

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Vliv coolness dramatiky, především Sarah
Kane na tvorbu rakouské dramatičky
Gerhild Steinbuch**

Tereza Krčmová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Studijní program: Žurnalistika/Divadelní věda

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Vliv coolness dramatiky, především Sarah Kane na tvorbu rakouské dramatičky Gerhild Steinbuch* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Touto cestou bych chtěla poděkovat Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. za to, že nade mnou nezlomila hůl, blízkému okolí, že to se mnou ustálo a babičce, bez které by tohle nikdy nebylo.

ANOTACE

Bakalářská práce charakterizuje a porovnává tvorbu britské dramatičky Sarah Kane a rakouské dramatičky Gerhild Steinbuch z hlediska práce s divadelním textem. Cílem práce je najít vliv Sarah Kane a vlny coolness na tvorbu Gerhild Steinbuch. Součástí je i dobové a kontextové začlenění Sarah Kane v souvislosti s in-yer-face dramatikou a vlnou coolness. Obohacujícím exkurzem náplně bakalářské práce je první a dosud jediná česká inscenace *bezhlaví/kopftot* tohoto divadelního textu, která vznikla v roce 2010 v nastudování olomouckého souboru Na cucky.

Klíčová slova

in-yer-face theatre – vlna coolness – krize dramatu - divadelní text – tvorba Sarah Kane – tvorba Gerhild Steinbuch

ANNOTATION

This bachelor thesis describes and compares the literary works of British drama writer Sarah Kane and Austrian drama writer Gerhild Steinbuch with focus on working with literary texts. The thesis aims to find proof of influence of Sarah Kane and the coolness art movement on Gerhild Steinbuch's work. Contemporary and contextual implementation of Sarah Kane in terms of in-yer-face drama and coolness movement is also included. As an enriching added content to this thesis is the first and still the only Czech production of the dramatic text *kopftot*, which was created in 2010 by the Olomouc theater group Na cucky.

Key words

in-yer-face theater - coolness art movement - drama crisis - dramatic text - Sarah Kane's literary work - Gerhild Steinbuch's literary work

OBSAH

Obsah	6
Úvod	7
1 In-yer-face theatre	9
1.1 Kořeny Cool Britannia	9
1.2 Divadlo šokem	13
2 Od dramatu k divadelnímu textu	14
2.1 Krize dramatu	14
2.2 Divadelní text	14
3 Znaký postdramatického divadla	17
4 Sarah Kane	20
4.1 Zpustošení	21
4.2 Faidra (Z lásky)	23
4.3 Očištění	26
4.5 4.48 Psychóza	30
5 Gerhild Steinbuch	32
5.1 bezhlaví/kopftot	32
5.2 EXKURZ: Inscenace bezhlaví/kopftot v Divadle na cucky	33
6 Vliv Sarah Kane na tvorbu Gerhild Steinbuch	35
6.1 Souhrn základních rysů tvorby Sarah Kane	35
6.2 Souhrn základních rysů tvorby Gerhild Steinbuch	35
6.3 4.48 psychóza vs. bezhlaví/kopftot	35
Závěr	39
Seznam použitých zdrojů a pramenů	41

ÚVOD

Předmětem zkoumání jsou divadelní texty dvou výrazných experimentálních dramatiček a jejich vzájemná komparace. Cílem mé bakalářské práce je charakterizovat tvorbu Sarah Kane, představitelky vlny coolness, a současné rakouské dramatičky Gerhild Steinbuch a naleznout společné rysy při psaní jejich textů, především *4.48 Psychózy* Sarah Kane a *bezhlavých/kopftot* Gerhild Steinbuch. Je podstatné zmínit, že nejde o paralelní tvorbu, nýbrž o inspirační vlivy jedné na druhou. Sarah Kane patří mezi přední představitelé in-er-face dramatiky. Tento směr má kořeny v Británii a rozvinul se v polovině devadesátých let dvacátého století. Vyznačuje se šokujícím zpracováním tabu témat, drsným jazykem a uplatňováním násilí na jevišti. Autoři tohoto období se nevyhýbají extrémům a píšou například o sexu, znásilnění či drogách. Záměrně cílí na diváka a jeho vědomí a snaží se o jeho aktivní zapojení. Kromě Sarah Kane sem lze zařadit Marka Ravenhilla a Martina McDonagha, jejichž hry jsou na jevištích hrány i dnes, což poukazuje na fakt, že jejich tvorba nebyla jen součástí módní vlny, ale má trvalejší hodnotu. Dobovým kontextem vzniku in-er-face theatre se budu zabývat v první kapitole, kdy kromě vysvětlení pojmu uvedu i charakteristické rysy pro tvorbu tohoto divadelního směru. Nedílnou součástí je i historický vhled do inspiračních zdrojů tohoto směru. Zde budu vycházet především z knihy *Alekse Sierze In-er-Face Theatre*, který se in-er-face dramatičce podrobně věnoval. Pro přiblížení historických vlivů mi poslouží dílo Antonia Artauda *Divadlo a je dvojenec*, kde se zaměřím na jeho teorii divadla krutosti a pokusím se nastínit společné rysy s in-er-face dramatikou. V českém prostředí se tematické in-er-face theatre věnuje publikace *Násilí proti násilím* Andrei Hoffmannové, ze které čerpám. Pro přiblížení dobových souvislostí vzniku vycházím ze studie Marie Špalové *IN-YER-FACE THEATRE (Technika a vývoj provokativní britské dramatiky)*, kde blíže popisují, co kontextově předcházelo vzniku coolness dramatiky nejen v rovině divadelní praxe, ale i v rovině politické a společenské.

Důležité pro moji práci je dále pochopení a specifikace rozdílů mezi dramatickým a divadelním textem a s tím související „krize dramatu“, spadající již do první poloviny 20. století. Jí se budu zabývat ve druhé kapitole, kdy vycházím především z *Teorie modernej drámy* Petera Szondiho, který se „krizi dramatu“ věnoval. Transformace dramatu na divadelní text ve dvacátém století změnil obsahovou a formální strukturu. Vystává tím i otázka, jak

k nově vzniklému rámci přistupovat. K přiblížení současné divadelní praxe budu vycházet z eseje Hans-Theiese Lehmana *Postdramatické divadlo*, která pro mě bude stěžejní při práci s inscenací *bezhlaví/kopftot* v podání Divadla na cucky z roku 2010. Zde mi nejde o zevrubnou analýzu inscenace. Aplikováním poznatků o postdramatickém divadle podle Lehmana se pokusím najít prvky postdramatického divadla v inscenaci *bezhlaví/kopftot*. Relevantním zdrojem se mi kromě výše zmiňovaných titulů stala také disertační práce Jitky Pavlišové *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*.

Sarah Kane je autorkou pěti divadelních textů – *Zpustošení*, *Faidra (Z lásky)*, *Očištění*, *Puzení a 4.48. Psychóza*. Na její práci s výstavbou textu, výběrem jazykových prostředků a volbou témat lze charakterizovat základní rysy typické pro dramatiky in-her-face. Zevrubnou charakteristikou jejích divadelních textů se pokusím ve čtvrté kapitole tyto rysy shrnout a zároveň naleznout vliv na tvorbu Gerhild Steinbuch. V roce 1999 spáchala Sarah Kane sebevraždu. Mnoho analýz divadelního textu *4.48. Psychóza* přistupuje k této práci jako k „dopisu na rozloučenou“, kdy autorka psala s vědomím, že se hra zveřejní až po její smrti. Od tohoto faktu se při rozboru textu snažím oprostit. Duševní stav samozřejmě ovlivňuje autorčinu tvorbu, ale sebevraždu si člověk nenaplánuje. Autorka sama v *4.48 Psychóze* píše, že „netouží po smrti, žádný sebevrah po ní netoužil.“¹

Pátá kapitola je věnována dramatičce Gerhild Steinbuch, která se řadí k nejtalentovanějším rakouským autorům současné doby. Její tvorba je typická pro svůj snový charakter a specifické chápání lidského vnímání. V páté kapitole se zaměřím zejména na její prvotinu *bezhlaví/kopftot*, za kterou získala několik cen. Na závěr shrnu základní rysy tvorby obou autorek s cílem naleznout vliv Sarah Kane na Gerhild Steinbuch.

¹ KANE, Sarah. *4.48 Psychóza*. Překlad Jitka Sloupová. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2002, ISBN 80-7008-130-9, s. 32.

1 IN-YER-FACE THEATRE

Počátky nového divadelního směru tzv. coolness dramatiky můžeme nalézt v devadesátých letech 20. století ve Velké Británii. Divadlo nové krutosti, neojakubovská dramatika, divadlo krve a spermatu, to vše jsou ekvivalenty pro coolness drama. Podle New Oxford English Dictionary² se pod heslem in-yer-face skrývá něco nehorázně agresivního či provokativního, jež není možné ignorovat, nebo se tomu vyhnout. Fráze in-yer-face se poprvé objevila v novinářském americkém sportovním slangu v polovině sedmdesátých let. Znamená, že je člověk donucen něco sledovat zblízka, čímž je narušen jeho osobní prostor.³ Přesně o to divadlo in-yer-face usiluje. Nová vlna autorů, kam můžeme zařadit například Sarah Kane, Phyllise Nagyho, nebo Martina Crimpa, přišla v devadesátých letech s tématy, která byla do té doby tabu. Na jevištích se začalo explicitně zobrazovat násilí, sex, nahota, agresivita, znásilnění, vulgarita či užívání drog. Divadlo mělo šokovat, vyvolat u diváka silné emoce a narušit tak jeho osobní prostor a intimní zónu. In-yer-face zobrazuje představy a pocity, které normálně potlačujeme, protože jsou moc bolestné, děsivé, nepříjemné nebo drsné. A potlačujeme je z dobrého důvodu, jelikož nám připomínají, jakých hrozných věcí je lidská bytost schopna a poukazuje na limity naší sebekontroly.⁴

1.1 KOŘENY COOL BRITANNIA

Šokující témata na jevišti nejsou v historii divadla žádnou novinkou. Již antická řecká tragédie pracovala s extrémními stavy lidské mysli a ke katarzi přiváděla své publikum skrze šokovou terapii. Témata brutální smrti, sebevražd, panického strachu, strašlivého utrpení, lidských obětí, zmrzačení, znásilnění a incestů, které v antice nalézáme, jsou estetice in-yer-face blízká a nová dramatika z nich do jisté míry těžší, stejně tak jako z období anglické renesance, především z jakubovské tragédie. Ta se vyznačovala krutostí a surovostí v zobrazení děsivých vražd a mučení. Před diváky se odehrávaly otevřené scény násilí, oblíbené rovněž byly krvavé detaily.⁵ Mezi autory jakubovské tragédie se řadí například John Webster a jeho *Bílá Ďáblice* a *Vévodkyně z Amalfi* či Francis Beaumont s Johnem Fletcherem a jejich spolupráce na *Dívčině tragédii*, *Philasterovi*, *Králem být a nebýt*.⁶

² *Illustrated Oxford dictionary*: příručka pro nové tisíciletí. Praha: Ikar, 1999. ISBN 80-7202-464-7, s.427.

³ SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. vyd. London: Faber and Faber, 2001. ISBN 0-517-20049-4, s. 5.

⁴ Tamtéž, s. 6.

⁵ ŠPALOVÁ, Marie. *IN-YER-FACE THEATRE (Technika a vývoj provokativní britské dramatiky)*. In Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, Brno: 2006, s. 1.

⁶ BROCKETT, Oscar. *Dějiny divadla*. vyd. Praha: DILIA, 1999, ISBN 978-80-7008-225-6, s. 195.

Nekontrolovatelné emoce spojené s potlačovanými touhami lidského nevědomí, představovaly pro Británii nebezpečí dávno před vznikem *in-yer-face theatre*. Aby stát předešel mravnímu úpadku divadelních produkcí byla zavedena roku 1737 cenzura, v licenčním zákoně označená jako *The Stage Licensing Act*. V roce 1843 pak byla modifikována na *Theatre Regulation Act* a v roce 1909 dokonce uzákoněna parlamentem. Vrchním cenzorem se stal roku 1737 Lord Chamberlain, člen královské rodiny. Ten kontroloval a uděloval licence všem hrám, které měly být uvedeny na jevištích. Pokud se ve hře objevila nahota, vulgarismy, rouhání, sex, Bůh či královská rodina, neobdržela licenci, nebo musela být přepracována.⁷ Zpřísněné podmínky pro divadelní tvorbu měli vliv na modifikaci britské divadelní kultury na následující dvě století. Na jednu stranu byla omezena svobodná tvorba, na druhou stranu omezení provokovala autory k posouvání hranic toho, co je zakázané.

Od padesátých let 20. století se v Británii přibližně v každém desetiletí objevovala nová vlna autorů, která se snažila provokovat a kritizovala soudobou společnost. Od generace absurdních dramatiků, kteří vystupovali v *Theatre of the Absurd* v čele se Samuelem Beckettem a Haroldem Pinterem přes *Rozhněvané mladé muže* s podporou divadla *Royal Court*, kde působil například John Osborne, Arnold Wesker, John Arden a Edward Bond.⁸ Bylo to právě divadlo *Royal Court* v čele s Georgem Devinem, později se Stephenem Daldryem, které se stalo podporující platformou pro začínající britské dramatiky, kterým tak dával prostor nejen pro uplatnění se, ale i experimentování.⁹ Status autorského divadla si *Royal Court* zachoval do současnosti.

V rakouském prostředí se v souvislosti s kritickým rozvojem vídeňské lidové hry formuje nová vlna tzv. nového realismu, nebo nové lidové hry, Jutta Landa ve své studii používá pojem „měšťanské divadlo šoku“.¹⁰ Hry, které vznikaly v rámci měšťanského divadla šoku, se setkaly s pobouřenými reakcemi ze stran publika. Diváci nebyli z tradiční lidové hry zvyklí na zobrazování tabu témat znázorněné realistickým a extrémním způsobem. Autoři nové vlny realismu se snažili šokem vzbudit u diváka nějaké reakce a vytrhnout je tak z divácké mlčenlivosti. Tento proud můžeme vymezit obdobím od roku 1968-1973, jako

⁷ SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. vyd. London: Faber and Faber, 2001. ISBN 0-517-20049-4, s. 11

⁸ HOFFMANNOVÁ, Andrea. *Násilím proti násilí. Divadlo in-yer-face*. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2015, ISBN 978-80-244-4860-2, s.9.

⁹ Tamtéž, s. 11.

¹⁰ LANDA JUTTA cit. in Pavlišová, *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. vyd. Brno: 2012. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií, s. 25.

reakci na tehdejší společensko-politický vývoj v Rakousku, který předznamenal vlnu coolness.¹¹

Na začátku 60. let sehrál důležitou roli pro britské divadlo Peter Brook. Ten v roce 1964 připravil společně s Charlesem Marowitzem pro Royal Court Theatre tematickou sezónu „*Divadla krutosti*“ inspirovanou teoriemi Antonina Artauda. Artaud ve své teorii přirovnává divadlo k moru. Přichází s vysvětlením, že divadlo, stejně jako mor, zasahuje veliké kolektivy. Antonin Artaud zastával názor, že „*divadlo je jediné místo na světě a poslední prostředek, který nám ještě zbývá, jak působit na organismus přímo a jak v dobách neuróz a nízké smyslovosti, napadnout tuto smyslovost fyzickými prostředky, jimž neodolá*“.¹² Jinými slovy, divadlo by mělo donutit diváka ke konfrontaci, dotknout se ho a docílit morálního a duchovního očištění krutým a nelítostným způsobem. Nejde zde však o krutost plnou násilí a krve, ale o krutost, která se pojí se strachem z odhalení vlastní podstaty. Pozornost je tak obrácena na kontakt s divákem a působit na něj tak, „*aby se spatřil takový, jaký vskutku je, divadlo způsobuje, že padají masky, odhaluje se lež, projeví se slabost, odhalí se pokrytectví*“.¹³ Brook zpracovával celou řadu tabuizovaných témat a stal se tak motivací pro další autory, kteří začali svou tvorbou provokovat společnost. V polovině šedesátých let se celá řada liberalistů snažila nabourat britskou konvenční estetiku. Rozvířila se všeobecná diskuze, zda cenzura do demokratického systému vůbec patří. Autoři byli stále pod přísnou kontrolou ze strany státu, hry podléhaly cenzuře a neschválené hry se museli hrát v uzavřených klubových prostorech. To mělo za důsledek vznik organizované kampaně ze strany umělců, kteří žádali svobodu britské dramatiky. Tento rok se ukázal jako úspěšný. Roku 1967 Parlamentní komise pro cenzuru obhájila návrh na zrušení cenzurní listiny z roku 1843 a vláda jej nakonec přijala. Nové divadelní zákony vešly v platnost 26. září 1968. Po zrušení cenzury se vyrojila celá řada projektů, přičemž mnohé mohly být po několikerém zamítnutí konečně uvedeny. Jmenovat můžeme například muzikál *Vlasy*, kde se poprvé před veřejným publikem zobrazuje lidská sexualita.¹⁴

V sedmdesátých letech doznívá revoluční spontaneita a divadlo se transformuje na divadlo politické. Po čtrnácti letech vlády konzervativců se v roce 1964 ujímá vlády labouristická strana a novým ministerským předsedou se stal Harold Wilson. V roce 1966

¹¹ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno: 2012. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií, s. 25.

¹² ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojec*. vyd. Praha, 1994, s.92.

¹³ Tamtéž, s. 33.

¹⁴ ŠPALOVÁ, Marie. *IN-YER-FACE THEATRE (Technika a vývoj provokativní britské dramatiky)*. In Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, Brno: 2006, s. 144.

nastává v Británii finanční krize, která měla za následek devalvaci měny, kdy situace vyústila roku 1970 v generální stávkou. Se společenskými a politickými změnami souvisí i posun divadelní tvorby k politické dramatice sedmdesátých let. Autory tohoto období, mezi něž patří například David Hare, David Edgar, nebo Howard Barker, spojovalo zklamání z politiky ministerského předsedy Wilsona. Pro toto období je významná i avantgardní skupina The Joint Stock Company, kterou v roce 1974 založil William Gaskil společně s Davidem Aukinem a Davidem Harem. Tito autoři přišli s proměnou procesu tvorby inscenace, která je důležitá i pro britské divadlo 90. let. Šlo o úzkou spolupráci dramatika s herci a režisérem již při psaní hry a založené na kolektivní inspiraci. Ta se vyznačovala několikadenními workshopy a improvizacemi na daná témata, kde součástí byly i přednášky a vyhledávání materiálů. Dramatik, který se procesu účastnil pak ze všech podmětů, které získal v průběhu workshopu, sepsal hru, kterou pak skupina nazkoušela. Tento proces byl později označen jako Joint Stock a stal se jedním z dominantních inspirací pro tvorbu in-yer-face theatre. Kromě politického divadla se ke konci sedmdesátých let začala formovat feministická dramatika a dramatika menšin.

Paralelně se v Rakousku v sedmdesátých letech formuje nová generace autorů, kam lze zařadit Petera Turriniho, Wolfganga Bauera, Haralda Sommera nebo Petera Slavika. Tito autoři usilovali o odstranění tabu témat a začali tak uplatňovat násilí a brutalitu v provedení co nejvíce reálného a extrémního zobrazení.¹⁵ Nutno podotknout, že jde o izolovaný fenomén, který nevyplýval z událostí celoevropských jako spíše z událostí tuzemských.

V 80. letech se ve Velké Británii ujímá moci konzervativní strana pod vedením Margaret Thatcher. Tato změna dostala divadlo opět do problémů. Vláda přestala finančně podporovat divadelní aktivity a producenti byli nuceni vytvářet to, co si spotřebitelé žádají. Divadla tak začala kvůli vládním škrtům v dotacích zařazovat do programu inscenace klasiků jako Oscar Wilde, William Shakespeare, ale i Anton Pavlovič Čechov či Henrik Ibsen. Britské divadlo za thatcherovské éry by se dalo charakterizovat finanční krizí, radikálním komercionalismem a poklesem diváků z důvodu zdražení vstupenek.¹⁶ Situace se nezměnila ani po odstoupení Margaret Thatcher, kdy ji nahradil John Major. V jeho volebním období nedochází k žádným zásadním změnám. Ty přichází až kolem poloviny devadesátých let, kdy skandály a problémy ve straně donutí Johna Majora k opuštění premiéřského místa. V roce

¹⁵ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno: 2012. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií, s. 25.

¹⁶ ŠPALOVÁ, Marie. *IN-YER-FACE THEATRE (Technika a vývoj provokativní britské dramatiky)*. In Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, Brno: 2006, s. 148.

1997 se vlády chopí labouristé v čele s Tony Blairem. V Británii nastává éra takzvaného obecného optimismu.

1.2 DIVADLO ŠOKEM

In-yer-face theatre prolomila veškerá tabu a přicházela na jeviště s cílem šokovat. Dramatici využívali především drsný jazyk a témata, která byla do této doby nepřipustná. Skrz vulgarismy se stal jazyk jedním z hlavních agresorů a prostředkem ataku nejen na jevišti, ale také ve vztahu k publiku. Novým se stalo i zobrazování nahoty na jevišti, která je divadelním recipientem vnímána úplně jiným způsobem než třeba ve filmu, protože je reálná osoba na scéně aktuálně přítomna. Dalším důležitým znakem pro autory in-yer-face theatre se stal sex a jeho zobrazení na jevišti, které vzbuzuje v divácích úzkost, protože pojednávají o silných a nekontrolovatelných pocitech.¹⁷ V neposlední řadě nesmíme opominout další důležitý faktor britské dramatiky 90. let, a tím je explicitní zobrazování násilí na scéně, skrz které může divák získat silný a fyzicky nepříjemný zážitek. In-yer-face theatre neuznává žádný osobní natož intimní prostor. Tématy jako jsou znásilnění, homosexualita, incest, sebevraždy, užívání drog se autoři snaží probudit v divákovi nejtemnější vlastnosti vnitřních tužeb. Tabu témata nejsou prolomena v soukromí, ale v reálném čase na reálném místě s reálnými herci v blízkosti diváků. V hledišti navíc není divák sám, ale vnímá reakce lidí kolem sebe. V tom je rozdíl mezi čtením hry někde v soukromí a zhlédnutím představení na veřejnosti. Pokud jsou tabu témata předváděna na veřejnosti, stávají se diváci spoluúčastníky. Proto se od nich očekává určitá reakce, na rozdíl od čtení hry někde o samotě. Navíc divák vnímá nejen vlastní reakce, ale i reakce lidí kolem.¹⁸ Jde o kolektivní sledování ryze osobních a intimních situací, které najednou prožívá divák v kolektivu. Skrz tyto faktory dospívá divák k silným emocím. Nejde o to, jestli jsou tyto emoce a pocity, které si divák z divadla odnáší negativní či pozitivní. Hlavní je, že ho poznamenají. O to dramatikům coolnes vlny šlo především.

¹⁷ ŠPALOVÁ, Marie. *IN-YER-FACE THEATRE (Technika a vývoj provokativní britské dramatiky)*. In Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, Brno: 2006, s. 140.

¹⁸ SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. vyd. London: Faber and Faber, 2001. ISBN 0-517-20049-4, s.

2 OD DRAMATU K DIVADELNÍMU TEXTU

2.1 KRIZE DRAMATU

Drama a psaní pro divadlo prochází neustálým vývojem. V posledních letech, kdy jsme přesyceni informacemi a možnostmi, kdy si hru můžeme stáhnout na internetu, nebo ji dokonce sami napsat a vložit pro další sdílení, se nabízí otázka, jestli vůbec existují pravidla potřebná pro tvorbu textu. Tyto tendence vývoje se však netýkají jen naší doby, můžeme je najít i v období moderny, kdy se přeměnou dramatu zabýval především Peter Szondi ve své *Teorii moderního dramatu*.¹⁹ Szondi ve své práci poukazuje na fakt, že se z dramatu vytratily základní atributy, jako jsou děj, postava, dialog, a tím pádem nesplňují základní prvky klasického dramatu. Podle Szondiho „*krize dramatu*“ *zapříčinila přechod od čistého dramatu k protikladnému stylu, vyplývající z tematických přesunů*.²⁰ Konkrétně jde o protiklad mezi subjektem a objektem. Názorným příkladem mu posloužila například díla Henrika Ibsena,²¹ A.P. Čechova,²² Augusta Strindberga,²³ Mauricea Maeterlincka²⁴ a Gerharta Hauptmanna.²⁵ Postupně dochází k rozbití dramatické formy, konkrétně vymizení tradičního obsahu a lineárnosti děje s postupným „*odliterarizování*“.²⁶ Pozornost je obrácena k autorovi a sebereflexi divadla, což má za následek přechod od dramatické fikce směrem k abstrakci a symboličnosti.²⁷ Dochází tím k přehodnocení dramatu coby literárního druhu.

2.2 DIVADELNÍ TEXT

Kromě „*krize dramatu*“ došlo na přelomu 19. a 20. století k další zásadní změně, týkající se divadla jako takového, konkrétně k zdivadelnění divadla, které zapříčinilo oddělení dramatu od divadelní praxe. Hans-Thies Lehmann v *Postdramatickém divadle* popsal tuto změnu jako „*krizi formy diskurzu samotného divadla, kdy divadlo vstoupilo do éry experimentování*“.²⁸ Autonomizace divadla vedla k silnějšímu postavení režisérského divadla, ale také k nově se formulující regeneraci „*literární dramatiky*“.²⁹ Po celé 20. století se vedly diskuze dílčích

¹⁹ SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. vyd. Bratislava: Tatran, 1969.

²⁰ Tamtéž, s. 78.

²¹ Nora, Strašidla, John Gabriel Borkman

²² Racek, Tři sestry, Višňový sad

²³ Otec, Do Damašku

²⁴ Vetřelkyně, Slepci, Vnitro

²⁵ Slavnost smíření, Před západem slunce

²⁶ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno: 2012.

Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií, s. 36.

²⁷ Tamtéž, s. 36.

²⁸ LEHAMANN, Hans.-Thies, *Postdramatické divadlo*. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 49

²⁹ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno: 2012.

Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií, s. 37.

divadelních reforem, které prosazovaly jednoznačné oddělení inscenace od literární předlohy, či reformu struktury dramatického textu. Reforma struktury dramatického textu byla nezbytná a to především díky tvorbě nových autorů³⁰, na které již nebyly aplikovatelné dosavadní analýzy. Od šedesátých let 20. století přichází divadelní a literární teoretici s pojmy, které měli nahradit dosavadní pojetí dramatu: „*literární textový substrát*“,“³¹ či „*divadelní literatura*“.“³² S pojmem „*divadelní text*“³³ poprvé pracuje Gerda Poschmann ve své disertaci z roku 1997, ve vědeckých studiích se tento termín začíná prosazovat v osmdesátých letech mimo jiné díky Lehmannovi a jeho studii o Müllerově hře *Popis obrazu*. Termín „divadelní text“ je významný pro svůj dvojitý charakter. Odkazuje totiž nejenom k divadlu, ale také k textu samotnému, můžeme v něm promítnout jak přístupy k teorii divadla, tak i dramatu. Na divadelní texty lze nahlížet jako na „poezii“, jelikož využívají sebereflexivního tematizování jazyka. Tím se liší jejich jazyková funkce oproti dramatickému textu, který nastiňuje jednání pro fiktivní děj. Aby se mohl text označit za divadelní, musí jeho jazyk obsahovat „divadelnost“. Nesmíme však divadelnost textu zaměňovat s divadelností dramatu, jelikož stojí proti sobě. Zatímco divadelnost dramatu (=dramatičnost) se odhaluje skrz vnitřní komunikační systém, v rámci interpretace jednotlivých obrazů a dějství u divadelnosti textu jde především o funkčnost v rámci vnějšího komunikačního systému. Kromě scénické divadelnosti má divadelní text i divadelnost textu, která odkazuje na samotné literární dílo.³⁴

V souvislosti s cílem mé bakalářské práce se zaměřím na divadelnost textu, namísto tradiční dramatičnosti. Pro analýzu konkrétních dramatických textů, které se vyznačují novými výrazovými prostředky, budu vycházet z terminologie, kterou obhájí Gerda Poschmann ve své práci. Místo hlavního (řeč postav, vnitřní komunikační systém) a vedlejšího (poznámky, označení výstupů a dějství, vnější komunikační systém) textu navrhuje používat termíny „*mluvený*“ a „*přídavný*“ text³⁵. V tradiční analýze dramatu je hlavní text charakterizován jako složka, která zobrazuje prostřednictvím situací okolní svět a mezi replikami vytváří mluvené jednání. Pokud bychom chtěli toto pojetí hlavního textu aplikovat na strukturu divadelních textů 20. století, musíme na mluvený text nahlížet jako na autonomní

³⁰ Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Peter Handke

³¹ PFISTER, Manfred. *Das Drama*. München: Fink, 1977. ISBN 9783706903530, s. 28.

³² LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9, s. 48.

³³ POSCHMANN, Gerta. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997. ISBN 3-484-66022-8, s. 40.

³⁴ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno: 2012. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií, s. 52.

³⁵ POSCHMANN, Gerda cit. in Pavlišová, *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno: 2012. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií, s. 28.

umělecký materiál se samotným jazykovým děním. To znamená, že jeho význam nelze sledovat jen ve vnitřním komunikačním systému. Ani „vedlejší text“ není dostačující pro transformaci dramatu v divadelní text. Kromě jevištních poznámek, soupisů postav, popřípadě věnování a předmluvy, je vedlejší text souborem informací pro přiblížení autorova záměru, který má ulehčit jak čtenářům, tak inscenátorům primární recepci díla. Přídavný text je rovnocenný textu mluvenému. Disponuje poetičností a určuje rytmus, atmosféru či tempo mluveného textu a scénických obrazů na jevišti.³⁶

Posun je patrný i v práci s postavou. V dramatickém divadle herec, který ztvárňoval nějakou postavu na scéně, ztvárňoval dalšího člověka, přesněji řečeno šlo vždy o subjekt s lidskými rysy. Počátkem 20. století však subjekt netvoří středobod reprezentace a je rozdělen do několika segmentů. *„Tomuto vývoji odpovídá nahrazení pojmu >postava< pojmem >nositel textu<, který charakterizuje funkci herců tak, jak je v divadelním textu navržena – nezávisle na tom, zda se jedná o mluvený, nebo přídavný text a nezávisle také na tom, zda jsou sdělovací a diskurzivní instance jedním celkem, nebo od sebe oddělené.“*³⁷ To znamená, že nositel textu může být zredukován na nositele divadelních znaků, nebo rozdělení textu od „jeho“ mluveného textu. Tím se mění i přístup a funkce nositele textu, kdy se mění spíše v poetický znak. Místo děje vytváří rytmus a odcizení. Děje se tak i v situacích, kdy jeden nositel textu střídá „postavy“ či „role“ a to bez jakékoliv hierarchizace. Nositel textu je v divadelním textu vždy přizpůsoben a podřízen textu mluvenému.³⁸ Mezi nejvýraznější autory, kteří ve svých textech nahrazovali postavu nositelem textu, patří Heiner Müller, Peter Handke či Elfriede Jelinek. Za pozornost stojí i práce s abstrakty u Rainalda Goetzeho. U jeho nositele textu vymizela hranice mezi mluveným a myšleným ve stejný okamžik.

³⁶ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno: 2012. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií, s. 48.

³⁷ POSCHMANN, Gerda cit. in. Pavlišová, *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno: 2012. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií, s. 29.

³⁸ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno: 2012. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií, s. 58.

3 ZNAKY POSTDRAMATICKÉHO DIVADLA

V následující kapitole se zaměřím na znaky postdramatického divadla, přičemž vycházet budu převážně z již výše zmiňované eseje Hans-Thiese Lehmana, *Postdramatické divadlo*. Přiblížení charakteru postmoderního divadla my bude nápomocné při hledání těchto znaků v inscenaci *bezhlaví/kopftot* v nastudování olomouckého souboru Divadla na cucky³⁹. V souvislosti s transformací dramatu v divadelní text dochází i ke změně při práci s divadelními znaky. Text tvoří pouze jeden z prvků inscenace, čímž se posílila pozice nejazykových prvků – hudby, těla, prostoru, rytmu.

Jako první ze základních znaků postdramatického divadla uvádí Lehmann odstranění syntézy. V praxi to znamená, že prostřednictvím použití různých divadelních znaků se ruší simultánnost a dochází k chaosu. S tím souvisí i percepce diváka, kterému byla odebrána hierarchie divadelních znaků a jednotný účinek z představení. Divákovi se otevírá nespočet interpretací závislých na vlastní intuici a fantazii, jelikož „*smyslový aparát člověka těžko snáší nepřítomnost vztahů*“⁴⁰ a vytváří vlastní vztahy mezi znaky. Pokud je nenalezne, začne se nudit, přestane se soustředit nebo začne být z dané situace zoufalý či podrážděný. Dojde tak k hledání stop ze strany recipienta „*s bezradným soustředěním se na prezentované věci (možná přece jen odhalí svoje tajemství.)*“⁴¹ Tuto nehierarchickou strukturu, kdy jednotlivé divadelní znaky vystupují samy za sebe, zároveň však vzájemně spolupracují a jejich význam může být posunut na později, označil Lehmann jako parataxi. Jde o proces, u kterého znaky vystupují simultánně. „*Všechny použité prostředky jsou stejně závažné, hra věci, jazyk jsou paralelně zacílené do různých významových směrů a nutí k uvolnění a zároveň k rychlejší kontemplaci.*“⁴² Cílem je zaktivizovat vnímání diváka, u kterého nemá dojít k okamžitému pochopení. S parataxi souvisí i simultánnost znaků. To v praxi znamená, že divák je postaven před množství vjemů, a „*vzniká systematická dvojitá vazba: divák má vnímat zároveň konkrétní jednotlivost i celek*“.⁴³ Jak už bylo řečeno, postmoderní divadlo záměrně pracuje s nadmírou využití divadelních znaků k aktivnímu vnímání diváka, na druhou stranu tato přesycenost může vyvolat u recipienta zmatení a následné ochuzení o emocionální prožitek. V souvislosti s prací divadelních znaků a zaměřením na divákovu pozornost se v postdramatickém divadle pracuje s opačným principem využívání divadelních znaků,

³⁹ viz. kapitola 5.2

⁴⁰ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9, s. 96.

⁴¹ Tamtéž.

⁴² Tamtéž, s. 99.

⁴³ Tamtéž, s. 100.

s redukcí. Prázdná jeviště, minimum gest, dlouhé mlčení, pauzy. „*Hra s malým množstvím znaků je zacílená na vlastní aktivitu diváka, která má být produktivní, protože nemá dostatek výchozího materiálu.*“⁴⁴

Na práci s divadelním znakem se váže i princip zhudebňování, které se netýká jen jazyka. S tímto prvkem pracovali především významní režiséři sedmdesátých let, kdy s hudbou kombinovali například melodii řeči či intonaci. Zařadit sem můžeme například Petera či Ariane Mnouchkine. Brook se zaměřil no práci se zvukovými figurami interkulturní polyfonie hlasu a řečových gest u herců japonské či africké národnosti či. Se vstupem elektronické hudby do tohoto principu „objevování“ je pak možné dosáhnout totální manipulace s hlasy a zvuky v divadle a sám zvukový prostor může být cíleně přestrukturován. Tím se překročily hranice „standardní řeči“ a „*vznikají nové možnosti jejího zhušťování a znásobování.*“⁴⁵ Nové je i pojetí „vizuální dramaturgie“ (Lehmann), které se vyvíjí nezávisle na textu. To znamená, že veškeré významové struktury se formují v závislosti na optických údajích. Vzniká tak „*scénografické divadlo.*“⁴⁶ Tancující žena na jevišti nezobrazuje jednu konkrétní ženu, dokonce ani nějakou ženu. Jde o mnohonásobnou figuraci, „*to, co bychom měli vlastně vidět, je neviditelnost rozlišných aspektů, pohledů, neviditelnost lidského těla jako takového.*“⁴⁷ Publikum je postaveno vizuálnímu vnímání lidského těla, to znamená, že lidské postavy jsou zcela odpsychologizované. „Tradiční“ divák by se tak měl zcela oprostít od představování si lidských a psychologických zkušenostních světů. To působí na diváka odcizeně a vzniká tím atmosféra pocítění „chladu“⁴⁸ Tělo hraje v postdramatickém divadle významnou roli a stává se tak středobodem, jediným tématem. Důraz je kladen nikoliv na smysl, ale fyzičnost a gestikulaci, odmítá být označujícím. Lehmann mluví o přítomnosti „*deviantního těla, které se chorobou, postihnutím či znetvořením odchyluje od normy a vyvolává nemorální fascinaci, stísněnost, anebo strach.*“⁴⁹

Postdramatické divadlo je chápáno jako ztvárňovací proces, který klade důraz především na tvořivost a činnost. Stává se „*událostí*“⁵⁰ teď a tady, do které je aktivně zapojen

⁴⁴ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9, s. 102.

⁴⁵ SCHENDL, Anna cit in Pavlišová, *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno: 2012. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií, s. 44.

⁴⁶ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9, s.106.

⁴⁷ Tamtéž

⁴⁸ Tamtéž, s.107.

⁴⁹ Tamtéž, s. 108.

⁵⁰ Tamtéž, s. 109.

divák. U diváka je cíleně zaktivován proces vnímání, například prostřednictvím využití divadelních znaků. Záleží na recipientovi, jak tyto znaky rozklíčuje, uspořádá do souvislostí, jaký význam jim přidělí na základě vlastních komunikačních schopností.

4 SARAH KANE

Sarah Kane lze zařadit mezi autory, kteří stáli u zrodu divadla in-her-face. Pro její hry jsou typická těžká témata, plná násilí, brutality či sexuality, poukazující na problémy tehdejší společnosti, o kterých se nemluvílo. Charakter jejích her bývá depresivní a mnohdy zmatečný, možná právě pro nejednoznačnou interpretaci jejích divadelních textů, nepatří Sarah Kane k nejhranějším autorům. Jejím inspiračním zdrojem se stal například William Shakespeare, jakobínské divadlo, absurdní divadlo Samuela Becketta a Harolda Pintera, divadlo katastrofy⁵¹ Howarda Barkera a Petera Brooka.⁵² Zásadní vliv na ni mělo představení Jeremyho Kellera *Šílení (Mad 1992)*.⁵³ Po zhlédnutí Kane uvedla: „*Hra Šílení mě zavedla rovnou do pekla. Rozhodla jsem se, jaký typ divadla budu dělat – zkušenostní.*“⁵⁴ Nepřímým zdrojem se stalo i divadlo krutosti Antonina Artauda⁵⁵, kde i přes mírné odlišnosti můžeme sledovat společné znaky. Je však na místě poznamenat, že Kane Artaudovo dílo neznala, ale znala dílo Petera Brooka, který koncept divadla krutosti velmi dobře realizoval.⁵⁶ Kromě násilí a brutality je častým tématem autorčiných her sebevražda. Najdeme ji ve *Zpustošení*, *Faidře* a *Očištěných*, kde jedna z postav hry spáchá sebevraždu, ve *4.48 Psychóze* je sebevražda hlavním tématem hry. Je podstatné zmínit, že sama autorka trpěla depresemi a vážnými psychickými problémy. Pro zevrubnou charakteristiku jejích dramatických textů, především *4.48 Psychóza*, je tento fakt podstatný. Pokud bych přistupovala k její tvorbě jako k vyústění jejího duševního zdraví sebevraždou, omezila bych interpretaci pouze na jednu rovinu. Proto se přikláním k názorům Alekse Sierze, Christophera Innese a Marka Ravenhilla, kteří v tématu sebevraždy u Sarah Kane spatřovali i politickou rovinu. To se projevuje především v přeměny postav, které jsou symbolicky vlastní vinou přemoženy politickou situací. Na tento problém upozornil i Mark Ravenhill: „*Je riskantní nahlížet na dílo Kane jako na jednu dlouhou přípravu na sebevraždu. Neměli bychom k němu takhle přistupovat. Jen její poslední hra 4.48 Psychóza byla napsaná v období depresí a hospitalizace – i přesto nekončí jednoznačně. Je v ní záblesk osvícení – v životě nebo v smrti? K jejím hrám bychom měli*

⁵¹ Je založeno na invenci a kreativě autora, vyznačuje se poetickým jazykem, kdy jediným vhodným žánrem je tragédie. Divadlo krutosti je spíše zaměřené na obraz než na příběh, nenabízí řešení problémů. Jde o subjektivní divadlo, kde autor nenese zodpovědnost, za to, jestli publikum hře porozumí.

⁵² HOFFMANOVÁ, Andrea. *Násilím proti násilí. Divadlo in-her-face*. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2015, ISBN 978-80-244-4860-2, s. 95.

⁵³ Představení se odehrálo v rámci Edinburského festivalu. Šlo o projekt, který se snažil přiblížit tematiku duševních chorob širší veřejnosti

⁵⁴ SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. vyd. London: Faber and Faber, 2001. ISBN 0-517-20049-4, s. 92.

⁵⁵ Viz kapitola 1.1.

⁵⁶ ŠPALOVÁ, Marie. *IN-YER-FACE THEATRE (Technika a vývoj provokativní britské dramatiky)*. In Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, 2006, s. 96.

*přistupovat spíše jako k dílům autorky obdařené velkým hněvem a sardonickým humorem, která viděla krutosti světa, ale zároveň schopnost člověka milovat.*⁵⁷

4.1 ZPUSTOŠENÍ

Autorčina prvotina *Zpustošení (Blasted, 1995)*⁵⁸ měla premiéru 12. ledna 1995 v Royal Court Theatre Upstairs, kdy vyvolala velikou vlnu kritiky. Psalo se o svátku hnusu a o pomyslné startovací čáře, od které se vlna coolness začala šířit do celého světa.⁵⁹ Jack Tinker ve své recenzi napsal: „*Až do včerejší noci jsem si myslel, že jsem imunní vůči šoku v jakémkoliv typu divadla. Už si to nemyslím. Byl jsem naprosto znechucen hrou, která zřejmě nezná hranice slušnosti, natož aby alespoň na oplátku předala jakékoli poselství.*“⁶⁰ Kontextovým podnětem této hry jsou válečné události v Bosně. Hned na začátku hry se dozvídáme, že děj se odehrává ve „*velmi drahém hotelovém pokoji v Leedsu – takový, který je tak drahý, že může být kdekoliv na světě.*“⁶¹ Hlavním hrdinou je Ian, 45 let starý Velšan a Cate, jednadvacetileté děvče, ze sociální slabší vrstvy v jižní Anglii. Oba dva se již znají dlouhou dobu, před lety spolu chodili. Ian, který umírá na rakovinu plic, se chce s Cate vyspat, ta ho však odmítá. Po několika neúspěšných pokusech se Ian neudrží a dívku znásilní. Ve druhé polovině vchází do pokoje voják. Po drsném monologu, kde voják vylíčí děsivé zážitky z války, znásilní Iana a vysaje mu obě oči. Nakonec se sám zastřelí. Poté přichází zpátky Cate s dítětem v ruce. Celé město je rozbombardované. Dítě umírá a Cate ho pohřbí do díry v podlaze. Jde sehnat něco k jídlu, zanechá slepého Iana v pokoji. Ten umírá hned potom, co se vrátí Cate s jídlem.

Celý děj se odehrává v drahém hotelovém pokoji. Hra je vystavěna na krátkých a úderných dialozích. Skrz drsný jazyk poukazuje na aktuální problémy britské společnosti. Ve *Zpustošeních* poukazuje Kane na přítomný rasismus, kdy se menšiny stěhovali do Británie z Indie, Pákistánu, západní Afriky a Západní Indie už od roku 1950. To mělo za následek vlnu rasového fanatismu a to především ve starších městských oblastech. Sarah Kane zároveň

⁵⁷ Mark Ravenhill, „Suicide art? She’s better than that,“ Guardian, October 12, 2005, <https://www.theguardian.com/stage/2005/oct/12/theatre>

⁵⁸ V češtině se můžeme setkat s překladem *Spustošení, Sežehnutí, či Napadrt'*

⁵⁹ HOFFMANNOVÁ, Andrea. *Násilím proti násilí. Divadlo in-yer-face*. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2015, ISBN 978-80-244-4860-2, s. 101.

⁶⁰ Jack Tinker „This Disgusting Piece of Filth,“ cit. in Anabelle Singer „Don’t Want to Be This: The Elusive Sarah Kane,“ The Drama Review : 2000, s. 139-171.

⁶¹ KANE, Sarah. *Zpustošení*. Elektronická verze. Překlad Ondřej Formánek. Praha: Databáze Aura – Pont, nepublikováno, nedatováno, s. 1.

poukazuje na vyhrocené vztahy mezi Anglií na jedné straně a Walesem se Skotskem na straně druhé.⁶²

„Ian: Hele, dej ty černý tlamě dýško, až sem přinese ty sendviče.“⁶³

„Ian: Nesnáším tohle město. Smrdí. Začíná to tu bejt samá černá huba a samej rákosník.“⁶⁴

„Ian: Stává se z toho země černejch tlam.“⁶⁵

„Voják: Co to je, kurva, Velšan, vole? Sem vo tom nikdy neslyšel.“⁶⁶

Sarah Kane ve *Zpustošení* uplatňuje naturalistické znázornění násilí. To umocňuje výběrem jazykových prostředků s cílem šokovat, ale zároveň poukázat na aktuální válečné dění ve světě.

„Voják : Sme vešli do baráku hned za městem. Všichni byli pryč. Až na malýho kluka, co se schovával v rohu, Jeden z těch dvou ho vzal ven. Položil ho na zem a prostřelil mu nohy. Zaslechl nákej křik ze sklepa. Šel dolů. Tři chlapi a čtyři ženský. Zavolal na vostatní. Drželi chlapi a já jsem šukal ženský. Nejmladší bylo dvanáct. Nebrečela, prostě akorát ležela. Vobrátil jsem ji a pak už brečela. Přinutil jsem ji, aby mě vylízala do sucha. Jejího otce jsem střelil do huby. Bráchové začali rvát. Pověsili jsme je za varlata ke stropu.“⁶⁷

„Voják: Ženský jsem zlomil vaz. Bodal jsem ji kudlou mezi nohy a při pátým bodnutí sem ji zlomil páteř.“⁶⁸

„Voják: Moji Col zprznili. Usekali ji uši a nos a přibili je na dveře.“⁶⁹

Sarah Kane dále pracuje s tématem homosexuality, pohlavního styku a znásilnění. Legální homosexuální styk pro občany starší jednadvaceti let se ve Velké Británii uzákonil v roce 1967 tzv. Sexual Offences Act,⁷⁰ kdy tato sociální změna rozdělila společnost na dva tábory a pohlavní styk mezi stejným pohlavím se tak ještě nestihlo vymanit z tabuizovaných témat.

⁶² MORGAN, Kenneth O, Martin KOVÁŘ a Josef POLIŠENSKÝ. *Dějiny Británie*. 2., dopl. vyd. Přeložil Ivo ŠMOLDAS. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. Dějiny států. ISBN 978-80-7106-432-9, s. 504.

⁶³ *Zpustošení*, s. 2.

⁶⁴ Tamtéž, s. 3.

⁶⁵ Tamtéž, s. 5.

⁶⁶ Tamtéž, s. 32.

⁶⁷ *Zpustošení*, s. 33-34.

⁶⁸ Tamtéž, s. 36.

⁶⁹ Tamtéž, s. 37.

⁷⁰ ŠPALOVÁ, Marie. *IN-YER-FACE THEATRE (Technika a vývoj provokativní britské dramatiky)*. In Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, Brno: 2006, s. 144.

Nedílnou součástí tvorby Sarah Kane je přímé zobrazování sexu či znásilnění, často ve vztahu uplatňování moci na slabším jedinci.

„Voják jednou rukou Iana obrátí. Druhou rukou mu drží revolver u hlavy. Stáhne Ianovi kalhoty, rozepne si svoje a znásilní ho – oči má přitom zavřené a čichá k Ianovým vlasům.“⁷¹

Cate: jej líbá vzadu na krku, ho hladí na břicho a líbá jej mezi lopatkami, ho líbá na záda, mu líže záda, ho kouše do zad, jej povalí na záda, mu cucá bradavky, mu rozepne kalhoty, začne Ianovi kouřit“⁷²

Hra je kromě drsného jazyka, však zároveň také plná symbolů a kontrastů. Slepého Iana můžeme vnímat jako symbol zaslepenosti médií vůči zobrazování válečných konfliktů, Vlivem událostí můžeme pozorovat změnu postavení jednotlivých postav. Z dominantního Iana se stává „oběť“ závislá na pomoci Cate. Z naivní holčičky Cate se naopak stává žena, která si je schopna obstarat potravu tam, kde propukl hlad. Jako jediná je schopná uvažovat racionálně a v zemi, ve které propukla válka, zobrazuje symbol naděje. Voják zde není pojmenovaný, zosobňuje všechny vojáky, které spojuje podstata válečného konfliktu. Chová se násilnický, přesto můžeme u jeho nadřazeného chování vidět, že i on sám se stal obětí politického systému či války.

4.2 FAIDRA (Z LÁSKY)

Dublinské divadlo Gate požádalo Sarah Kane o adaptaci evropské klasiky. Původně chtěla Kane inscenovat Büchnerova *Vojcka*⁷³ (*Woyzeck*, 1836) a Brechtova *Baal* (*Baal*, 1918), to však bylo ze strany divadla zamítnuto. Moderní zpracování Senecovy Faidry napsala Kane pro divadlo Gate v květnu 1996, kde hru i zrežirovala. Sama Kane četla Senecovu Faidru pouze jednou, Euripidovu ani Racinovu verzi před dopsáním hry nestudovala vůbec. *„Chtěla jsem zachovat to, čeho se klasické divadlo týká – lásku, nenávisť, smrt, pomstu, sebevraždu – ale použít pro ně zcela současnou městskou poezii.“⁷⁴*

Původní tragédie je příběhem Theseovy druhé ženy Faidry, která se zamiluje do svého nevlastního syna Hippolyta. Ten však její lásku neopětuje. Faidra z pomsty a nešťastné lásky oznámí Theseovi, že ji Hippolytos znásilnil. Hippolytos je zlynčován a umírá. Faidra

⁷¹ Tamtéž, s. 39.

⁷² Tamtéž, s. 23.

⁷³ *Vojcka* inscenovala Sarah Kane o rok později.

⁷⁴ SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. vyd. London: Faber and Faber, 2001. ISBN 0-517-20049-4, s. 109.

nedokáže žít ve lži a pod tlakem svědomí vyjde s pravdou ven. Tragédie končí Faidriinou sebevraždou.

V pojetí Sarah Kane se Faidra zamiluje do Hippolyta, který ji však lásku neopětuje a je k ní cíleně zlý. Faidra dělá vše pro to, aby se Hippolytovi zalíbila - odhodí veškerou svoji hrdost a i přes hrubost nevlastního syna ho orálně uspokojí. Ani tím Hippolyta neobměkčí, naopak jeho nenávist graduje, když výsměšně oznámí Faidře, že její dcera měla poměr s ním i s jeho otcem Theseem (Faidřin manžel). Navíc zjistí, že se od Hippolyta nakazila kapavkou, a tím pádem bude všem jasné, že byla svému muži nevěrná. Pod tíhou situace spáchá Faidra sebevraždu. Zanechává po sobě dopis, kde Hippolyta obviní ze znásilnění. Strophé, která tuší, že to není pravda, chce svého bratra zachránit před nespravedlností. Ten se ale k nespáchanému činu dobrovolně přiznává a je odsouzený k veřejnému lynči davem. V davu je v přestrojení jak Strophé, tak sám Theseus. Hippolytus je ubit k smrti, jsou mu uříznuty genitálie a rukama Theseuse rozpárané břicho. Strophé se snaží bratra zachránit, v davu ale narazí na Theseuse, který ji znásilní a potom podřízne krk, aniž by věděl, že to je jeho dcera. Po té, co zjistí, koho ve skutečnosti zabil, vezme si život stejným způsobem.

Veškeré násilí a krutost probíhá přímo na scéně (kromě sebevraždy Faidry), čímž se odlišuje od Senecovy tragédie. Kane ponechala stejný konflikt, ale děj zasadila do přítomnosti. Okolní svět je zobrazen prostřednictvím televizního vysílání: „*Zprávy. Další znásilnění. Zavraždili dítě. Někde je zrovna válka. Pár tisíc zrušených míst.*“⁷⁵ Zajímavý je i autorčin pohled na královskou rodinu, která si je vědoma své nadřazenosti. Tento odkaz na královský původ a monarchii má ve Velké Británii zcela jinou konotaci. Theseus s Hippolytem (král a princ) zcela opovrhují společností a společnost využívají k uplatnění své moci. Kane se zaměřila na hlavní postavu Hippolyta, velmi žádaného muže královského původu. Je „*náladový, cynický, krutý, tlustý, dekadentní, zkažený.*“⁷⁶ Jeho upřímnost je vykreslena skrze hrubost a postavena do protikladu k pokrytecké společnosti, do které nezapadá pro svoje odlišné názory a hodnoty. To vede k frustraci a omezení vlastního života na konzumaci a pouhé uspokojování potřeb. Touha po uspokojení však frustraci ještě více prohlubuje, jelikož ani materiální věci, masturbace a častý sex nedokáží Hippolyta naplnit. Zpočátku anti-hrdina, který se jeví jako bezcitný, v průběhu hry vykrytalizuje v bytost trpící depresi, stojící si za svými názory. Není to on, kdo je v této hře nejvíce zkažený, nýbrž společnost. Kromě kritiky společnosti se

⁷⁵ KANE, Sarah. *Faidra (Z lásky)*. Elektronická verze. Překlad Jaroslav Achab Haidler, Praha: Národní divadlo, 2013, s.1.

⁷⁶ Tamtéž, s. 14.

zde vyskytuje i kritika církve. Konkrétně ve scéně, kdy Hippolyta navštíví v cele kněz. Ten nabádá Hippolyta k pokání a k záchraně královské rodiny, politického systému i církve samotné. Hippolytus odmítá a raději nese vinu, kterou doopravdy cítí:

„Hippolytus: Můžu hřešit proti bohu, když v něho nevěřím?

Kněz: Ne.

Hippolytus: Může mi odpustit něco, co neexistuje?

Kněz: Ne. Musíš si odpustit sám.

Hippolytus: Žil jsem tak abych si moh' sebe vážit. Nech mě tak i umřít.,⁷⁷

Násilí a brutalita jsou ve Faidře zobrazeny naturalisticky, zejména při poslední scéně. Kane se v inscenaci co nejvíce přiblížila divákovi tím, že zrušila hranice mezi publikem a jevištěm. Postavy, které v závěrečné scéně lynčují Hippolyta, vystoupily přímo z obecnstva, krvavé vnitřnosti byly vhozeny přímo do publika.⁷⁸ Na jevišti má být přímo zobrazen orální sex, znásilnění i lynč.

Kane využívá krátkých a úderných dialogů, které udávají tempo. Stylistická stránka jazyka je závislá na okolnostech a kontextu. Když ve druhé scéně mluví Faidra s lékařem, zachovává si jistou míru zdvořilosti. Při rozhovoru s dcerou o lásce k Hippolytovi používá vulgarismy: *„Phaedra: Srát na něj.“⁷⁹* Využívání vulgarismů zároveň do jisté míry charakterizuje postavy. Například u lékaře a kněze žádné nenalezneme, nejvíce jich používá právě Hippolytus. Celkově je text velmi vulgární. Kane dále pracuje s momentem překvapení, který je vystaven skrze kontrast či protichůdnosti vyjádření: *„Phaedra: Vypadni do prdele nešahej na mě vůbec na mě nemluv zůstaň tu semnou.“⁸⁰* V rovině nonverbální můžeme tento moment najít v šesté scéně, která nečekaně vyústí v orální sex a dojde ke změně postavení hříšníka versus zpovědníka. Kontroverzní témata jsou převedena přímo na jeviště, téma lásky se naopak stává tabu:

„Phaedra: Lena, s tou jste -

⁷⁷ Faidra (Z lásky), s. 30.

⁷⁸ HOFFMANNOVÁ, Andrea. *Násilím proti násilí. Divadlo in-er-face*. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2015, ISBN 978-80-244-4860-2, s. 111.

⁷⁹ Faidra (Z lásky), s. 10.

⁸⁰ Faidra (Z lásky), s. 5.

*Hippolytus: Nikdy o ní nemluv, jasný? To jméno si neber do huby, nechci o ní slyšet. Ani jen myslet. Jasný? Je ti to jasný?*⁸¹

Láska jakožto prostředek brutality je vnesena do postavy Faidry, kterou zabije právě ten, koho nejvíc miluje. Podobné zobrazení tohoto tématu můžeme najít i ve *Zpustošení*, stejně jako naturalistické pojetí násilí. Kritika však nepřisuzuje Faidře (Z lásky) takové kvality, jako měli *Zpustošení* a to především z důvodu nedůvěryhodnosti některých scén. V následujících hrách Kane opouští od naturalistického zobrazování násilí a pracuje s ním v rovině symbolické.

4.3 OČIŠTĚNÍ

V pořadí třetí hra byla poprvé uvedena v Royal Court Theatre Downstairs v dubnu 1998. Inspirací se pro Kane stala kniha Rolanda Barthes *Fragmenty milostného diskurzu (A Lover's Discourse: Fragments, 1979)*. Barthes ve svém díle přirovnává osud zamilovaného člověka k osudu vězně v koncentračním táboře v Osvětímí. A právě toto téma zaujalo Kane, které následně zpracovala ve hře *Očištění*. Sama se k tomu vyjádřila slovy: „*Když milujete posedle, ztrácíte sami sebe. A když pak ztratíte objekt své lásky, nemáte nic normálního, o co byste se mohli opřít. To vás může zcela zničit. A koncentrační tábory se zjevně snaží odlidštit lidi dřív, než budou zabiti.*“⁸²

Hra propojuje čtyři příběhy, kdy děj je zasazen do prostředí bývalé univerzity. Ta se proměnila v ústav/instituci, v čele s doktorem Tinkerem. V onom ústavu je přítomný homosexuální pár Carl s Rodem a naivní chlapec Robin. Zoufalá Grace sem přichází hledat svého bratra Grahama. Ten umřel na předávkování a Grace se rozhodne dobrovolně v ústavu zůstat. Touží po tom, stát se mužem. Oblékne si bratrovy šaty, do kterého je zamilovaná. V jejich očích Graham nezemřel, z jejího pohledu se ve hře pořád objevuje. V průběhu hry spolu pomalu splývají. Nakonec z ní Tinker udělá muže. V druhé dějové lince pozorujeme příběh Carla s Rodem. Carl slíbí Rodovi věčnou lásku a věrnost Tento slib následně poruší, když ho začne Tinker mučit. Za jeho lež mu Tinker nechá vyříznout jazyk Carl se snaží s Rodem komunikovat, veškeré jeho snahy jsou však Tinkerem přerušeny. Když chce Carl napsat vzkaz Rodovi do písku, Tinker mu uřízne obě ruce, Carl se snaží s Rodem komunikovat tancem, jsou mu uříznuty obě nohy. Na řadu přichází Roden a při otázce, koho

⁸¹Tamtéž, s. 18.

⁸² Sarah Kane cit. in SAUNDERS, Graham. *Love me or kill me: Sarah Kane and the theatre of extremes*. New York: Distributed exclusively in the USA by Palgrave, 2002. Theatre (Manchester, England). ISBN 0719059569, s. 86.

zabít, jestli jeho nebo Carla, obětuje sebe. Tinker mu podřízne krk. Paralelně probíhá příběh stýdlivého Robina, který neumí číst ani psát. Grace ho to během jejího pobytu v ústavě naučí, ten se do ní zamiluje. Když si spočítá, kolik dní ještě zůstane v ústavě, oběsí se. Čtvrtá dějová linie se týká vztahu Tinkera a striptérky, kterou přetvoří do obrazu Grace a postupně se do ní zamiluje. Hra končí společným obětím Grace/Graham s Carlem. Grace/Graham je nešťastný ze svého života. V kontrastu bezradnosti vychází slunce, které je „*čím dál tím jasnější, pištění kryš stále hlasitější, až světlo nabude oslepující síly a zvuk začne ohlušovat.*“⁸³

Ve hře *Očištění* dochází k obratu od naturalistického ztvárnění k symbolickému, zpozorujeme ještě větší odklon od realismu. Vyskytují se tu nereálné situace (Rod náhle padá odněkud z výšky, krysy ohryžou a odnesou uříznutou nohu, ze země vykvete slunečnice) a situace těžké pro inscenování (znásilnění tyčí, vyříznutí jazyka, useknutí končetin, vpíchnutí dávky heroinu do koutka oka, sex, masturbace). Pro správné pochopení významu je symbolické ztvárnění důležité. Sama Kane se k tomu vyjádřila: „*Nejde o samotné usekávání končetin. Jde o člověka, který už nemůže vyjadřovat lásku rukama, a co to znamená. Myslím si, že čím méně naturalisticky to ukážete, tím spíše začnou lidé přemýšlet o významu činu, než aby si říkali: „Sakra, jak to dělají?“*“⁸⁴ Téma lásky je postaveno do extrémů. Uříznutí končetin a vyříznutí jazyka u Carla nepředstavuje jen fyzickou deformaci těla, ale i odepření vyjádřit lásku. Podobně tomu je i u snahy Tinkera odpoutat Grace od Grahama, kdy ani provedená lobotomie nezabrání duševnímu spojení sourozenců. Téma lásky je položena do extrémů a zároveň spojena s brutalitou, podobně jako u *Faidry (Z lásky)*.

Formálně Kane dodržuje tradiční strukturu. Scénické poznámky zde mají převahu nad vlastním textem. Ten je proškrtán na minimum, dialogy jsou krátké a strohé, udávají hře rychlé tempo, mají lyrický charakter. Mnohé je nevyřčeno, o minulosti postav se nedozvídáme nic. Ty „*spíše vyjadřují emoce, než aby představovaly určité typy lidí a zapojovaly se do vzájemných interakcí.*“⁸⁵ Chování postav Kane nevysvětluje ani nehodnotí, vyložení významu nechává na divákovi. Vulgarismy opět slouží k charakteristice postav.

⁸³ KANE, Sarah. *Očištění*. Elektronická verze. Překlad Jitka Sloupová. Praha: Databáze Aura-Pont, nepublikováno, nedatováno, s. 43.

⁸⁴ Sarah Kane cit. in SAUNDERS, Graham. *Love me or kill me: Sarah Kane and the theatre of extremes*. New York: Distributed exclusively in the USA by Palgrave, 2002. Theatre (Manchester, England). ISBN 0719059569, s. 89.

⁸⁵ Tamtéž, s. 88.

Nejvíce je používá Tinker – „*Možná jsem píča, ale blbec nejsem.*“⁸⁶ Naopak nesmělý Robin se jim vyhýbá úplně:

„*Robin: A dělala –*

Graham: Jsi to s ním.“⁸⁷

I při zpracování těžkého tématu extrémní lásky, která překoná ty nejdrsnější podmínky, se Kane nebojí použít svůj smysl pro černý humor skrytý v jedné ze scénických poznámek – „*Carl se pokouší své ruce sebrat – ale nemůže, nemá ruce.*“⁸⁸

4.4 Puzení

Puzení napsala Kane v roce 1998 pro Traverse Edinburgh pod pseudonymem Marie Kelvedon. Formálně se tento divadelní text od jejích předchozích děl výrazně liší. Čtyři postavy/hlasy beze jmen, pouze označeny písmeny A, B, C a M, pronášejí své repliky, které nejsou nijak kontextově zasazeny. Můžou na sebe navazovat, ale také nemusí, interpretací existuje neskutečně mnoho, záleží na tom, koho dosadíme za jednotlivá písmena. Může to být pár, ale můžou to být lidé, kteří se vidí poprvé v životě. Kane označila A za staršího muže (abuser), B za mladšího muže (boy), C jako dítě či dívku (child) a M jako starší žena, matka (mother). Jednotlivé repliky na sebe můžou a nemusí jednotlivě navazovat. Kane si v Puzení hraje se slovy, s jejich znělostí a rytmem, hudebností slov a uplatňuje princip opakování:

„*C: Ne*

M: Ano

B: Ne

A: Ano

B: Ne

C: Ne

A: Ano

(pauza)“⁸⁹

⁸⁶ *Očištění*, s. 33.

⁸⁷ *Očištění*, s. 19.

⁸⁸ *Očištění*, s. 25.

V textu se střídají krátké repliky s dlouhými. Scénické poznámky téměř vymizely, slouží k přiblížení práce s hlasem („vydá krátký jednoslabičný výkřik“⁹⁰), či k vyznačení pauzy a ticha. I přes, na první pohled nelogičnost děje se ve hře objevují silná témata vycházející z „*popření lidské mysli pod nátlakem z potlačování lásky, ztráty a chťíce*.“⁹¹

Pro následující charakteristiku jednotlivých postav budu vycházet z předchozího rozdělení postav dle Sarah Kane, které pomůžou najít jejich hlavní rysy.

A jako abuser. Z textu se hned na začátku o A dozvídáme, že je pedofil⁹². Motiv dětského zneužívání, byť ne explicitně, je přítomný v jeho replikách po celou hru. „[...] *na sedadle pro spolujezdce sedí tmavé děvčátko. Její děda si rozepne kalhoty a z trenek mu to vyskočí nalité do ruda*.“⁹³ Na druhou stranu o sobě tvrdí, že nepije, nekouří a je vegetarián.⁹⁴

B jako boy. Depresivní a sebedestruktivní („*Necítím nic. Nic. Nic necítím*.“⁹⁵ *Chlastám, dokud mi z toho není blbě*“⁹⁶), toužící po bližším fyzickém kontaktu se ženou („*Nezastavila by ses někdy, abys mne svedla? Potřeboval bych být sveden starší ženou*“⁹⁷). Jeho touha není však naplněna a tím se prohlubuje jeho nechuť k životu.

C jako child. Z textu se dozvídáme, že jde o dívku („*Když se probudím, říkám si, že jsem to zas dostala*“⁹⁸), která ztratila matku. Ztráta není myšlena z důvodu úmrtí, nýbrž z nedostatku lásky a rodinného neporozumění („*Před třemi roky v létě jsem držela smutek. Nikdo mi neumřel, ale přišla jsem o matku*.“⁹⁹).

M jako mother. Uvědomuje si blížící se stáří, kterého se nejvíce bojí („*Nechci se v šedesátce někde v garsonce bát, pustit si topení, protože nebudu mít na nájem*.“¹⁰⁰). Strach

⁸⁹ KANE, Sarah. *Puzení*. Elektronická verze. Překlad Jaroslav Achab Haidler. Ústí nad Labem: Činoherní studio, nedatováno, s. 22.

⁹⁰ Tamtéž, s.23.

⁹¹ SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. vyd. London: Faber and Faber, 2001. ISBN 0-517-20049-4, s. 119.

⁹² KANE, Sarah. *Puzení*. Elektronická verze. Překlad Jaroslav Achab Haidler. Ústí nad Labem: Činoherní studio, nedatováno, s. 2

⁹³ *Puzení*, s. 3.

⁹⁴ Tamtéž, s. 6.

⁹⁵ Tamtéž, s. 2.

⁹⁶ Tamtéž, s. 3.

⁹⁷ Tamtéž

⁹⁸ KANE, Sarah. *Puzení*. Elektronická verze Překlad Jaroslav Achab Haidler. Ústí nad Labem: Činoherní studio, nedatováno, s.1.

⁹⁹ Tamtéž

¹⁰⁰ KANE, Sarah. *Puzení*. Elektronická verze. Překlad Jaroslav Achab Haidler. Ústí nad Labem: Činoherní studio, nedatováno , s. 8.

z budoucnosti a blížící se smrti vyvolává u M vzpomínky na dětství a melancholické obrazy („*Sluncem zalité krajiny, pastelové stěny, příjemná klimatizace.*“¹⁰¹).

4.5 4.48 PSYCHÓZA

Jde o poslední divadelní text, který Sarah Kane dokončila v roce 1998. Po napsání spáchala autorka sebevraždu. Název odkazuje k času, kdy se lidé trpící depresí či jiným duševním onemocněním budí s čistou hlavou s jasným cílem se zabít. Sarah Kane tento čas ironicky označuje za „*šťastnou hodinu-happy hour*“.¹⁰² Text postrádá jakékoliv informace o místě děje či počtu postav. Jde o sled asociací a volných myšlenek člověka, který trpí psychickou poruchou. Zároveň je popsán i proces „léčení“, který je pro nemocné „já“ bezvýznamný, a prohlubuje tak pocit bezmoci a úzkosti. Nedá se hovořit o ději v tradičním slova smyslu. Text připomíná deníkové útržky založené na volných asociacích proudících z momentálního duševního stavu nemocného jedince. Z celé hry je cítit smutek ze života, který vyústí v sebevraždu. Hra končí větou „*prosím roztáhněte oponu,*“¹⁰³ jako kdyby po smrti teprve začal život.

Scénické poznámky Kane využívá pouze k vyznačení ticha, které ještě více prohlubuje depresivní atmosféru („*velice dlouhé ticho, dlouhé ticho, ticho*“¹⁰⁴). Autorka pracuje s grafickou a zvukovou stránkou slov. Slova nejsou svázaná žádnou jazykovou strukturou, mají autentický charakter. Jsou poskládaná do vět, řádků, nebo rozházená po stránce. Sarah Kane z vět často přechází do volného verše, který textu dodává estetickou funkci. Kromě slov pracuje Kane i s čísly, interpunkcí, třemi tečkami za větou. Využití vulgarizmů oproti předešlým hrám je minimální. Text můžeme rozdělit na dvě linie. První tvoří duševní stav onoho „já“, druhá zahrnuje dialogy s lékařem. K výraznému posunu v ději nedochází, postavy nejsou blíže charakterizovány. Záleží tak na příjemci, jak si obsah sdělení sám interpretuje v závislosti na vlastní zkušenosti a míře empatie. Vše se odehrává na rovině jazyka. Tématem je nenaplněná láska („*Lásko má, lásko má, proč jsi mě opustila?*“¹⁰⁵) a boj s vlastní hlavou („*Je to mé já, s kterým jsem se nikdy nesešla a jehož tvář je přilepená na spodní straně mojí*

¹⁰¹Tamtéž, s. 12.

¹⁰² KANE, Sarah. *4.48 psychóza*. Překlad Jitka Sloupová. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2002, ISBN 80-7008-130-9, s. 30.

¹⁰³ Tamtéž, s. 32.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 5.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 14.

duše. ¹⁰⁶). I přes silný smutek, který je přítomen po celou dobu, si Kane zachovává svůj cit pro ironii.

„– *Děláte si nějaké plány?*

- *Předávkovat se, podřezat si žíly a pak se oběsit.*

- *To všechno najednou?*

[...]

- *To nebude fungovat.* ¹⁰⁷

¹⁰⁶ KANE, Sarah. *4.48 psychóza*. Překlad Jitka Sloupová. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2002, ISBN 80-7008-130-9, s. 32.

¹⁰⁷ KANE, Sarah. *4.48 psychóza*. Překlad Jitka Sloupová. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2002, ISBN 80-7008-130-9, s. 8-9.

5 GERHILD STEINBUCH

Gerhild Steinbuch je řazena mezi nejtalentovanější současné rakouské dramatiky, její divadelní texty jsou pozitivně přijímány ale i v Německu či Francii. Steinbuch se v nich zaměřuje na lidské vnímání, stírá hranice skutečného a pracuje se světem fantazie a snů. Vytváří tak paralelní světy a snovou atmosféru.¹⁰⁸ V těchto světech jakoby si postavy vytvářely vlastní realitu, kterou není možné aplikovat na život, který musí žít „navenek“. Kromě vnímání se Steinbuch soustředí na lidskou identitu, tedy na subjekt samotný a komplikované rodinné vztahy, které vedou k postupnému rozkladu. Nejednoznačnost interpretace jejích děl dávají divákovi možnost k vlastnímu pochopení, ať už v závislosti na zkušenostech či fantazii.

5.1 BEZHILAVÍ/KOPFTOT

Za svoji prvotinu *bezhilaví/kopftot* získala autorka v roce 2003 Retzhoferovu literární cenu. Téhož roku byl její text představen v divadle Schaubühne am Lehniner Platz v Berlíně na soutěži o nejlepší hru začínajících talentů, kterou opět vyhrála. Hlavní postavou je Ofélie, která po smrti matky žije pouze s otcem. Uzavřená v jedné místnosti utíká do svého vnitřního světa. Úplná izolace od okolí vede k psychické a fyzické závislosti na svém otci. Na jedné straně je ochotná se mu poddat (s tím související snaha Ofélie stylizovat se do role matky), na straně druhé k němu cítí odpor. Vnitřní rozervanost má za následek popření vlastní identity. Vytváří si tak vlastní fantazijní svět, ve kterém žije se svou matkou a nenarozeným bratrem, do kterého se zamiluje. Jejich láska je kontrastní k lásce, kterou má Ofélie se svým otcem. Ofélie díky bratrovi pochopí význam své existence, která ale není přizpůsobitelná pro normální život („*Tady je to o to větší zázrak, že skutečně našel člověk, pro kterého i já jsem důležitá, přestože nejsem zrovna chytrá a dokonce jsem spíše špatný člověk se svými náladami.*“¹⁰⁹). Duševní nevyrovnanost se vyznačuje častějšími úniky do onoho „paralelního světa“. Postupně mizí hranice mezi tím, co je skutečné a co ne. Z textu je cítit tíživá atmosféra v kontrastu s atmosférou snovou. Steinbuch se zaměřuje na téma lásky, incestu, moci a postavení vlastního bytí v současném světě. Text je rozdělen na hlavní a vedlejší, známe místo děje i postavy, přítomnost scénických poznámek. Střídají se krátké a dlouhé repliky,

¹⁰⁸ PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno: 2012. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií, s. 155.

¹⁰⁹ STEINBUCH, Gerhild. *bezhilaví/ kopftot*. Elektronická verze. Překlad Jitka Šťábová, Praha: DILIA 2010, s. 24.

monology a dialogy. Autorka využívá principu opakování, který dodává textu ještě melancholičtější náladu. Tu umocňuje i mluva jednotlivých postav, která ještě více prohlubuje uzavřenost mezi jednotlivými subjekty. Navzájem se neposlouchají, skáčou si do řeči. To mimo jiné určuje rytmus, tempo a prohlubuje stísněný pocit:

„Ofélie: Máš / Hlad /

Matka: / Já. Ne já /

Ofélie: / Stravuji/ se zdravě

Matka: už jsem něco já /

Ofélie: / Ano. “¹¹⁰

5.2 EXKURZ: INSCENACE BEZHLAVÍ/KOPFTOT V DIVADLE NA CUCKY

Inscenace *bezhlaví/kopftot* měla v Divadle na cucky premiéru 16.11 2010. Režie se ujal Jan Žůrek, který pracoval s překladem textu od Jitky Šťákové. V hlavních rolích se představili Simona Vičarová jako Ofélie, Tereza Richtrová v roli matky, Ivan Dejmal ztvárnil bratra a Ondřej Kokorský otce.¹¹¹ Divadelní záznam¹¹² mi poskytlo Divadlo na cucky. V závislosti se zaměřením bakalářské práce není mým primárním cílem analýza inscenace, jako spíše aplikace poznatků Hans-Thiese Lehmana, které popsal v *Postdramatickém divadle*.¹¹³ Jelikož *bezhlaví/kopftot* jsou divadelním textem s charakteristickými znaky typické pro postmoderní transformaci z dramatu na divadelní text zajímalo mě, zda se tato spojitost promítne i do samotné inscenace v rámci divadelní praxe.

Lehmann se ve své eseji zabývá „snovými obrazy“ percepce diváka. To znamená, že nevzniká jednotný prožitek z hry, nýbrž individuální interpretace závislá na různorodé fantazii každého.¹¹⁴ Inscenace *bezhlaví/kopftot* se „snovými obrazy“ pracuje, byť uplatnění tohoto konceptu vychází z charakteru divadelního textu. Ten je téměř beze změn přenesen na jeviště. Žůrek ponechává nejednoznačnou interpretaci a zaměřuje se na fiktivní světy postav. Tím vzniká prostor pro vytvoření snových struktur na jevišti vedoucí k zaktivnění diváka a s tím

¹¹⁰ STEINBUCH, Gerhild. *bezhlaví/kopftot*. Elektronická verze. Překlad Jitka Šťáková, Praha: DILIA 2010, s. 22.

¹¹¹ Program k inscenaci *bezhlaví / kopftot*, premiéra 16. 11. 2010, Divadlo K3 (Divadlo na cucky), Olomouc.

¹¹² STEINBUCH, Gerhild. *bezhlaví/kopftot* [divadelní inscenace]. Režie Jan Žůrek. Divadlo na Cucky 16.11. 2010.

¹¹³ viz. 3. kapitola

¹¹⁴ LEHMANN 2007:95

souvisí i malé množství znaků a stísnění prostoru. Scéna Petra Jakšíka je jasně vyhraněna, jediným nábytkem je položená skříň, na zemi je koberec a vzadu stěna s malým okýnkem. Podle Lehmana absence a prázdný prostor umocňují větší produktivitu diváka.¹¹⁵ Dalším důležitým prvkem je hudebnost, která se týká nejen jazyka, ale i práce s tóny, zvuky či intonací. Nejzřetelněji to můžeme zpozorovat u Ofélie, která při svých replikách pracuje s tempem řeči a u otce, který zvyšuje nebo snižuje hlas. Hudba Jana Plíhala umocňuje stísněnou atmosféru a vyvolává u diváka nepříjemný pocit, stejně jako i světla Jakuba Jančí, které většinou osvětlují jen jednající postavy a tvoří přechody mezi scénami. Nejvíce světla dopadne na scénu ve chvíli, kdy vchází matka. Podle Lehmana dochází v postdramatickém divadle k odpsychologizování postav, na které nemusí být divák připraven a pociťuje chlad.¹¹⁶ Znamená to, že na jevišti nevidíme zobrazení světa na základě lidských zkušeností, což může v divákovi vyvolat pocit nejistoty. V *bezhlaví/kopftot* žijí postavy na dvou rovinách – reálna a fantazie. Režisér Žůrek tyto dva světy nechává splývat v jeden a tím se komplikuje rozlišení toho, co je skutečné. Dochází tak k částečnému odpsychologizování postavy v rámci jednoho světa na jevišti. Pro postdramatické divadlo se stává středobodem tělo a jeho fyzické, které má zprostředkovat napětí skrz „*deviantní tělo, které se chorobou či znetvořením odchyluje od normy a vyvolává „nemorální“ fascinaci, stísněnost nebo strach*“¹¹⁷.“ Názna při práci s deviantním tělem můžeme najít u Ofélie, která svými gesty, pohyby a strnulostí vzbuzuje jistou úzkost. Žůrek v inscenaci *bezhlaví/kopftot* využívá novátorských postupů postdramatického divadla, a to především v rámci nejazykových prvků. Nejvíce patrné to je při práci s prostorem, rytmem a zvukem. Text se tak stává jedním z prvků inscenace, kdy se jazyk stává autonomním projevem, jehož funkcí není pouze řeč postav, ale může fungovat mimo subjekt.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 103.

¹¹⁶ LEHMANN 2007: 107

¹¹⁷ Tamtéž, s. 108.

6 VLIV SARAH KANE NA TVORBU GERHILD STEINBUCH

6.1 SOUHRN ZÁKLADNÍCH RYSŮ TVORBY SARAH KANE

Typické pro tvorbu Sarah Kane je zobrazování násilí, které je pro složité zpracování posunuto do symbolické roviny. V raných dílech je však uplatňováno násilí naturalisticky. Častými tématy je láska – neopětovaná, incestní, homosexuální či hledání pravdy. Kane dále pracuje s aktuálními tématy – válka, politické poměry, pedofilie, ale také s tématy v rovině duševního zdraví jedince ve vztahu k dnešní společnosti. Interpretace jejích textů se vyznačuje mnohoznačností a záměrně tak dochází k zaktivnění divákovy vnímání. V její tvorbě je znatelný posun od epizace (*Zpustošení, Faidra (Z lásky)*) k poetičnosti (*4.48 Psychóza, Puzení*). S tím souvisí postupné zredukování scénických poznámek a dialogů. Promluvy jsou stručné, ale dynamické, text je seškrtán na minimum. Při práci s jazykem využívá vulgarismy, expresivní výrazy, častá je intertextualita. U *4.48 Psychózy* je jazyk charakteristický pro svou zvukomalebnost, která přidává textu estetickou funkci.

6.2 SOUHRN ZÁKLADNÍCH RYSŮ TVORBY GERHILD STEINBUCH

Gerhild Steinbuch nepracuje s drsným fyzickým násilím. Utrpení staví do roviny psychického rozkladu identity v pozadí mezilidských vztahů. Hlavním tématem se stává jedinec, který se ztratil v realitě a volí únik do svého fantazijního světa. Aktuálnost můžeme vidět ve zpracování tématu zneužívání a vykořisťování „obětí“ násilníkem, které nejčastěji aplikuje v rámci rodinných vztahů. Typické je smazání hranic mezi skutečným a nereálným. V kontrastu krátkých a úderných dialogů stojí rozsáhlé monology s lyrickým tónem spojené s rytmiací. Dialogy na sebe nenasazují, každá z postav se vyjadřuje skrze svůj vnitřní svět, mluví sama k sobě, i když zrovna hovoří s někým jiným. Rozsáhlé monology jsou typické pro jejich autonomní charakter, to znamená, že fungují samy o sobě mimo text a zároveň se vyznačují silnou lyrizací. To přidává textu na hudebnosti a rytmiaci. Jazyková struktura má za následek obrácení k recipientovi, tedy k vnějšímu komunikačnímu systému. Steinbuch využívá hovorového jazyka normálních, často nevzdělaných lidí, který přidává promluvám naivní tón, místy dětský. Významný je pro tvorbu Steinbuch princip opakování a používání interpunkce. Nedrží se žádných gramatických pravidel, čárka udává tempo a význam sdělení.

6.3 4.48 PSYCHÓZA VS. BEZHLAVÍ/KOPFTOT

Sama Gerhild Steinbuch se několikrát nechala slyšet, že pro ní Sarah Kane byla velikou inspirací, především text *4.48. Psychóza*. Sarah Kane ve své *4.48. Psychóze*

nevyužívá tradičního členění textu, kromě dialogů s lékařem (i ty jsou redukovány) se text jeví jako volný tok asociací subjektu „já“, který navíc není blíže charakterizován. Naopak při čtení textu Gerhild Steinbuch je zřejmé rozdělení na hlavní a vedlejší text, postavy jsou pojmenovány, víme, kdo s kým hovoří. Při hlubším pozorování však můžeme najít společné rysy ve zpracování tématu, práci s jazykem, využití jazykových prostředků, rytmizaci a hudebnosti slov, lyrizaci, příklonu k poetičnosti.

Obě autorky pracují s tématem lásky, která je však vždycky z nějakého důvodu „špatná“ (neopětovaná, incestní). Frustrace z nenaplněné/nesprávné lásky vede k vnitřní rozervanosti subjektu, u kterého se střídají pocity lásky s nenávisť:

„Jdi do prdele za to, žes mě odmítl tím, žes tam nebyl [...]“¹¹⁸

„NASER SI

Vyrvu ti duši z těla. Vyrvu ti duši z těla protože mě necháváš samotnou vyrvu ti duši z těla protože tady nejsi [...]“¹¹⁹

Dalším tématem je nemocná duše, která se ztratila v dnešním světě, kdy jedinou možností jak se zachránit, je utéct za hranice reálna či života.

„dívejte se jak mizím“¹²⁰

„vidíš vidíš mě jak mizím“¹²¹

S tím souvisí hledání viníka. Kdo nese zodpovědnost za duševní stav zlomené osobnosti? Okolí, společnost, jedinec?

„- Já vámi nepohrdám. Není to vaše vina. Jste nemocná.“¹²²

„Nemyslím si že to je tvoje vina.“¹²³

Pozornost je obrácena i k procesu léčení, které je však bezvýchodné a často vede ještě k většímu propadu osobnosti.

¹¹⁸ 4.48 Psychóza, s. 12.

¹¹⁹ bezhlaví/kopftot, s. 29.

¹²⁰ 4.48 Psychóza, s. 32.

¹²¹ bezhlaví/kopftot, s. 35.

¹²² 4.48 Psychóza, s. 10

¹²³ bezhlaví/kopftot, s. 9.

„-Zdalo se mi, že jsem byla u doktorky, a ona mi dala osm minut života. [...] řízneme vyšší funkce mého mozku a možná pak budu o trochu víc schopná života, do prdele.“¹²⁴

„[...] tak jdu k doktorovi, a on povídá: Zavřete oči A já cítím jeho ruku na mém hrudníku a že to pak trochu píchne a já jsem krátkou chvíli bez sebe, ale pak najednou mohu zase volně dýchat. To bylo Vaše srdce řekne doktor. [...] on mě oblehal, vůbec nic ze mě nevyrval, protože už tam nic nebylo. Ale jaké by to asi bylo kdyby tam opravdu ještě něco zbylo.“¹²⁵

Charakteristické je pro tvorbu obou dramatiček udání tempa a rytmu prostřednictvím využití krátkých a úderných vět. Ty navíc podmiňují tísnivý pocit z bezvýchodné situace.

„Nedokážu jíst

Nedokážu spát

Nedokážu myslet

Nedokážu překonat svou osamělost, svůj strach, své znechucení“¹²⁶

„Nemůžu spát

Nemůžu jíst

[...]

Už to sama se sebou nevydržím

Nemůžu myslet“¹²⁷

Na ukázce výše je nejvíce znatelný přímý vliv Kane na Steinbuch, kdy kromě plynulého toku řeči používá podobná slova k vyjádření podobné situace (neschopnost nadále fungovat v reálném světě) i stejnou strukturu. S tím souvisí lyrizace textu a posun k poezii u obou autorek:

„Hrozím se ztráty té, již jsem se nikdy nedotkla

láska mě jako otroka drží v kleci slzí

¹²⁴ 4.48 Psychóza, s. 16.

¹²⁵ bezhlaví/kopftot, s. 24.

¹²⁶ 4.48 Psychóza, s. 6.

¹²⁷ bezhlaví/kopftot, s. 28.

koušu se do jazyka, kterým jsem na ni nikdy nepromluvila

postrádám ženu, která se nikdy nenarodila

*líbám ženu přes všechny roky, které nám říkají, že se nikdy nesejdeme*¹²⁸

*„Ztratila jsi bratra. Prozradilas mu že tě jednou měl taky někdo rád ubohé dítě! Mé ubohé dítě. Narazil jsi na špatný svět svět se vyčerpá a pochovává tě pod sebe Už asi ani nedýcháš A tvá matka ti pod oknem zpívá píseň a neví neví že se svět vyčerpá v tobě a ty už jen čekáš až jednou budou tvé oči plné žáru a potom všechno utichne*¹²⁹

Zřejmá je i podobnost v práci s motivy (panenka, tanec, květiny) a principem opakování. V textech Gerhild Steinbuch navíc uplatňováním opakování nabízí divákovi další možné konotace významu, zatímco u Sarah Kane slouží především k umocnění zoufalství a vnitřní bolesti. Obě autorky cílí na vnější komunikační systém, k interpretaci a rozšifrování významu je podstatné aktivní zapojení diváka a uplatnění jeho vlastní subjektivity. Významová hodnota není jednoznačná, nabízí se více možností k pochopení sdělení.

Kromě inspirace z *4.48 Psychózy* můžeme najít podobnost *bezhlavých/kopftot* i s dalšími texty Sarah Kane. V *Očištění* je jedna dějová linie tematicky zaměřená na incest, stejně jako *bezhlaví*, akorát s tím rozdílem, že tato láska probíhá mezi sourozenci (Grace a Graham). K naplnění jejich lásky dochází skrze stylizaci Grace v Grahama. Podobná stylizace probíhá i v *bezhlavých/kopftot*, kdy se Ofélie proměňuje do role matky, i když tady k úplnému splynutí nedojde. Pro obě autorky je příznačná i intertextualita – *Faidra (Z lásky)*, Ofélie.

¹²⁸ *4.48 Psychóza*, s. 14.

¹²⁹ *bezhlaví/kopftot*, s. 40.

ZÁVĚR

Cílem mé bakalářské práce bylo charakterizovat tvorbu britské dramatičky Sarah Kane a následně potvrdit nebo vyvrátit její vliv na tvorbu rakouské dramatičky Gerhild Steinbuch. Rozbor textů *Zpustošení*, *Očištění*, *Faidra (Z lásky)*, *Puzení* a *4.48 Psychóza* jsem podepřela konkrétními ukázkami textů pro přiblížení hlavních rysů její tvorby, podle kterých jsem hledala podobnosti v textu *bezhlaví/kopftot* od Gerhild Steinbuch

V teoretické části jsem se zaměřila na in-her-face theatre a vlnu coolness, do které Sarah Kane patřila. Kontextové a dobové začlenění mi pomohlo k lepšímu porozumění textů Kane a dopomohlo k nalezení inspiračních zdrojů této autorky, zvláště v souvislosti s uplatňováním násilí v jejich textech. Dalším důležitým krokem pro uchopení správné charakteristiky tvorby obou autorek, bylo uvědomit si rozdíl mezi dramatem a divadelním textem. Základní rozdíl spočívá ve funkci jazyka. Zatímco dramatický text slouží k přiblížení fiktivnímu ději, k divadelnímu textu lze částečně přistupovat jako k „poezii“.

V textech Sarah Kane jsem narazila na výrazný obsahový a formální posun. Ten se vyznačuje rozpadem struktury, postavy nejsou blíže určeny, ale jsou označeny jen písmeny, jak je tomu například u *Puzení*, anebo o nich nevíme vůbec nic – *4.48 Psychóza*. Text se tak dostává na hranici mezi dramatem a poezií. V posledních dvou textech (*Puzení*, *4.48 Psychóza*) opouští Sarah Kane od naturalisticky znázorňovaného násilí k symbolickému zobrazování. Co však zůstává pro její tvorbu stejné po celou dobu, je mnohoznačnost a otevřenost interpretace pro diváka.

Právě mnohoznačnost je hned prvním pojítkem mezi tvorbou Sarah Kane a Gerhild Steinbuch. Steinbuch ve svých textech vytváří fantazijní světy postav. Ty slouží jako úkryt před realitou, v níž se jedinec ztratil. Světy v sobě nesou jakousi pohádkovost, kterou Steinbuch vytváří využitím rytmizací slov, obrazotvorností. Snový charakter textů ale neubírá na vážnosti témat – incest, láska, potlačení vlastní identity. Obohacujícím exkurzem mé práce se stala první a dosud poslední inscenace *bezhlaví/kopftot* Divadla na cucky. Zde mi nešlo o zevrubnou analýzu, ale zajímalo mě, jestli lze na současný divadelní text aplikovat prvky postdramatického divadla. Vycházela jsem z eseje Hans-Thiese Lehmannna *Postdramatické divadlo*, kde jsem našla společné znaky především v práci s hudebností jazyka a zvuky, ale i s absencí divadelních znaků a prázdným prostorem. Naopak práce s tělem jako středobodem je posunuta do pozadí.

Kromě společných rysů nalezneme i zcela odlišné autorské postupy při psaní textů. Příkladem může být absence fyzického násilí a omezený počet vulgarismů u Steinbuch, kterých Kane využívá naopak hojně. Cílem mé bakalářské práce ale nebylo zkoumání rozdílů, nýbrž nalezení společných jmenovatelů v jejich tvorbě. Při položení výňatků z obou textů vedle sebe se potvrzuje nejen fakt, že texty jsou autonomní, ale slouží také jako důkaz vlivu Sarah Kane na tvorbu Gerhild Steinbuch.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ A PRAMENŮ

Prameny

Divadelní texty

KANE, Sarah. *4.48 Psychóza*. Překlad Jitka Sloupová. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2002, ISBN 80-7008-130-9.

KANE, Sarah. *Faidra (Z lásky)*. Elektronická verze. Překlad Jaroslav Achab Haidler, Praha: Národní divadlo, 2013.

KANE, Sarah. *Puzení*. Elektronická verze. Překlad Jaroslav Achab Haidler. Ústí nad Labem: Činoherní studio, nedatováno.

KANE, Sarah. *Očištění*. Elektronická verze. Překlad Jitka Sloupová. Praha: Databáze Aura-Pont, nepublikováno, nedatováno.

KANE, Sarah. *Zpustošení*. Elektronická verze. Překlad Ondřej Formánek. Praha: Databáze Aura – Pont, nepublikováno, nedatováno

STEINBUCH, Gerhild. *bezhlaví/kopftot*. Elektronická verze. Překlad Jitka Šťábová, Praha: DILIA 2010.

Programy

Program k inscenaci *bezhlaví / kopftot*, premiéra 16. 11. 2010, Divadlo K3 (Divadlo na cuky), Olomouc.

Rozhovory

RAVENHILL, Mark. 'Suicide art? She's better than that'. *The Guardian*, London, 12.10.2005, URL: <https://www.theguardian.com/stage/2005/oct/12/theatre> citováno ze dne 28.11. 2018.

Divadelní záznam

STEINBUCH, Gerhild. *bezhlaví/kopftot* [divadelní inscenace]. Režie Jan Žůrek. Divadlo na cuky 16.11. 2010.

Literatura

ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. vyd. Praha, 1994.

BROCKETT, Oscar. *Dějiny divadla*. vyd. Praha: DILIA, 1999, ISBN 978-80-7008-225-6.

HOFFMANNOVÁ, Andrea. *Násilím proti násilí. Divadlo in-yer-face*. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2015, ISBN 978-80-244-4860-2.

LEHAMANN, H.-T., *Postdramatické divadlo*. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.

MORGAN, Kenneth O, Martin KOVÁŘ a Josef POLIŠENSKÝ. *Dějiny Británie*. 2., dopl. vyd. Přeložil Ivo ŠMOLDAS. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. *Dějiny států*. ISBN 978-80-7106-432-9.

PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Brno: 2012. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií.

PFISTER, Manfred. 2001. *Das Drama*. München: Fink, 1977. ISBN 9783706903530.

SAUNDERS, Graham. *Love me or kill me: Sarah Kane and the theatre of extremes*. New York: Distributed exclusively in the USA by Palgrave, 2002. Theatre (Manchester, England). ISBN 0719059569.

SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. vyd. London: Faber and Faber, 2001 ISBN 0-517-20049-4.

SINGER, Anabelle. *Don't Wanna To Be This: The Elusive Sarah Kane*. The Drama Review: 2004. ISBN 1054-2043.

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

ŠPALOVÁ, Marie. *IN-YER-FACE THEATRE (Technika a vývoj provokativní britské dramatiky)*. In Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, 2006.