosti.
Své hrdiny má v lásce každé vojsko –

Kurfiřt: Kottwitz i jeho suita mohou vejít.

Kottwitz: Vznešený panovníku, dovol mi,
pokorně jménem braniborských vojsk
poručit naši supliku tvé přízni.

Kurfiřt: Dřívě mi ovšem povíš, Kottwitzi,
kdo ti dal příkaz táhnout na Fehrbellin.
Odvelel jsem vás přeci do Arnštejnu!

Kottwitz: Přesunul jsem se na tvůj rozkaz, pane!

Kurfiřt: Cože? Tu instrukci mi ukaž!
Z příkazu mého strýce Bedřicha.
Ve Fehrbellinu. Podpis: Natálie.

Kottwitz: Bože! Můj panovníku, kdybych tušil,
že o tom nic nevíš –

Kurfiřt: Budiž. Nejste nevíání,
zítra vzdáš ty a všech tvých dvanáct švadron
naposled obristovi Homburskému,
odsouzenému na smrt, svoji poctu.

Kottwitz: Jak, Vaše Jasnosti?

Kurfiřt: Co tě vlastně přivádí, Kottwitzi?

Kottwitz: Pokorná suplika tvých věrných vojsk.

Kurfiřt: A předáš mi ji?

Kottwitz: Ztrácím naději!

Kurfiřt: List se žádostí o nejvyšší milost
pro generála z Hessen-Homburku –
Kdo ji sepisoval?

Kottwitz: Já!

Kurfiřt: Prince jste s celou věcí seznámili?

Kottwitz: My? Ani pomyslení! Všechno vzniklo,
jak říkám, výhradně mezi námi!

Kurfiřt: Podivná věc!
Hájíš a ospravedlňuješ jeho čin!
Princ zaútočil v bitvě bez rozkazu.

Kottwitz: Ano, tak smýšlí, Jasnosti, tvůj Kottwitz.

Kurfiřt: V poli jsi smýšlel trochu jinak, že?

Kottwitz: Tehdá jsem, kníže, uvažoval špatně.
Mohl jsem prince rovnou poslechnout.
Válečné umění má dávno v krvi.

Kurfiřt: Kdybyste nepřestoupili můj rozkaz,
Hennings by obchvat snadno dokončil,
nejdéle do dvou hodin spálil mosty,
zachytil se pak snadno Rhynu
a Wrangel ztratil v bahně příkopů
dočista všechno do poslední přilby.

Kottwitz: Chtít po osudu svrchovaný vavříin,
takové přání přenech nedoukům.
Dovol nám ještě jednou zdvihnout zbraň
ve válce s Wranglelem a skončíme
tím, že ho zaženeme do moře.

Kurfiřt: Fantasto, jak toho docílíš,
pokud si bude kdekdo přivlastňovat
oprátě válečného vozu?

Kottwitz: Pouze špatný a krátkozraký státník
by deset případů, kdy nadšení
přineslo zisk, chtěl poměřovat jedním,
kdy nadšení se stalo zdrojem škod.
Cožpak já v boji prolévám svou krev
jen za žold zlata nebo věhlasu?
Probůh, tak nízko si jí necením!
Zato mou tichou, sladkou radostí,
mým štěstím, na ostatních nezávislým,
je tvoje nádhera a velebnost
i mocné jméno, jehož sláva roste.
Za tento žold své srdce prodávám.
Kdybys jednou pravil, v ruce zákoník:
„Kottwitz, poslyš, přijdeš o hlavu!“,
odvětil bych: „Já vím, je tvoje, pane,
když jsem se výslovně tvé koruně
tělem i duší slavně zaslíbil,
potom i moje hlava patří tobě.“

Kurfiřt: Ty jsi mi vskutku zvláštní podivín,
máš za ušima.
A od koho je druhé podání?

Hohen: Ode mě, kníže!

Kurfiřt: Na důkaz, že podnět
k princovu činu dal sám kurfiřt –
Hrome! Vy drzouni!
Ty viniš mě? Co? Já, že dal podnět
k té opovážlivosti?

Hohen: Ano. Já, Hohenzollern, viním tebe!
Můj pane, vzpomínáš si ještě na noc
v zámeckém parku?
Hodils mu přeci princeznu rukavičku!

Kurfiřt: Komu? Čí? Jakou rukavičku?

Hohen: Natáliinu! Dovol, dovyprávím,
můj pane, příběh. Jak byl tento žert
významný pro prince jsem zjistil záhy.
Rukavička!
Zhmotnila jeho sen a zároveň
popírala i živila v něm víru.
Je bělostná, podle tvaru dámská,
nicméně v noci žádnou dámu v parku
nepotkal, ano, odkud se tu vzala?
Ze snění jsem ho vytrhl já svým vzkazem
o poradě všech pánů na zámku.
V tu chvíli na záhadu zapomněl
a rukavičku strčil za rukáv.

Kurfiřt: A co pak?

Hohen: Pak vzal pisátko a šel
na zámek pozorně si vyslechnout
z úst maršálových rozkaz pro den bitvy.
V rytířské síni zastihl i kněžnu
s princeznu, připravené na cestu.
Kdo opíše však jeho podivení,
když postřehl, že právě princezna
hledá tu tajuplnou rukavičku.

Kurfiřt: Patřila rukavička princezně?

Hohen: Ano.

Kurfiřt: Pokud se správně vyznám v bludišti tvých spletitých a umných důkazů, náš Homburk by neklopýtł, nebýt mé dvojznačné hry s jeho stavem?

Hohen: Pane, závěr té věci přenechávám na tobě.

Kurfiřt: Dost! Zavolejte prince Homburského! Princi! Pozval jsem si vás na pomoc. Obrist Kottwitz sepsal ve váš prospěch petici, kterou doposud podepsalo určitě na sto urozených pánů. Vojsko chce, abyste byl osvobozen, čímž výrok soudu v jádru odmítá.

Homburk: Kottwitz! Vrať se nyní zase tam, odkud jsi přišel, zůstaň v Arnštejnu, všechno jsem zvážil, podstoupím svůj ortel.

Kottwitz: Ne! Ne! Ne!

Homburk: Klid prosím! Trvám neochvějně na svém! Chci oslavit, všem vojákům tváří v tvář, posvátný zákon války, napravit své provinění dobrovolnou smrtí. Přijímám radostně a s jistotou v srdci tvůj ortel, chtěl bych se jen utěšit tím, že i z tvého srdce zmizel hněv.

Kurfiřt: Pověz, co žádáš, mladý hrdino! Rytířskou ctí a rukoudáním ručím za to, že splním cokoliv si přeješ!

Homburk: Nekupuj za ruku své neteře mír od Gustava Karla.

Kurfiřt: Ty chceš válku?

Homburk: Ano!

Kurfiřt: Tak se staň! Stvrzuji svým polibkem,
že splním přání, jež jsi vyslovil.
Ano, oznámím jim,
že dívka patří princovi Homburskému,
co za Fehrbellin zaplatil svou smrtí.
Teď o ni mohou válčit s jeho duchem,
až půjde pod prapory do bitev!
Do tří dnů válka opět vypukne.
Pánové, a teď rozhodujte sami.
Princ Homburský je větroplach a vzpurník,
pokazil mi dvě krásná vítězství
šmahem a třetí zpola v jednom roce.
Chcete i počtvrté s ním zkusit štěstí?

Truchss: Jakže?

Kurfiřt: Tak tedy chcete?

5.2

Homburk: Teď se mi zdá sen.
Že už mi patří nesmrtelnost!
Její tisícera slunce ke mně září
a pronikají páskou na mých očích.
Na ramenou mi vyrůstají křídla,
můj duch už míří do vesmírných prostor
a jako když se přístav zvolna ztrácí
odplouvají lodi hnané větrem,
tak i mně mizí v dálce všechn život.
Tvary i barvy doposud rozpoznávám,
nicméně ztrácejí se v mlžinách.

Cítíš tu sladkou vůni nočních fial?

Hohen: Tak voní spíše lekvoje a hvozdík.

Homburk: Lekvoje tady? Cože?

Hohen: Co já vím?
Možná je tu vypěstovalo
nějaké děvče. - Utrhnu ti hvozdík.

Homburk: Dám si ho doma do karafy. - Díky!
Příteli, co je? Všude samá záře!

Hohen: Prosím tě, povstaň, princi!

Homburk: Co se děje?

Hohen: Arture, nic, co by tě mohlo děsit,
chci ti jen sejmut pásku z očí!

Homburk: Jakže,
čas mého trápení se naplnil?

Hohen: A nastal po právu čas radosti!

Natalie: Proboha, samým štěstím zemře!

Hohen: Pomoc!

Kurfiřt: Výstřely našich děl ho zase vzkřísí.

Homburk: Je to sen?

Kottwitz: Sen, co jiného?

Kurfiřt: Do boje! Za vítězstvím!

