

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Vojcek pod drezúrou Johana
Simonse: Existenciální krize v
cirkusové manéži**

Laura Šaročová

Katedra divadelních a filmových studií

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

Studijní program: Divadelní studia - Televizní a rozhlasová
studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Vojcek pod drezúrou Johana Simonse: Existenciální krize v cirkusové manéži* 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

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. za její cenné rady, trpělivost, ochotu a maximální vstřícnost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat svým kolegům a kamarádům, kteří mě během psaní této práce podporovali, obzvláště pak svým kamarádkám Šárce a Kateřině, které pro mne byly obrovskou psychickou oporou. Největší dík pak patří mým rodičům a celé mé rodině, která při mě stála nejen po dobu psaní této závěrečné práce, ale během celých tří let mého bakalářského studia.

Obsah

Úvod.....	5
Metodologie odborné práce, kritika pramenů a literatury.....	7
1. Charakteristika období.....	10
1.1 Historický kontext.....	10
1.1.1 Vídeňský kongres.....	12
1.1.2 Metternichova politika a jeho vztah k Německému spolku.....	12
1.2 Biedermeier a doba předbřeznová.....	13
1.3 Georg Büchner a jeho dramatická tvorba.....	17
2. Vojcek.....	20
2.1 Analýza dramatu.....	20
2.1.1 Inspirační zdroj a děj hry, fabule a syžet.....	21
2.1.2 Dramatická situace.....	23
2.1.3 Fáze děje.....	25
2.1.4 Postavy.....	26
2.1.5 Dialogy, monology, funkce a podoba řeči.....	27
2.1.6 Forma dramatu.....	31
2.2 Sémantický rozbor textu.....	32
2.2.1 Interpretační metarovina.....	40
3. Inscenace <i>Woyzeck</i> – Akademietheater Wien.....	41
3.1 Režisérské divadlo.....	41
3.2 Znaková východiska postdramatického divadla podle Hans-Thiese Lehmana.....	43
3.3 Postdramatická éra podle Bernda Stegemanna.....	48
3.4 Analýza představení podle Jense Roselta a Christel Weiler.....	49
3.4.1 Prostor.....	50
3.4.2 Text.....	51
3.5 Hrdina jako svobodný autonomní jedinec.....	52
3.6 Analýza inscenace <i>Woyzeck</i>	54
3.6.1 Dramaturgická úprava textu.....	54
3.6.2 Scénografie jako sémantická dominanta divácké percepce.....	55
3.6.3 Herectví a pojetí postav.....	58
3.6.4 Kostýmy.....	60
3.6.5 <i>Woyzeck</i> jako výzva k vytváření vlastních významů.....	61
Závěr.....	63
Seznam použitých pramenů a literatury.....	65

Úvod

Během svého půlročního studijního pobytu ve Vídni jsem měla možnost v rámci analytického semináře navštívit dvě představení v Burgtheateru. Jedním z nich byla inscenace *Woyzeck* Georga Büchnera v nastudování holandského režiséra Johana Simonse. Výrazná redukce textu zapříčinila, že inscenace k divákům promlouvala převážně jiným způsobem než jazykovými konvencemi. Jako divákovi mi tak byla vzdor jazykovému handicapu nabídnuta možnost inscenaci plnohodnotně vnímat a chápat. Následné úvahy nad tím, jak může divadlo promlouvat ke společnosti, aniž by se muselo opírat o jazykový úzus významu, mne přivedly k tématu mé bakalářské práce. Osobní zkušenost s porozuměním cizojazyčné inscenace mne přiměly zamyslet se nad sémantickými hodnotami jednotlivých složek divadelního představení, stejně jako nad faktem, jak může dvě stě let starý text být tak výsostně aktuální.

Promlouvat z jeviště k divákům jiným způsobem než slovy, byla vize už představitelů druhé divadelní reformy, jako zástupce můžeme jmenovat Petera Brooka a jeho tvorbu nebo činnost souboru Living Theatre pod vedením Judith Malinové a Juliana Becka. Tato strategie je také jedním ze základních rysů tzv. postdramatického divadla, a přesně v jejím duchu se nese inscenace Johana Simonse. Z absolutní podstaty dramatického textu o ztrátě lidské důstojnosti v mašinérii mocných vytvořil doslovnou kulisu cirkusové manéže, kde jsou lidé pouze cvičení tvorové ovládaní vyšší mocí. A jejich vzpoura je jediný způsob, jak překonat tu propast mezi 'já' a 'oni'.

Büchnerův *Woyzeck* vznikl v kontextu myšlenkově vypjaté doby přelomu 18. a 19. století, jejíž rysy sám v sobě přirozeně nese. Je pokusem reflektovat v praktické rovině revoluční teze o rovnosti lidských bytostí, tak jak byly teoreticky definovány osvíceneckým prostředím druhé poloviny 18. století a jak se je do života pokusila uvést Velká francouzská revoluce.

Moc dokáže zabíjet, dokáže zabíjet tak, že po ní zůstávají mrtvá těla, ale dokáže zabíjet i tiše, nepozorovaně, jen někde uvnitř nás. Z lidí dělá zvířata, cvičené tvory, kteří dělají, co chtějí mocní, ale svobodu neznají. Jsem jako oni, vypadám jako oni, chodím, mluvím, myslím, a přeci nejsem jako oni, jsem 'něco', ale nejsem člověk.

Nemusí být válka a přeci jsem živý - mrtvý, jsem člověk zabítý uvnitř, jsem člověk ponížený, zbavených všech práv a svázán tisíci povinnostmi, často doslovně bijící se o svou vlastní identitu a svobodu. Boj, psychický i fyzický, o určení sebe sama, o důstojné místo ve společnosti, o respekt a rovnost lidských práv byl a stále je jednou z hlavních otázek celosvětové společnosti. A tento neustálý boj je také implicitně v textu Büchnerovy hry a explicitně v Simonsově inscenaci znázorněn.

Metodologie odborné práce, kritika pramenů a literatury

Hlavním cílem této bakalářské práce bude zaznamenat přenesení významů z roviny jazykových konvencí dramatického textu *Vojcek*¹ do podoby vizuálních aspektů inscenace *Woyzeck*² uvedené ve vídeňském Akademietheateru. Základem práce bude ukotvení fragmentu dramatického textu *Vojcek*³ v kulturním a společensko-politickém kontextu a jeho formální a především sémantická analýza. Následně se budu věnovat teoretickému zázemí inscenačních tendencí druhé poloviny 20. století v německojazyčné divadelní oblasti, jejichž podoba je příznačná i pro inscenaci Johana Simonse. Poslední část práce bude věnována strukturálně - sémiotické analýze již zmiňované inscenace *Woyzeck*,⁴ přičemž hlavní fokus se bude soustředit na nonverbální sémantické dominanty.

Pro svou bakalářskou práci jsem si zvolila metodologické rozdělení textu do dvou částí, a to kontextové a teoreticko-analytické. V první části práce se budu věnovat historickému půdorysu, v jehož kontextu Georg Büchner žil a tvořil. Představím dějinné události ustanovující společensko-politickou situaci v Evropě po porážce Napoleona Bonaparte v bitvě u Waterloo v červnu roku 1815 a události, které formovaly evropské myšlení první poloviny 19. století. Ty vyústily neúspěšnými pokusy o sociálně-politickou revoluci v březnu roku 1848 v Rakousku a následně v Německu. Tento historický exkurz je důležitý pro pochopení Büchnerovy politické angažovanosti i interpretaci jeho děl. Nastíním také obtížnost zařazení Büchnerovy tvorby do kontextu literárního dělení jednotlivých uměleckých epoch a představím celkovou problematiku pojmenování tři dekády trvajícího období mezi Vídeňským kongresem a potlačením vrcholu revolučních snah. Pro sepsání této historiografické a kontextové části své práce budu vycházet primárně ze dvou publikací. Jako první využiji kolektivní dílo *Dějiny Rakouska*⁵ a následně se budu

¹BÜCHNER, Georg. *Leonce a Lena Vojcek*. Praha: Artur, 2006. ISBN 80-86216-82-9

²BÜCHNER, Georg. *Woyzeck* [divadelní inscenace]. Režie Johan Simons. Burgtheater - Akademietheater Wien 10.4. 2019

³ BÜCHNER, cit. 2

⁴ BÜCHNER, cit. 3

⁵ VEBER, Václav, HLAVÁČEK, Milan, VOREL, Petr, POLÍVKA, Miloslav, WIHODA, Martin, MĚŘÍNSKÝ, Zdeněk. *Dějiny Rakouska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002, s.367. ISBN 80-7106-4912

opírat o knihu *Dějiny německé literatury 2, Od osvícenství k době předbřeznové*⁶ od Ehrharda Bahra. Obě publikace jsem zvolila pro jejich přehlednost, a pro tuto práci dostačující informační rozsah a odbornost.

Metodologicky druhou, tedy teoreticky-analytickou, část rozdělím do dvou celků. V prvním se budu věnovat formální a sémiotické analýze fragmentu divadelní hry *Vojcek*.⁷ Zaměřím se především na jednotlivé aspekty dramatu s přihlédnutím ke skutečnosti, že se nejedná o autorem dokončené dílo. Dále představím interpretační roviny díla v jejich obecné i kontextové paralele a možnosti dramaturgického uchopení. V tomto prvním celku druhé části práce budu v první řadě vycházet z českého překladu divadelní hry *Vojcek* a odborné teoretické publikace *Technika dramatu*⁸ od Gustava Freytaga. Byť se jedná o dílo staršího data, pro potřeby terminologického ukotvení analýzy dramatu v této práci je dostačující.

Ve druhém celku teoreticko-analytické části se budu věnovat strukturálně - sémiotické analýze inscenace *Woyzeck* holandského režiséra Johana Simonse uvedené ve vídeňském Akademietheateru. V úvodu této kapitoly objasním termín „režisérské divadlo“⁹ a jeho propojení s inscenací *Woyzeck*. Následně představím některé znaky strategie postdramatického divadla, v jejichž intencích je vystavěna Simonsova inscenace, přičemž budu vycházet z textu Hans-Thiese Lehmana *Postdramatické divadlo*.¹⁰ Přestože se jedná o publikaci propojující několik teoretických oblastí a ze strany některých vědních oborů jí mohou být některá tvrzení vytýkána, rozhodla jsem se zvolit si ji za výchozí materiál z důvodu nejširší sumarizace a přehlednosti znaků postdramatického divadla. Pro terminologické ukotvení analýzy představení budu vycházet z německojazyčné publikace *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*.¹¹ I přes jazykovou náročnost tohoto textu

⁶ BAHR, Ehrhard. *Dějiny německé literatury 2, Od osvícenství k době předbřeznové*. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Nakladatelství Karolinum, 2006.

⁷ BÜCHNER, cit. 2

⁸ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944.

⁹ CARLSON, Marvin. *Divadlo je krajšie jako vojna. Německá divadelná réžia v druhej polovici 20. storčia*. Bratislava: Divadelný ústav, 2016. ISBN 978-80-89369-96-6

¹⁰ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. ISBN 978-80-88987-81-9

¹¹ WEILER, Christel, ROSELT, Jens. *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen: NarrFranckeAttemptoVerlagGmbH. KG, 2017. ISBN 978-3-8252-3523-9

jsem se rozhodla jej využít z důvodu přímé návaznosti na současnou německojazyčnou divadelní praxi.

V rámci kontextové platformy pro strukturálně - sémiotickou analýzu inscenace *Woyzeck* představím v poslední části práce za využití teoretické publikace *Dějiny drámy*¹² německé teatroložky Eriky Fischer-Lichte požadavky na proměnu dramatiky na konci 18. století. V poslední kapitole své se práce pak bude věnovat strukturálně - sémiotické analýze inscenace, přičemž největší důraz bude kladen na podobu a proměny scénografie a celkovou práci s jevištním prostorem, jakožto nejmarkantnější sémantické prvky. Svou práci zakončím analýzou dalších složek inscenace s akcentací hereckého projevu, který je jednou z jejích dominant. V rámci této analytické části budu pracovat s odbornou reflexí inscenace v německojazyčných médiích.

¹² FISCHER-LICHTE, Erika. *Dějiny drámy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2003. ISBN 80-88987-47-4

1. Charakteristika období

1.1 Historický kontext

V tvorbě Georga Büchnera se neodráží pouze jeho politické a společenské smýšlení, ale i odraz doby, ve které žil a tvořil. Abychom tedy dokázali správně interpretovat jeho díla a pochopili jejich provázanost, popřípadě vymezení se vůči jiným fenoménům, musíme alespoň zevrubně obsáhnout vývoj evropských, respektive střeoevropských, dějin konce 18. a počátku 19. století.

Evropa se v druhé polovině 18. století dostává do fáze, kdy propast mezi vyšší společenskou vrstvou a měšťanstvem dosáhla vrcholu. Nejvýrazněji se tento rozkol projevoval na území Francie, v jejímž čele stál od roku 1774 absolutistický monarcha Ludvík XVI.,¹³ a vyústil v události Velké francouzské revoluce. Nejen základní ideje Velké francouzské revoluce, které byly obsaženy v jednom z revolučních hesel *volnost – rovnost - bratrství*, ale především události let 1792 a 1793, kdy revolucionáři na znamení skoncování se starými pořádky svrhli 10. srpna 1792 Ludvíka XVI.¹⁴, v lednu roku 1793 jej nechali popravit¹⁵ a o tři čtvrtě roku později i jeho manželku Marií Antoinettu,¹⁶ znamenaly reálné nebezpečí pro celou Evropu, především pro konzervativně smýšlející monarchy okolních států.

Šířící se myšlenky francouzské revoluce se staly hrozbou i pro Habsburskou monarchii, a proto mladý císař František II., nástupce osvíceneckých panovníků Marie Terezie a Josefa II., po vyhlášení války Francií v roce 1792¹⁷ definitivně ukončuje osvícenecké reformy a navrácí se ke konzervativnímu pojetí vlády. Celá devadesátá léta se pak nesou ve znamení koaliční války s revoluční Francií, kterou v roce 1797 ukončuje mír v Compo Formido¹⁸. Následný kongres v Rastattu měl zajistit klid v Evropě a zafixovat její nové geografické uspořádání. To se ovšem

¹³ HARTMANN, Peter C. *Francouzští králové a císaři v novověku, Od Ludvíka XII. K Napoleonovi III. (1498 – 1870)*. Praha: Argo, 2005, s. 268.

¹⁴ Tamtéž, s. 257.

¹⁵ Tamtéž, s. 289.

¹⁶ VEBER, Václav, HLAVÁČEK, Milan, VOREL, Petr, POLÍVKA, Miloslav, WIHODA, Martin, MĚŘÍNSKÝ, Zdeněk. *Dějiny Rakouska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002, s.367. ISBN 80-7106-4912

¹⁷ Tamtéž, s. 366.

¹⁸ Tamtéž, s. 367.

nepovedlo, a tak nastupují další války, později historiky označované jako druhá a třetí koaliční.¹⁹

Pro tak velký územní celek, jakým byla Habsburská monarchie, byla představa oslabení pozice panovnického majestátu skutečností ohrožující fungování celé správní oblasti. Císařská korunovace Napoleona Bonaparte 2. prosince 1804 v katedrále Notre-Dame²⁰ znamenala pro Habsburskou monarchii ještě hmatatelnější hrozbu, a tak je o pět dní později František II. veřejně prohlášen rakouským císařem jako František I.,²¹ aby byla jeho politická pozice upevněna.²² To se nakonec ukázalo jako správný krok, protože vyhlášením Rýnského spolku v roce 1806²³ de iure zaniká titul císaře Svaté říše římské národa německého, který do té doby náležel právě Františkovi II.²⁴ Po poslední koaliční válce, kterou rozpoutalo Rakousko v roce 1809²⁵ a kterou ukončilo podepsání mírové smlouvy na podzim téhož roku, ztratila Habsburská monarchie poslední državy na Jadranu a stála na pokraji státního bankrotu.²⁶ Sňatková politika kancléře Klemense Wenzela von Metternicha nakonec zajistila kontinuitu vývoje, sňatek Františkovy dcery Marie Luisy s Napoleonem Bonaparte ale ve svém důsledku znamenal, že téměř celá kontinentální Evropa, vyjma Španělska a Ruska, byla pod přímým či nepřímým vlivem Napoleona.²⁷

Napoleonovo neúspěšné tažení do Ruska v roce 1812,²⁸ jeho drtivá porážka a následné připojení se Vídně, tedy Habsburské monarchie, k protinapoleonské koalici o rok později znamenalo obnovení snah o návrat konzervativního pojetí vlády i naději pro zaražení šíření revolučních myšlenek. Po sérii porážek

¹⁹ VEBER et al., cit. d., s. 367 – 369.

²⁰ HARTMANN, cit. d., s. 321.

²¹ VEBER et al., cit. d., s. 368.

²² Od roku 1804, po vyhlášení dědičné titulatury císaře rakouského a jmenování prvního císaře Františka I., můžeme legitimně používat označení Rakousko pro územní celek, který do tohoto momentu byl označován jako "Podunajská monarchie" / "Habsburská monarchie". více: VEBER et al., cit. d.

²³ VEBER et al., cit. d., s. 369.

²⁴ Svatá říše římská vznikla de iure korunovací Oty I. Velikého císařem v roce 962 v Římě. více: MÜLLER, Helmut, KRIEGER, Karl, Friedrich, VOLLRATH, Hanna. *Dějiny Německa*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995, s. 31 - 32. ISBN 80-7106-125-5

²⁵ VEBER et al., cit. d., s. 369.

²⁶ Tamtéž, s. 370.

²⁷ Tamtéž

²⁸ Tamtéž

a po obsazení Paříže Napoleon Bonaparte v roce 1814 abdikuje²⁹ a je internován na ostrov Elba. Podepsáním Prvního pařížského míru v témže roce se Francie vrací do hranic z roku 1792.³⁰ Další otázky týkající se ponapoleonského uspořádání Evropy byly řešeny na mezinárodním kongresu, který byl svolán na podzim roku 1814 do Vídně.

1.1.1 Vídeňský kongres

Mezinárodní kongres se konal od podzimu 1814 do léta následujícího roku. Snahou tří východních velmocí, Ruska, Pruska a Rakouska, byla restaurace monarchií a obnovení teritoriálního uspořádání předrevoluční Evropy. Zatímco první požadavek byl naplněn, geograficky zůstala Evropa téměř ve stavu, v jakém se v roce 1815 nacházela. Místo Svaté říše římské, respektive místo rozpuštěného Rýnského spoleku (1813), je založen Německý spolek *"pod rakouským předsednictvím a také s ostrým prusko-rakouským mocenským dualismem."*³¹ Výsledky Vídeňského kongresu znamenaly fixaci evropského státoprávního pořádku na několik budoucích desetiletí. Nicméně nedořešené otázky týkající se především Německa nakonec vedly k novým konfliktům a vyústily březnovou revolucí v roce 1848.³²

1.1.2 Metternichova politika a jeho vztah k Německému spolku

Cílem Metternichovy politiky bylo v první řadě ve spolupráci s ostatními evropskými velmocemi ochránit střední a východní Evropu před jakýmikoliv revolučními, liberálními či nacionálními hnutími, která *"by mohla ohrozit systém vídeňského kongresu."*³³ Velmi výrazně tak vystupoval proti všem hnutím směřujícím k sjednocení států na základě národně liberální ideologie, v tomto případě byl největším centrem těchto snah Německý spolek. Událostí, která podpořila tuto jeho snahu, bylo zavraždění německého spisovatele a dramatika Augusta Kotzebua, který výrazně vystupoval proti liberalistickým tendencím,

²⁹ VEBER et al., cit.d., s. 371.

³⁰ Tamtéž

³¹ Tamtéž, s. 373.

³² Tamtéž

³³ Tamtéž

studentem teologie, který byl jejich silným zastáncem.³⁴ Po tomto činu vydal Metternich tzv. Karlovarská usnesení, která ustanovují cenzuru a policejní dohled nad německými univerzitami, studentskými spolky a veřejnými aktivitami. Tento krok ovšem postavil Rakousko do pozice cizí velmoci, která brání německým sjednocovacím snahám. Pro Rakousko byl nesjednocený Německý spolek nesmírně důležitý, protože vznikem samostatného státu by de facto zanikla Habsburská monarchie ve své celistvosti. Metternichovým cílem ovšem bylo Rakousko, respektive celá Habsburská monarchie, nezasažené nacionalismem a liberalismem. Tak aby mohlo zůstat "*silnou, konzervativní, sociálně stabilizovanou a centrálně spravovanou říší.*"³⁵ Jak úspěšná, respektive neúspěšná, tato jeho snaha byla, dokázaly nakonec březnové události roku 1848.

1.2 Biedermeier a doba předbřeznová

Než se budu věnovat jednomu z čelních představitelů doby předbřeznové, Georgu Büchnerovi, představím na následujících stranách toto třicetileté období, jehož definice je na rozdíl od jiných uměleckých směrů přímo spojena se společensko-politickým děním. Umělecko-historické dělení uvádí souslednost jednotlivých epoch následovně: *romantismus*, přičemž pro svou práci budu vycházet z nejvýraznějšího období německého romantismu tzv. *Výmarské klasiky*, jejíž počátek je datován do roku 1786, kdy Johan Wolfgang Goethe podnikl stěžejní cestu po Itálii, a za jejíž konec je považován rok úmrtí druhého čelního představitele Friedricha Schillera, rok 1805. *Biedermeier*, označení pro období mezi lety 1815 a 1848, kdy první místo ve společnosti zastávala buržoazie, tedy nižší aristokracie a měšťanstvo. A *realismus*, jakožto dominantní směr poslední třetiny 19. století. Doba předbřeznová, taktéž předbřeznové období a v německojazyčném prostředí Vormärz, je tedy ve vztahu k uměleckému dělení synonymem pro období biedermeieru. Ovšem tyto pojmy není dobré zaměňovat, neboť každý vychází z perspektivy jiného vědního oboru; biedermeier je pojmem umělecko-historického výzkumu, doba předbřeznová politicko-sociálně-historického fokusu.

³⁴ BAHR, cit. d., s. 354.

³⁵ VEBER, cit. d., s. 387.

Třicet let mezi Vídeňským kongresem, který ustanovil nové pořádky v Evropě po porážce francouzského císaře Napoleona Bonaparte, a březnovými dny, jak je označován pokus o revoluci, která měla tyto nově nastolené pořádky změnit, je z hlediska literárního vývoje mozaikou rozmanité osobité tvorby spisovatelů. Jejich díla z hlediska estetické úrovně a vysoké politické angažovanosti nelze jednoznačně přiřadit ani k období trvajícím, romantismu, ani k období následujícím, realismu. V první fázi bylo z uměleckého hlediska toto období nahlíženo optikou "Goethovy klasiky", čehož důsledkem byl opomenutí některých spisovatelů, protože jejich tvorba neodpovídala Goethovu ideálu. Názorným příkladem může být jeden z hlavních reprezentantů doby *biedermeieru*, rakouský spisovatel a dramatik, Franz Grillparzer, jehož nejde pro specifčnost jeho tvorby označit za předchůdce epochy budoucí, či pokračovatele epochy minulé.

Kulturně-historický pojem *biedermeier* byl tomuto tři dekadý trvajícím období přidělen až téměř o sto let později, kdy jej zpopularizovali Max von Boehn (1911) a Georg Hermann (1913), ovšem největší vliv na etablování tohoto pojmu, a především na jeho definici měla až kniha Wilhelma Bietaka *Das Lebensgefühl des "Biedermeier" in der österreichischen Dichtung*, vydaná v roce 1931. *Biedermeier* popisuje Bietak jako poklidnou, stylově výraznou měšťanskou kulturu, mluví o vysoce idealizovaném stylu, jenž je reakcí a důsledkem společenské podvědomé snahy o nápravu sociálně-společenské situace, ovšem nikoliv činy, ale psychickým postojem.³⁶ Období *biedermeieru* je jakýmsi útekem k idealizovaným časům minulým, k estetické hodnotě a myšlence dokonalosti prostředí, ve kterém lidé žijí, neboť když bude dokonalý obraz, pak bude dokonalý i život. Tato bezchybná představa rodinného, partnerského a společenského života byla ovšem ve značném rozporu s každodenní realitou, a především se společensko-sociální situací v ponapoleonské Evropě. Tento fakt nicméně nezabránil vývoji percepce *biedermeierovského* období jako idylické fázi dějin. Důkazem smyslové útěchy, kterou bylo možné v této epoše najít, může být text Ann Tizie Leitich *Vídeňský biedermeier*, jenž byl nesmírně oblíbeným v období druhé světové

³⁶ BAHR, cit. d., s. 335 - 336.

války.³⁷ Text připomínající časy rodinné idyly, zdobného stylu a uhlazené módy byl vytržením z násilné reality válečné doby.

K této pozitivní reflexi doby *biedermeieru*, s upozaděním percepce sociálně-politických problémů, přispěl i pozitivní náhled na osobnost Klemense Wenzela von Metternicha a jeho politiky, kterou nastolil po Vídeňském kongresu, k níž přispěl Heinrich von Srbik (1925).³⁸ Do popředí zájmu se tedy dostává období restaurace, což přineslo i nový pohled na celé období z hlediska literární vědy. Pod vlivem ideologie Třetí říše se germanistika zaměřila především na literáty, jejichž tvorba naplňovala představu o vhodném a správném díle. Do tohoto literárního kánonu doby *biedermeieru* tak byli zařazeni spisovatelé jako Eduard Friedrich Mörik nebo Annette von Droste-Hülshoff.³⁹ Vynechání a opomíjení byli naopak autoři, jejichž díla byla vysoce politicky angažovaná, například Heinrich Heine, Ludwig Börne nebo Georg Büchner.

Vzhledem k okolnostem, které formovaly tento literární výzkum, zaostávala analýza stylu a hlavní pozornost byla soustředěna na prvky propagace *biedermeierovského* životního pocitu.⁴⁰ Důsledkem tohoto výzkumu, který probíhal během první poloviny 20. století, bylo konstatování, že *biedermeier* je uznán jako svébytná literární epocha, ale tematicky je spíše doznívajícím romantismem. Změna pohledu na literaturu období *biedermeieru* přišla až na konci šedesátých let minulého století, jak píše Ehrhard Bahr: *"Ontologizace literární vědy ve čtyřicátých a padesátých letech, kdy stála v centru pozornosti Staigerova a Heideggerova interpretace (1950) Mörikovy básně Auf eine Lampe (Na lampu, 1846), pak dále přispěla k tomu, že obraz literatury let 1815-1848 zůstal i po zániku Třetí říše na dlouho ovlivněn "ideálem čistého bytí", jak literaturu biedermeieru charakterizoval Bietak (s. 185). Teprve když v 60. letech nastoupila zpolitizovaná germanistika a pustila se do hledání své vlastní literární tradice, zaznamenal oblíbený obraz tohoto období již dávno potřebné korektury."*⁴¹

³⁷ BAHR, cit. d., s. 336.

³⁸ Tamtéž

³⁹ Tamtéž s. 337.

⁴⁰ Tamtéž

⁴¹ Tamtéž

Zatímco označení *biedermeier* se objevilo až o několik desítek let později, pojem *doba předbřeznová* již krátce po březnových událostech, a to v epigramech jednoho z nejvýraznějších představitelů tohoto období rakouského dramatika Franze Grillparzera. V této chvíli se ovšem jednalo o pojem čistě politologického významu. Jeho umělecká konotace, a tím vzniknuvší pojmenování celé epochy s ohledem na historický i kunsthistorický význam, mu byla přiřazena až o několik desítek let později, zásluhou Valentina Pollaka, který se ve své knize *Politická lyrika a strany doby předbřeznové v Německu*⁴² zaměřil na výzkum historického vývoje v jeho celistvosti. Na pojem *doba předbřeznová* (*Vormärz*) musíme na rozdíl od kunsthistorického pojmu *biedermeier* nahlížet jako na odborný termín konstituovaný ze sociálně-historicky orientované literární vědy.⁴³ Ehrhard Bahr k této dvojlomné perspektivě dodává: *„Vzhledem ke svým historicko-politickým základům byl termín „doba předbřeznová“ v dlouhé řadě německých stylových epoch vždy cizorodým prvkem. Zatímco gotika, renesance a baroko, osvícenství, klasika a romantismus, realismus impresionismus a expresionismus jsou periody dějin duchovního vývoje, které navíc většinou vycházejí z kunsthistorických slohových kategorií, „doba předbřeznová“ je - především jako protiklad konkurenčního pojmu biedermeier - jediným pojmem označujícím epochu, který nevydává vývoj historického stylu za samotné dějiny. Jako výzva primární literární periodizaci je pojem doba předbřeznová programem skutečné historické literární analýzy, která chápe a interpretuje svůj estetický objekt jako moment celospolečenské reality, tvořené historickými konflikty.“*⁴⁴

Jak jsem již zmínila výše, *doba předbřeznová* má blíže k termínu politickému než kunsthistorickému. Optikou jednotlivých oborů a vědců tak vznikají tři různá pojetí konkrétního trvání *doby předbřeznové*, což vede k jejímu dělení na tři fáze. Rok datace konce *předbřeznového* období je u všech definic shodný, jedná se o revoluční rok 1848. Za počáteční rok je podle politického náhledu rok ukončení Vídeňského kongresu 1815. Z hlediska literární historie, která na celé období nahlížela perspektivou dozrívající Goethovy klasiky, je počátek *doby*

⁴² POLLAK, Valentin. *Die politische Lyrik und die Parteien des deutschen Vormärz*. Wien: Verlag des Wissens für Alle, 1911

⁴³ BAHR, cit. d., s. 338.

⁴⁴ Tamtéž s. 339.

předbřeznové kladen do roku 1830, kdy byla ve Francii krvavě potlačena červencová revoluce, která měla přinést změny ve vnímání uspořádání společnosti. Tento rok jako počáteční mezník však ve své teorii zavrhuje Ludwig Börne,⁴⁵ protože nevidí červencové události nijako revoluční, neboť nepřinesly kýženou změnu. A nakonec, ti, kteří doslovně chtějí pracovat s Grillprazerovým politologickým termínem doby předbřeznové, označují za počáteční rok období rok 1840, kdy vyvrcholil rozpor mezi nacionalisty a radikály. Následujících osm let je pak nazýváno "vlastní dobou předbřeznovou"⁴⁶: "i když se začátek doby předbřeznové posune z roku 1815 do roku 1830 či dokonce 1840, dochází pouze k vyznačení různých fází v rámci souhrnné historické epochy nazývané "doba předbřeznová": restaurace ve 20. letech, politizace 30. let a radikalizace 40. let. Těm odpovídají tři fáze předbřeznové literatury, jejichž tendence nejzřetelněji reprezentují Immermann, Büchner a Herwegh"⁴⁷

1.3 Georg Büchner a jeho dramatická tvorba

Hessenský lékař, dramatik a revolucionář Georg Büchner se narodil 17. října 1813 ve vesnici nedaleko Darmstadtu.⁴⁸ Mezi léty 1825 – 1831 studoval na gymnáziu v Darmstadtu a následně se věnoval studiu přírodních věd, zoologii a anatomii na Univerzitě ve Štrasburku.⁴⁹ Později se zabýval ještě studiem praktické medicíny na Státní univerzitě v Gießen.⁵⁰ Zde také spoluzaložil revoluční uskupení Společnost pro lidská práva a v duchu její ideologie vydal v roce 1834 anonymně a ilegálně leták *Posel hessenského venkova* s mottem *Mír chýším! Válku palácům!*, jehož cílem bylo vyvolání povstání proti vládě⁵¹ Po odhalení autora textu bylo proti Büchnerovi zahájeno policejní stíhání, před kterým byl nucen uniknout do exilu ve Štrasburku. Zde pokračoval ve studiích a věnoval se překladům dramatické tvorby Victora Huga.⁵² Do němčiny přeložil například hru *Lucretia Borgia*, nebo

⁴⁵ BAHR, cit. d., s. 343.

⁴⁶ Tamtéž

⁴⁷ BAHR, cit. d., s. 343.

⁴⁸ BÜCHNER, Georg. *Leonce a Lena Vojcek*. Praha: Artur, 2006. ISBN 80-86216-82-9

⁴⁹ ALKER, Ernst. Büchner, Karl Georg. In: *NeueDeutscheBiographie 2 (1955)*, S. 720-722 [online]. [cit. 10. 8. 2020] Dostupné z: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118516906.html#ndbcontent>

⁵⁰ Tamtéž

⁵¹ BÜCHNER, cit. d., s.

⁵² ALKER, cit. d.

Marie Tudorovna. Následně pobýval ve Švýcarsku, kde stihl ještě získat doktorát z filosofie a soukromou docenturu. Život Georga Büchnera ukončila náhlá smrt 19. února 1837, která tak zarazila nadějně se rozvíjející uměleckou dráhu mladého spisovatele.⁵³

Georg Büchner se proslavil především svými dramatickými texty. V jeho tvorbě je zřetelný odraz politických názorů jeho doby i jeho vlastní politické preference. Silný politický podtext, který se v Büchnerových hrách nachází rozdělil soudobou společnost na dva tábory, přičemž přívrženci jednoho s jeho názory sympatizovali, zatímco druzí, především konzervativní diváci, jeho práci nedoceňovali až opomíjeli.⁵⁴

Büchnerovým prvním dramatickým počinem se stala *Dantonova smrt*⁵⁵ reflektující spor mezi jakobíny a girondisty během Velké francouzské revoluce a myšlenkový rozkol mezi stoupenci revoluce, kteří si ale její podobu a především následné uspořádání státu představují zcela odlišně. Jedním z ústředních témat je polemika nad průběhem a podobou revoluce, která nakonec zabije své strůjce. V *Dantonově smrti* je poprvé naznačena Büchnerův přesah soudobých literárních konvencí, příznačné jsou literární prvky charakteristické až pro období naturalismu.⁵⁶

Druhou divadelní hrou byla veselohra *Leonce a Lena*,⁵⁷ kterou představil v rámci soutěže uspořádané nakladatelstvím Cotta v roce 1836. Tato hra nevykazuje tak radikální politizaci, přesto se kriticky vyjadřuje k životu panovnických rodů a odkazuje se k problematice společenského uspořádání.⁵⁸ Jedná se o krátkou hru připomínající Shakespearovu komediální tvorbu.⁵⁹

Za vrchol Büchnerovy tvorby je považován fragment dramatického textu *Vojcek* (*resp. Woyzeck*), který se zachoval ve dvou verzích.⁶⁰ Na vypůjčeném kriminálním příběhu vraždy ze žárlivosti z roku 1824 vystavěl Büchner své poslední dramatické dílo. Ovšem v centru Büchnerovy pozornosti nestojí primárně aktéři milostného

⁵³ BÜCHNER, cit. d., s.

⁵⁴ ALKER, cit. d.

⁵⁵ BÜCHNER, Georg. *Dantonova smrt*. Praha: Dilia, 1993.

⁵⁶ ALKER, cit. d.

⁵⁷ BÜCHNER, Georg. *Leonce a Lena Vojcek*. Praha: Artur, 2006. ISBN 80-86216-82-9

⁵⁸ BÜCHNER, cit. 2

⁵⁹ ALKER, cit. d.

⁶⁰ BÜCHNER, cit. d., s. 81.

trojúhelníku, ale jedinec na okraji společnosti, otázka lidské existence a problematika společenských konvencí. Právě tomu fragmentu, v překladu Ludvíka Kundery,⁶¹ se budu věnovat v následujících kapitolách.

⁶¹ **Ludvík Kundera** (1920 - 2010) byl český básník, dramatik a překladatel, bratranec spisovatele Milana Kundery. V padesátých letech udržoval pracovní kontakt s německým dramatikem a teatrologem Bertoldem Brechtem a stal se jeho dvorním překladatelem do češtiny. Českým překladem opatřil díla jako *Marat – Sade* od Petera Weisse, *Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka* Rainera Maria Rilkeho nebo *Don Carlos* Friedricha Schillera. více: webové stránky České televize, dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/lide/ludvik-kundera/>

2. *Vojcek*

Hru *Vojcek*⁶² psal Georg Büchner pravděpodobně od druhé poloviny roku 1836. Kvůli jeho brzké smrti zůstala ovšem hra nedokončena a dochovalo se pouze dvě fragmentární verze a několik doplňkových skic. Knižně bylo dílo vydáno až bezmála čtyřicet let po Büchnerově smrti.

Veskrze jednoduchý příběh, jehož variaci bychom v dějinách literatury našli několikrát, přesto se od prvního uvedení textu v roce 1913 jedná o jednu z nejinscenovanějších her v německojazyčné divadelní praxi.⁶³ Právě fragmentárnost celého textu, dějová otevřenost, variabilnost řazení jednotlivých obrazů a několik významových rovin, které v textu můžeme najít, jsou pravděpodobně zdrojem dramaturgické volnosti, kterou při inscenování divadelníci mají. Tím je podpořen přetrvávající zájem o hru a možnosti jejího inscenování.

2.1 Analýza dramatu

Přestože vznik dramatu *Vojcek* přerušila náhlá smrt autora, fragmentární zlomek, který se dochoval, je sám o sobě funkční textovou předlohou a je možné v něm najít základní znaky dramatu.

⁶² BÜCHNER, Georg. *Leonce a Lena Vojcek*. Praha: Artur, 2006. ISBN 80-86216-82-9

⁶³ Přehled nejvýznamnějších inscenací pro německojazyčnou divadelní oblast vzniklých mezi léty 1913 - 1945 sepsal ve svých knihách Wolfram Viehweg (*Georg Büchners "Woyzeck" auf dem deutschsprachigen Theater: 1 Teil: 1913 – 1918; Georg Büchners "Woyzeck" auf dem deutschsprachigen Theater: 2 Teil: 1918 – 1945 - Band 1: 1918 - 1933; Georg Büchners "Woyzeck" auf dem deutschsprachigen Theater: 2 Teil: 1918 – 1945 – Band 2: 1933 – 1945*)

Zde výběr několika inscenací (Klíčem k výběru bylo datum uvedení inscenace pro demonstraci přetrvávajícího zájmu o hru)

1913 – *Müncher Residenztheater*, režie: Eugen Kilian

1914 – *Wien Residenzbühne*

1921 – *Deutschen Theater in Berlin*, režie: Max Reinhardt

1928 – *Raimundtheater*, režie: Franz Theodor Csokor

1932 – *Studio 33 in Berlin*

1945 – *Nottheater in Leipzig*, režie: Hans Schüler

1945 – *Kammerspiele des Neuen Theaters in Stuttgart*

1996 – *Schauspielhaus Hamburg*, režie: Franz Xaver Kroetz

2004 – *Schaubühne am Lehniner Platz Berlin* v koprodukcii s *Festival d'Avignon*, režie: Thomas Ostermeier

2017 – *Theater Basel*, režie: Ulrich Rasche

Nutno podotknout, že řazení scén a tím vznikající jejich význam odpovídají v tomto rozboru překladu Ludvíka Kundery. Je zcela evidentní, že pokud bychom vycházeli z jiného překladu, nebo by dramaturgicky došlo k přeházení pořadí jednotlivých scén, význam některých by se bezpochyby změnil, popřípadě by se navzájem podmiňovaly podle jiného logického vzorce. Tím, že se jedná o fragment textu, je tato proměna pořadí legitimní, a stejně tak nově vzniklá struktura a význam jednotlivých scén.

2.1.1 Inspirační zdroj a děj hry, fabule a syžet

Výchozí inspirací byly pro Büchnera události roku 1824, kdy byl v Lipsku za vraždu ze žárlivosti popraven jistý holič W.⁶⁴ Od něj si Büchner propůjčil pro svého protagonistu jak jméno, Johann Christian Woyzeck, tak povolání, i Büchnerův Vojcek je holičem. Tento partnerský příběh doplnil Büchner o významy a hodnoty vztahující se k životu jedince ve společnosti, která determinuje jeho nárok na svobodu a rovnoprávnost.

Leitemotivem Büchnerova *Vojcka* je partnerská nevěra, jejíž prozrazení vede až k vraždě. Ústřední dějová linka se odvíjí od momentu seznámení Marie, Vojckovy partnerky, s vojenským plukovníkem Tamborem. Jejich další setkání už se nese ve znamení Mariiny nevěry. Když je Vojckovi toto Mariino chování prozrazeno, prostřednictvím narážek od Hejtmana, Vojcek se rozhodne jednat a za Mariinu nevěru se pomstít. Je odhodlán vraždit a další potvrzení Mariina jednání, kterého se Vojckovi dostane prostřednictvím rozhovoru s jeho kamarádem Ondrou, je pouze posledním impulsem a utvrzením ve Vojckově rozhodnutí k činu. Vražda Marie a Vojckovo následné chování jsou uzavřením primární dějové linie, zároveň obě události dokazují rozvahu, s jakou k vraždě došlo, že se nejednalo o afekt, ale o předem připravené a promyšlené jednání.

Fabuli hry můžeme doplnit o několik podrobností z prehistorie hry. K té se nedostáváme prostřednictvím převyprávěného příběhu, ale v podobě důsledků dřívějšího jednání postav a o některých skutečnostech prostřednictvím zmínky v určitých replikách. Z repliky ve dvacáté čtvrté scéně se dozvídáme, že vztah Marie a Vojcka trvá už necelé dva roky. Víme také, že mají skoro ročního

⁶⁴ BÜCHNER, cit. 2, s. 81.

syna Kristiána. Ze sedmého obrazu se také dozvídáme, že Vojcek se již čtvrt roku podrobuje lékařskému experimentu.

Syžet příběhu je vyprávěn podle fabule, pouze jsou některé informace odtajňovány aktérům postupně, čtenář je s nimi ale již seznámen v rámci chronologického vývoje děje (viz Mariina nevěra - první náznak odhalení- konfrontace - potvrzení nevěry).

Velmi rozdílné jsou ovšem časy dramatu. Za čas fabule, včetně prehistorie hry, můžeme považovat období trvající více než třicet (Ve dvacáté druhé scéně se dozvídáme, že Vojckovi je v době probíhajícího děje přes třicet let). Čas syžetu není oproti fabuli nijak specifikovaný. Orientačně bychom se sice mohli řídit společenskými událostmi, o kterých je v textu zmínka (muzika v hospodě, návštěva cirkusu). Tyto události se většinou vázaly k víkendovým dnům, proto by teoreticky čas syžetu mohl být něco kolem týdne. Jedná se ale pouze o odhad a velmi výraznou konstrukci.

I přes silnou individualizaci a subjektivnost prožívání můžeme alespoň v obecném náznaku a téměř matematickým vzorcem naznačit i čas vnímání. Ten je oproti času fabule i času syžetu velmi krátký. Fragment má v překladu Ludvíka Kundery 33 stran textu, při průměrné rychlosti čtení 1 stránka / 1 minuta, je tedy možné čtenářský čas vnímání odhadnout na půl hodiny, inscenace *Vojcka* mají velmi často časovou dotaci do dvou hodin.⁶⁵

Milostný trojúhelník patří mezi jedno z nejčastějších témat, které v historii literatury můžeme najít. Přesto se k němu v podobě textu *Vojcek* tvůrci vrací, hledají a ztvárňují jej v mnoha podobách a významech, které na první pohled nemusí být zcela zřetelné. Jedním takovým příkladem může být právě Simonsova inscenace.

⁶⁵ Schauspiel Stuttgrt: *Woyzeck*, režie: Zino Wey, 24. ledna 2020. 1 hodina 30 minut
Akademietheater: *Woyzeck*, režie: Johan Simons, 10. dubna 2019. 1 hodina 40 minut
Schauspiel Köln: *Woyzeck*, režie: Therese Willstedt, 22. března 2018. 1 hodina 30 minut
Schauspiel Frankfrut: *Woyzeck*, režie: Roger Vontobel, 30. září 2017. 1 hodina 30 minut

2.1.2 Dramatická situace

V Kunderově překladu najdeme celkem 31 scén, žádné další dělení se ve hře nevyskytuje. Za rámcovou scénu dramatu bychom s největší pravděpodobností mohli označit scénu dvanáctou. V té dochází k naznačení Mariiny nevěry s plukovníkem Tamborem. Nevěra ovšem ještě není definitivně potvrzena, a tak se hlavní hrdina ocitá v nejistotě, jaká je tedy pravda o jeho přítelkyni. V tomto rámci pak probíhá veškeré další Vojckovo jednání, jeho konfrontace s Marií, rozhodnutí nevěru pomstít, definitivní potvrzení nevěry i samotná vražda. Budeme-li ovšem na text nahlížet perspektivou významové metaroviny, tedy jako na jedince uvězněného v konvencích společenského řádu, která je výchozí interpretací pro Simonsovu inscenaci, pak bychom za rámcovou scénu mohli zvolit scénu devátou. V rozhovoru Hejtmana s Vojckem je zde naznačen společenský pohled na Vojcka a reflexe jeho sociálního postavení, které je ve výsledku důvodem Vojckovy revolty proti společenskému řádu.

Nejvíce scén je v textu epizodních (13), tedy rozvádějících širší dějový kontext, který dotváří celkovou atmosféru fikčního světa. Mezi takové patří například čtrnáctá scéna, ve které Vojcek s Ondrou prostřednictvím rozhovoru popisují společenské dění ve Strážnici, patnáctá scéna, která pomocí scénických poznámek a rozhovoru mezi postavami představuje prostředí hospody a společenských vztahů, nebo scéna dvacátá šestá, ve které se Vojcek po vraždě Marie vrací do města a zapojuje se do společenského dění.

Vedlejších scén najdeme v textu devět, stejně jako scén klíčových. Vedlejší scény obsahově podporují vývoj klíčových scén, otevírají narativní otázky, nebo nastiňují důležité mezilidské vztahy, jejichž význam a proměna jsou důležité pro vývoj děje. Mezi takové scény můžeme zahrnout například druhou scénu, která nastiňuje charakteristiku Marie a představuje společenský pohled na ni, a to skrze rozhovor Marie se sousedkou Markétou. Další takovou scénou je čtvrtá scéna, ve které se dva vojenští důstojníci baví o zaujetí Marií. Sedmá scéna, taktéž vedlejší, rozvíjí Vojckův vztah k doktorovi a jeho finanční závislost na doktorově lékařském experimentu. Významnou vedlejší scénou je také scéna sedmadvacátá, ve které se Vojcek po bližší nespecifikované době vrací na místo činu a hledá vražednou zbraň (nůž). Tato scéna reflektuje příčetnost, se kterou se Vojcek vraždy dopustil.

Uvědomění si, že je třeba nůž najít a zbavit se ho i nějakou dobu po činu, ukazuje, že Vojcek si pamatuje, co se stalo a nejednal tedy v afektu.

Klíčové scény se pak vztahují k logickému vývoji děje. Obsahují dílčí zlomové momenty příběhu a jejich prostřednictvím se děj rozvíjí a posouvá kupředu. První klíčovou scénou je scéna devátá, v níž se Hejtman Vojckovi vyčítá jeho nectnost a amorálnost. Jedná se o první scénu, ve které je blíže vylíčena pozice Vojcka ve společenském vnímání. Vojcek se v tomto obraze vůči obecnému názoru snaží vyhranit a předložit argumenty, které by mohly společenské mínění změnit, a tím i Vojckovo postavení ve společnosti. Druhou klíčovou scénou je hned scéna následující. V té je explicitně znázorněn poměr mezi Marií a plukovníkem Tamborem. Další klíčovou scénou je scéna dvanáctá, ve které se Vojcek dozvídá první indicie k odhalení nevěry své partnerky. Ve třinácté scéně Vojcek Marii konfrontuje s informacemi, které se dozvěděl od Hejtmana. Když jeho podezření Marie věrohodně nevyvrátí, je Vojcek rozhodnut konat. Zrada, kterou Vojcek v tuto chvíli pociťuje, je hnacím motorem k jeho rozhodnutí pomstít se, absolutně a bezesbytku. Ve spojení s jeho psychickými problémy se jedná o stav výrazně podněcující Vojckovo jednání. Toto rozhodnutí zobrazuje pátá klíčová scéna, v dramatu šestnáctá, ve které Vojcek v monologu odhalí své rozhodnutí Marii zabít. Když se mu pak v osmnácté scéně jeho podezření definitivně potvrdí, děj začne směřovat k tragickému konci. Ve dvacáté scéně Vojcek u Žida kupuje nůž, čímž zhmotňuje svoje rozhodnutí Marii zabít. K samotné vraždě dochází na konci dvacáté čtvrté scény. Scénu dvacátou osmou, můžeme považovat za klíčovou vzhledem k inspiračnímu zdroji hry a k jeho závěru. Vojcek se v této scéně zbavuje vražedné zbraně, což je významný akt ve vztahu k vyšetřování vraždy. Takový vývoj bychom pravděpodobně v textu očekávali. Jelikož ovšem hra není dopsaná, není možné s jistotou určit, zda by tato scéna měla stejný význam pro dokončené dílo. Ve vztahu k lipskému příběhu ale počítejme s variantou, že i policejní vyšetřování mělo být součástí příběhu a zbavení se nože je tak důležitým momentem děje.

2.1.3 Fáze děje

I ve fragmentu *Vojcek* můžeme rozlišit pět fází děje, jak je později definoval Gustav Freytag v *Technice dramatu*.⁶⁶ Můžeme zde najít expozici, kolizi, krizi, peripetii i katastrofu.

Za expozici bychom v Kunderově překladu označili obrazy jedna až devět. V těchto scénách je čtenář, popř. divák, poprvé seznámen s Vojckem, s jeho vztahem k Marii, interakcí s doktorem se skutečností, že je podroben lékařskému experimentu, rozhovorem s hejtmanem v postavení, jaké má ve společnosti, je mu představena Marie, její vztah k Vojckovi i první projevy náklonnosti k plukovníku Tamborovi, stejně jako zájem Tambora o Marii. V expozici jsou poté představeny všechny klíčové postavy a jejich vzájemné vztahy. Momentem prvního napětí je scéna desátá, ve které je přiznán poměr mezi Marií a plukovníkem Tamborem. Od tohoto momentu se příběh stupňuje a rozvíjí až do tragického momentu.

Do kolize, plynule přecházející do krize, patří scény 11 až 17. V těchto obrazech jsou rozvedeny dopady lékařského experimentu na Vojckovo zdraví, první veřejné naznačení Mariiny nevěry a konfrontace Marie s tímto tvrzením. Nejzásadnější je pro vývoj děje šestnáctá scéna, během které Vojcek poprvé slovně formuluje svoje rozhodnutí Marii ubodat. Tragickým momentem vrcholu, jak bod zlomu nazývá Freytag, je scéna osmnáctá, ve které se Vojckovi potvrdí jeho obavy z Mariiny nevěry.

Ve čtvrté fázi, peripetii, trávající od devatenácté do dvacáté třetí scény, je lehká dějová stagnace. Nejdůležitějším momentem peripetie je scéna, kdy Vojcek kupuje od Žida nůž. Momentem posledního napětí, tedy přechodem mezi peripetií a katastrofou, je dvacátá čtvrtá scéna. Její první polovina je vystavěna jako klidný partnerský rozhovor. Druhá polovina je velmi expresivní až naturalistická, a to především slovním jednáním, popisem vraždy.

V poslední z pěti fází, katastrofě, dochází k nalezení Mariina těla, a především k reflexi Vojckova dalšího chování, jeho návratu do společnosti, zapojení se do diskuze i následný odchod a manipulaci s vražednou zbraní. Poslední scénou celého

⁶⁶ FREYTAG, cit. d.

dramatu je výrok soudního sluhy. Můžeme tedy usuzovat, že vražda se dostala až k soudu, ale jeho výsledek neznáme.

Zarytě tvrdit, že toto je jediný možný a neměnný vzorec a striktní dělení dramatu do pěti fází, by bylo naprosto nefunkční a ani to není záměrem této práce. Jde spíše o zachycení základních aspektů hry a o rámcovou strukturaci dochovaného fragmentu.

2.1.4 Postavy

V celé hře najdeme 31 postav (budeme-li hromadně označení lid, vojáci a studenti reflektovat jako jednu postavu), což je v porovnání s délkou textu relativně vysoký počet. Z těchto třiceti jedna postav je ovšem dvacet čtyři pomocných, takže v rámci děje jednájí pouze zcela poplatné funkci, která jim je přidělena, nebo skrze jejich jednání Büchner představuje a konstruuje prostředí fikčního světa. Mezi takovéto postavy můžeme zařadit například postavu Žida, od kterého si Vojcek ve dvacáté scéně kupuje nůž, nebo postavu sousedky Markéty, která se objevuje ve druhé scéně při rozhovoru s Marií. Postava Žida je v dramatu zcela podřízena funkci obchodníka, prostřednictvím kterého se Vojcek dostane k vražedné zbrani. Postava Markéty pro změnu prostřednictvím dialogu s Marií utváří společenské mínění o Marii a formuluje také určitou Mariinu charakteristiku, taktéž zcela poplatně dramatu. Do stejné kategorie můžeme zařadit i postavu poddůstojníka, který ve čtvrté scéně působí pouze jako uniformní partner pro rozhovor plukovníka Tambora o jeho nadšení Marií. Zbylé pomocné postavy v ději zastávají funkci reprezentantů společenských poměrů a veřejného mínění. Do této ‘podskupiny’ vedlejších postav můžeme zařadit postavy studentů, tovaryšů, dětí, nebo hospodského.

Vedlejších postav, tedy těch, jejichž pozice není v dramatu omezena pouze na funkci výkonné jednotky, ale projevují se jako svébytnější články příběhu, najdeme v textu nejméně. Do této kategorie bychom mohli zahrnout postavu Ondřeje a plukovníka Tambora. Postava Ondry je pojata jako reprezentace jednoho z Vojckových nejbližších lidí. Je s ním při jednom z jeho nejvýraznějších psychologických záchvatů a je tím, kdo mu potvrdí Mariinu nevěru. Jeho postava je úzce spjata s Vojckovým příběhem a s vývojem děje. Chování plukovníka Tambora je klíčovým jednáním pro dramatický děj, ovšem není přímým impulsem

pro jeho vývoj. V pojetí postav tedy není přímým hybatelem děje, ale svým jednáním děj podněcuje.

Za hlavní postavy můžeme označit Vojčka, Marie, Hejtmana a Doktora. Jsou přímými hybateli děje, popřípadě výrazně přispívají k jeho rozvoji. Také se nejvíce dozvídáme o jejich psychologii a vzájemných vztazích. Všechny čtyři postavy jsou od sebe navzájem jistým způsobem odvislé. Marie je odkázána na Vojčkův příjem, který je zajištěn jednak Vojčkovou příslušností k armádě, druhá jeho povoláním holiče, tady tedy pojitko s Hejtmanem, neboť jedna ze scén jasně dokazuje, že Hejtman je Vojčkův zákazník. Třetím zdroje financí je podrobování se lékařskému experimentu, za který dostává dva groše denně,⁶⁷ odtud tedy závislost na Doktorovi. Rozhodnutí a jednání jednoho tedy zaručeně ovlivní život dalších, na rozdíl od postav Ondřeje, sousedky Markéty, nebo tovaryšů.

2.1.5 Dialogy, monology, funkce a podoba řeči

Jazyková stavba dramatu se ve většině znaků shoduje se stavbou klasického dramatu. Základem je dialogická forma promluvy, která je příznačná pro celé drama a jednání postav je podmíněno významy jazykové interakce postav. Monology nacházíme pouze v osmi scénách celého dramatu.

Nejzřetelněji má řeč v dramatu *funkci expresivní*, odráží se v ní “*individuální rysy mluvčího.*”⁶⁷ Repliky postav můžeme obecně rozdělit do dvou skupin na základě jazykových prvků, které jsou pro ně charakteristické. První skupinou jsou postavy spadající do Vojčkovy sociální sféry (Marie, sousedka Markéta, tovaryši, Ondra), pro jejich promluvy je signifikantní nespisovná podoba jazyka. Jednou z nejvýraznějších replik je rozhovor mezi Marií a Markétou:

“*MARKÉTA: A voči - jak se jí lesknou!*“

“*MARIE: Aťsi! Vodnesla si ty svoje voči k židovi, aby jí je vypucoval. Třeba se to ještě povede, a může je pak nabízet za dva krejčary.*”

⁶⁷ DROZD, David. *Kapitoly z teorie dramatu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 61. ISBN 978-80-244-3642-5

“MARKÉTA: Co si to dovoluje, vona? Vona paní panno! Já jsem počestná vosoba, ale vona – vona prokoukne sedum párů koženejch gatí!”⁶⁸

Významným aspektem této první skupiny promluv je tzv. *sociolekt*.⁶⁹ Zdánlivé nářečí a nespisovný jazyk v tomto případě nejsou odkazem na příslušnost aktérů k určité geografické oblasti, ale vyjádřením jejich sociálního postavení.

Druhou skupinu tvoří postavy Doktora, Hejtmana a Profesora. Jejich repliky jsou v porovnání s první skupinou příznačné užíváním cizích slov a spisovnou formou jazyka. Velmi zřetelně můžeme tuto podobu textu pozorovat na rozhovoru mezi Hejtmanem a Doktorem ve dvanácté scéně:

“HEJTMAN: [...] Pane doktore, jsem celý trudnomyslný a někdy jako bych blouznil. Jak vidím viset na zdi svůj kabát, hned se rozpláču - tady visí.”

“DOKTOR: Hm! Naduřilý, tučný, krk tlustý, apoplektická konstituce. Tak tak, pane hejtmane, mohla by z toho být apoplexia cerebralis neboli mrtvička. Může ale být také jen jednostranná a to byste pak byl na půl těla ochrnutý, nebo byste v nejlepším případě mohl být ochrnutý duševně a pak byste nadále jen vegetoval, to jsou tak přibližně vaše vyhlídky na příští čtyři týdny! [...]”⁷⁰

Kromě sociolektu obsahuje text ještě jeden rozlišovací aspekt řeči. V textu se celkově objevují tři způsoby oslovení - tykání, vykání a onikání. Struktura jejich užití vychází primárně z problematiky překladu z němčiny do češtiny. Tykání je využíváno v němčině i češtině ve stejné situaci a má stejná jazyková pravidla. Primárně se jedná o konkrétní tvar slovesa. Tykáním je jasně naznačen blízký nebo přátelský vztah mezi postavami. V českojazyčném prostředí je užívání tykání projevem nejčastěji rovnoprávného postavení dvou lidí, popřípadě, jak je zmíněno výše, je projevem blízkého vztahu. Při porovnávání vykání a onikání dochází v českém překladu německého textu k významovým rozdílům. Obecně je vykání, v případě rozhovoru dvou lidí, v českém prostředí považováno za projev respektu, jisté distance, nikoliv a priori v negativním slova smyslu, a uznání. Onikání, jakožto zastaralá forma oslovení, je dnes primárně vnímáno jako způsob projevu

⁶⁸ BÜCHNER, cit. 2, s. 48.

⁶⁹ DROZD, cit. d., s. 61.

⁷⁰ BÜCHNER, cit. 2, s. 61.

nadřazenosti, jisté dehonestace adresáta ze strany mluvčího a demonstrace výrazného odstupu. Němčina ovšem tyto dvě jazykové formy nerozlišuje, o to patrnější je potom rozdílné postavení postav v českém překladu.

Výskyt tykání a vykání je v textu zcela odpovídající českým jazykovým konvencím. Tykání se objevuje v rozhovorech Vojcka s Marií a Vojcka s Ondrou, vykání najdeme v rozhovorech Hejtmana s Doktorem nebo v replikách Doktora, které jsou směřovány k jeho studentům. Onikání je nejčastější způsob oslovení, který v textu najdeme, především v rozhovorech Vojcka s Hejtmanem, nebo Doktorem. V takových rozhovorech má onikání dvě základní významové roviny. První je naznačení distance, kterou mezi sebou obě postavy mají, a je způsobena především jejich rozdílným společenským postavením. Druhou rovinou je projev jistého opovržení ze strany Hejtmana nebo Doktora ve vztahu k Vojckovi. Jazyková struktura textu tedy koresponduje s charaktery jednotlivých postav a s jejich společenským a sociálním postavením.⁷¹

Další velmi silnou funkcí řeči v dramatu je *funkce apelativní*. Té je dosaženo rétorikou nebo využitím imperativu. Tento znak apelace najdeme především v replikách Hejtmana, například v deváté scéně jsou Hejtmanovy promluvy až pasivně agresivní a deformují tak po psychické stránce Vojckovu osobnost. Apelace je tak v případě *Vojcka* prostředkem jednání postav a působením na okolí.

Funkce fatická, tedy neustálé budování komunikační interakce, se v textu projevuje dvěma způsoby. První je způsob budování dialogu prostřednictvím přímého oslovení, nebo položení otázky. Druhým způsobem je budování dialogu pomocí reakce na jednání, nebo výroky jiných postav, ovšem bez předchozí tázací věty. Jako příklad druhé varianty můžeme uvést rozhovor Vojcka s Profesorem a Doktorem v sedmé scéně:

“PROFESOR: [...] Zaměříme-li se jen na jednu z věcí, jimiž se na tak vysoké úrovni manifestuje organická sebeafirmace božství, a zkoumáme-li její vztahy k prostoru, k Zemi a k planetárnímu systému, pánové, vyhodíme-li tedy tuto kočku

⁷¹ Rozbor jazykových prvků je veden v přímé návaznosti na jejich využití v dramatickém textu Vojcek. Existuje ovšem několik dalších perspektiv, kterými by bylo možné na rozdělení oslovovacích způsobů tykání, vykání a onikání nahlížet a tím měnit jejich společenský význam.

tímto vikýřem, jak se tato bytost úměrně svému instinktu zachová k centru gravitationis? Hej, Vojcku, (řve) Vojcku!”

“VOJCEK: Ona kouše, pane profesor!”

“PROFESOR: Chlape, když on tu bestii bere do rukou tak něžně, jako by to byla jeho babička.”

“VOJCEK: Mám třesavku, pane doktor.”

“DOKTOR (zjevně potěšen): Tak vida, vida! Výborně, Vojcku! [...]”⁷²

Kromě výše zmíněných funkcí řeči, které můžeme v textu najít, je důležité si povšimnout i stylistické stavby některých vět v promluvách Vojcka, které mají znakový charakter. Vojckův projev je v porovnání s ostatními replikami velmi trhaný, působí roztěkaně a chaoticky. I logická koherence textu není v některých případech stoprocentní. Jako příklad uveďme dvě repliky z šestnácté a dvacáté sedmé scény:

“VOJCEK: Furt, jen furt! Furt, jen furt! Dost, muziko! (Nachýlí se nad zem) No tak, cože to říkáte, cože? Hlasitěji, hlasitěji, bodni, zabodni tu vlčici. Mám? Musím? A je to tady taky slyšet? Říká to i vítr? - Slyším to furt, furt a furt: bodni, zabodni?”⁷³

“VOJCEK: Nůž? Kde je nůž? Zůstal tady. Prozradí mě! Blíž, ještě blíže! Kde to jsem? Co to? Něco se pohlo. Ticho. Tady někde. Marie? Haló, Marie! Ticho. Všude ticho! Tady cosi leží! Studené, mokré, tiché. Pryč odsud. Nůž, ten nůž! Mám ho? Mám! Lidé. - Tam. (Běží pryč.)”⁷⁴

Tuto údernou rytmizaci a diskontinuitu řeči můžeme vnímat jako jeden z nejvýraznějších projevů Vojkovy psychické nemoci, a řeč se tak stává nejsignifikantnější složkou postavy.

V souhrnu tedy můžeme říct, že struktura řeči v dramatu odpovídá svou dialogickou formou klasickému dramatu. Funkce řeči je v textu nejzřetelněji expresivní a apelativní. Kromě funkcí řeči z hlediska lingvistického pohledu je důležité vnímat i

⁷² BÜCHNER, cit. 2, s. 53.

⁷³ Tamtéž, s. 67.

⁷⁴ Tamtéž, s. 77.

její stylistickou podobu a znakovou povahu, a to především v replikách hlavní postavy.

2.1.6 Forma dramatu

Určit, zda se jedná o uzavřenou nebo otevřenou formu dramatu, je komplikované vzhledem k fragmentárnosti textu. Jelikož není autorem přesně dána výsledná podoba textu, musíme následující charakteristiku brát s určitou rezervou a možnou mírou proměnlivosti. V podobě, jakou fragment nabyl v překladu Ludvíka Kundery, můžeme identifikovat následující řadu znaků, která vychází z teorie německého teatrologa Volkera Klotze o uzavřeném a otevřeném dramatu.⁷⁵ Prvním znakem je jednota děje. Ve *Vojckovi* najdeme chronologicky řazený děj s více či méně kauzálním propojením scén, které jsou motivovány logickým vývojem. Nenajdeme zde více dějových rovin a děj je veskrze centralizovaný do jedné narativní linky. Pojetí času, jakožto dalšího z rozlišovacích aspektů uzavřeného a otevřeného dramatu, je v textu blíže nespecifikováno. Z kontextu hry ale můžeme soudit, že čas je pouze rámováním děje a nejedná se o žádné velké časové období, během kterého by došlo k výraznému vývoji postav nebo děje. Stejná situace nastává i v případě prostoru, respektive místa děje. I místo je pouze rámcovou záležitostí a nedochází k žádným výrazným prostorovým proměnám. Centrem příběhu je mikrosvět města, ve kterém všichni aktéři žijí, a přilehlý les s rybníkem. Nedokončenost textu ovšem nedovoluje hlubší analýzu. V případě postav už se podle Klotzovy teorie pohybujeme na hraně mezi uzavřeným a otevřeným dramatem. Ve hře najdeme celkem 31 postav, což je v poměru k rozsahu textu relativně vysoké množství. Ve vztahu ke Klotzově dělení by tento fakt naznačoval, že jedná o otevřené drama. Ovšem většina z postav je pouze epizodních a v ději plní funkci nositelů atmosféry prostředí, což naznačuje jejich jasně odlišné sociální charaktery. Takové rozlišení je na druhé straně znakem uzavřeného dramatu. Kompozice se výrazně odvíjí od fragmentárnosti textu. Jednotlivé scény jsou ve své podstatě svébytné výjevy, jejichž význam a tím budovaný vývoj děje vzniká až konkrétním seřazením obrazů. V případě Kunderova překladu můžeme mluvit o logicky se rozvíjejícím ději, ovšem v případě, že bychom pořadí scén zaměnili, by děj mohl být budován

⁷⁵ DROZD, cit. d., s. 67.

například prostřednictvím asociací. V oblasti řečových prvků dramatu se plně projevuje model, který Klotz řadí mezi znaky otevřeného dramatu. V textu nacházíme několik řečových stylů, výrazné jednání prostřednictvím slov a silný vliv má na promluvy postav podoba hovorové řeči.

Z výše uvedené definice šesti základních oblastí, na základě kterých Klotz definoval hraniční formy uzavřeného a otevřeného dramatu, můžeme považovat fragment dramatického textu *Vojcek* v překladu L. Kundery za uzavřené drama s minimální mírou otevřenosti. Přesto se tohoto zařazení nesmíme držet dogmaticky, a to primárně ze dvou důvodů. Už samotné Klotzovo rozdělení pracuje s aspekty v jejich absolutnosti a znaky jednotlivých složek pro uzavřené a otevřené drama uvádí v jejich ideálním provedení. Zadruhé nesmíme zapomínat na fakt, že text není kompletní a celkový autorův záměr nám tak není znám.

2.2 Sémantický rozbor textu

V následující části práce se zaměřím především na motivy a odkazy, které se v textu nachází, a to především ve vztahu k výše zmíněnému dějinnému vývoji a proměně podoby dramatiky pod vlivem požadavků hnutí Sturm und Drang.

Georg Büchner byl jedním z velmi aktivních členů různých hnutí a organizací usilujících o rovnoprávnost jedinců ve společnosti. Ve své tvorbě reflektoval události revolučních snah a sám k emancipaci národů a některých společenských vrstev vybízel texty jako *Posel hessenského venkova* s mottem *Mír chýším! Válku palácům!* I ve hře *Vojcek* můžeme nalézt aluze na revoluční události Büchnerovy éry.

“VOJCEK: Ty, Ondro, vidíš támhle tu čmouhu přes trávník? Tamtudy se každé večer kutálí hlava. Kdosi ji jednou zved, myslel si, že je to ježek, a za tři dny a tři noci byl na prkně. (Tiše) To byli zednáři, Ondro, už to mám, zednáři, pst!”⁷⁶

Již v této úplně první replice hry nacházíme několik odkazů na události Velké francouzské revoluce (VFR). Kutálející se hlava odkazuje ke způsobu poprav za VFR, kterým bylo setnutí hlavy prostřednictvím gilotiny. Během první fáze revoluce byli tímto způsobem popraveni především příslušníci aristokracie. Zednáři

⁷⁶ BÜCHNER, cit. 2, s. 47.

je v tomto případě kratší označení pro příslušníky lóže Svobodných zednářů, která byla hlavně v pozdějších letech revoluce velmi silně perzekuována. Část Vojckova projevu *‘Kdosi ji jednou zved, [...] a za tři dny a tři noci byl na prkně.’* tak odkazuje k popravám členů zednářské lóže. Takovýto odpor vůči zednářům byl podpořen především tím, *“že disidenti z řad aristokracie, kteří zprvu šli s revolucí, se při prohlubování revoluce dostávali s ní do rozporu, patřili často k zednářům.”*⁷⁷ Dalším významem, který pro hru označení zednářů má, je podstata, že Svobodní zednáři *“platili za odpůrce feudalismu,[...], kritizovali stát a smýšleli ateisticky.”*⁷⁸ Hned z úvodní repliky tedy můžeme vyčíst, že otázka revolučních snah a především reflexe vývoje revolučních událostí byly pro Büchnera nesmírně důležité. Zaprvé byl sám stoupencem revolučních myšlenek a iniciátorem, i když neúspěšným, nepokojů. Zadruhé z této repliky můžeme vyčíst i strach a určitou reflexi skutečnosti, že ti, kteří stáli v čele revoluce se stali de facto jejími největšími nepřáteli. Tato replika tedy kromě přímého vztahu k Vojckovi, jak je zmíněno níže, obsahuje i reflexivní pohled autora na události minulých let, jejichž dopad se projevoval i za života Georga Büchnera.

V první scéně se také dozvídáme o jedné z hlavních charakteristik Vojcka, o jeho psychických problémech.

*“VOJCEK:Řekni něco! (Vytřeštěně hledí do krajiny) To světlo, Ondro! Oheň lítá po nebi a hřmot se na nás valí jak z pozounů. A blíží se to! Pryč. Nevohlížej se.”*⁷⁹

Z této repliky můžeme vyčíst jistou paranoii a strach, kterým Vojcek trpí. Strach z odhalení, dopadení je symbolizován nepříjemnými jevy vyvolávajícími úzkost. Dost možná můžeme tento projev vnímat jako aluzi na revoluční boje a strach z potrestání revolucionářů, a to nejen ve vztahu k VFR, ale i následným povstáním, která probíhala na území Rýnského, respektive Německého, spolku.

⁷⁷ ŠINDELÁŘ, Bedřich. Francouzská buržoazní revoluce a Svobodní zednáři. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. 1985, C 32. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/102475/C_Historica_32-1985-1_10.pdf?sequence=1

⁷⁸ BERNHARDT, Rüdiger. *Königs Erläuterungen und Materialien. Interpretation zu Gerog Büchner Woyzeck*. Hofffeld: C. Bange Verlag, 2002, s. 50. ISBN 978-3-8044-1885-1

⁷⁹ BÜCHNER, cit. 2, s. 47.

O původech a projevech Vojkových zdravotních, nejen psychických, problémů, které jsou jedním z determinantů jeho chování, se dozvídáme i z replik uvedených ve scénách sedm a jedenáct. V sedmém obraze komentuje doktor Vojkovy fyzické projevy, které vznikají v důsledku lékařského experimentu, který doktor na Vojckovi provádí.

“DOKTOR: Všimněte si, prosím, účinku, sáhněte si: jak nepravidelný puls! Ten puls a ty oči!”⁸⁰

Rozhovor mezi doktorem a Vojckem v jedenáctém obraze explicitně vysvětluje a dokazuje Vojkovy psychické problémy.

“VOJCEK (důvěrně): Pane doktor, slyšeli už něco vo dvojí tváři přírody? Když slunko stálo nad hlavou a celej svět jako by měl chytout plamenem, mluvil už ke mně strašlivej hlas.”

“DOKTOR: Vojcku, on má aberratio neboli zatmění mysli.”

“VOJCEK (si dá prst na nos): V houbách, pane doktor, v houbách to vězí. Všimli si už, v jakejch vobrazcích houby rostou? To písmo by se mělo rozluštit.”

“DOKTOR: Vojcku, on má nejkrásnějšíaberratiomentalispartialis, druhá species, velice pěkně vyhraněná. Vojcku, dostane přidáno! Druhá species: fixní idea za všeobecně rozumného stavu. Dělá ještě všechno jako dřív? Holí ještě pana hejtmana?”⁸¹

Aberratio mentalis partialis je obecné označení pro částečnou mentální odchylku. Druhá species je označení druhého stupně této odchylky. Vzhledem k tomu, že aberratio mentalis partialis není označení konkrétní mentální poruchy, je těžké určit její příčiny. Dost možná se ovšem v tomto případě jedná o degenerativní onemocnění způsobené nedostatkem vitamínů. Tento deficit, u Vojcka vyvolaný lékařským experimentem, při kterém Vojcek nesmí jíst několik měsíců nic jiného než hrachovou kaši, způsobuje poškození obalu neuronů a v jeho důsledku může docházet právě k částečné mentální odchylce.

⁸⁰ BÜCHNER, cit. 2, s. 53.

⁸¹ Tamtéž, s. 60.

Zcela stěžejní se pro tuto práci jeví motiv cirkusové manéže a význam srovnání člověka se zvířetem, které najdeme ve třetí a páté scéně. Z obsahové stránky na první pohled nepříliš významných událostí vytvořil Johan Simons podstatu své inscenace, které se podrobně budu věnovat v druhé části této práce.

Děj hry je v tuto chvíli situován do veřejného prostranství, kde právě svou exhibici zahajuje cirkusová společnost.

“VYVOLÁVAČ: [...] A nyní ejhle tento um: Vzprímeně si vykračuje, ma kabát a kalhoty, má šavli! Hle, toť pokrok, toť civilizácie. Vše kráčí vpřed: kůň, vópice ,kanální kanárek. Z vópice je natotata voják. To ovšem není nic moc, to je nejnižší stupínek lidskýho pokolení! - Reprezentácia začíná! Začátek všech začátků!”⁸²

“VYVOLÁVAČ: [...] Člověk, člověk-zvíře - a přeci jen zvíře nebo-li hovado. [...]”⁸³

Ve vztahu k historickému vývoji jsou tyto repliky odrazem společensko-politického uspořádání, kde je postavení člověka ve společnosti redukováno na loutku ovládanou vyšší instancí. Člověk je obdivuhodným subjektem, jehož schopnosti a projevy nevychází z podstaty jeho přirozenosti, ale jsou důsledkem vlivu vyšších šarží. Takovouto situaci můžeme vidět v případě dopadů lékařského experimentu - nepravidelný puls, změna pohledu.⁸⁴ Jedinec je částí společnosti vnímán v rovnoprávném postavení se zvířetem, ba dokonce drezúrované zvíře je vyvyšováno nad člověka. Cvičené zvíře jako první článek lidské evoluce, zvíře jako člověk a člověk jako zvíře. Tato premisa se stala leitmotivem Simonsovy inscenace.

Dokladem pro výše zmíněnou destrukci člověka ve vztahu k jeho svébytnosti a soběstačnosti jsou repliky rozhovoru mezi Doktorem a Vojckem v sedmé scéně.

“DOKTOR: [...] (Kočka uteče) Pánové, to zvíře postrádá vědeckého instinktu.”⁸⁵

Doktor touto větou demonstruje, že zvíře není vyspělé natolik, aby mělo cit pro vědu.

⁸² BÜCHNER, cit. 2, s. 50.

⁸³ Tamtéž, s. 52.

⁸⁴ Tamtéž, s. 53.

⁸⁵ Tamtéž

“DOKTOR: [...]Apropó, Vojcku, zastříhal pánům ušima, no tak! [...]”⁸⁶

“DOKTOR: Bestie, mám ti jednu stříhnout sám? Chceš upláchnout jako ta kočka?”⁸⁷

Přirovnáním Vojcka ke zvířeti, ke kočce, která utekla od vědeckého experimentu, doktor demonstruje podstatu vyvolávačova výroku o *člověku - zvířeti*. Vojcka staví do pozice méněcenného subjektu, který nemá správně vyvinutý vědecký instinkt, tedy není hoden rovnoprávného postavení s doktorem.

V souvislosti s degradací jedince je dalším z motivů, který můžeme v textu najít, reflexe rovnoprávnosti. V kontextu společenského myšlení konce 18. a první poloviny 19. století se ve hře projevují myšlenky o rovnoprávném postavení jedinců ve společnosti, morálce i užití společenské kategorie ‘dobrého člověka’. První repliku, která tento motiv reflektuje, najdeme v úvodu třetí scény.

“STARĚC (s dítětem, které tančí. Zpívá)

Nic tu nemá trvání,

všem je umřít dáno,

*to každý zná, to každý ví.”*⁸⁸

Smrt je zde představována jako moment, ve kterém si jsou všichni rovni, proto je bezvýznamné vytvářet sociální rozdíly během života. Přesto se v konfrontaci s Hejtmanem Vojcek opakovaně dozvídá, že není dobrým člověkem, tedy že není člověkem správným, morálním, hodným společenského uznání.

“HEJTMAN: Vojcku, on vypadá pořád tak uštvane! Dobrý člověk se neštve, dobrý člověk, který má čisté svědomí. [...]”⁸⁹

“HEJTMAN: [...] Dobrý člověk je vděčný člověk a má svůj život rád, dobrý člověk nemá žádnou kuráž, ne, kuráž má jen darebák! [...]”⁹⁰

⁸⁶ BÜCHNER, cit. 2, s. 54.

⁸⁷ Tamtéž

⁸⁸ Tamtéž, s. 50.

⁸⁹ Tamtéž, s. 56.

⁹⁰ Tamtéž, s. 60.

V duchu doby je vnímán dobrý člověk, který si zaslouží společenské uznání, prostřednictvím Hejtmana, reprezentujícího vyšší společenskou vrstvu, jako ten, který je smířený se svým osudem, nemá kuráž (odvahu) něco měnit, netouží po změně svého života, ale svůj život přijímá.

Vojcek není vnímán ani jako morální a ctnostný, protože svůj život se rozhodl vést bez ohledu na posvěcení ze strany vyšší instancí, v tomto případě bez požehnání církve. Vojckovo nemanželské dítě je tedy bráno především jako důkaz jeho amorálnosti a nectnosti. Bez pochyby bychom ovšem mohli říct, že toliko vyžadovaná a doceňovaná morálka je jen jakousi pseudomorálkou. Fakt, že Vojcek se rozhodl přijmout bez výhrad zodpovědnost za svou rodinu, není vnímám jako projev morálních kvalit, ale je zcela opomenut.

“HEJTMAN: [...] Vojcku, on nemá morálku! Rozuměl, Vojcku, morálka to je, když je někdo morální. Je to dobré slovo. On má dítě, aniž mu požehnala církev, jak říká náš veledůstojný pan posádkový kurát, aniž mu požehnala církev, to nemám ze sebe”

“HEJTMAN: Vojcku, on nemá ctnost, on není ctnostný člověk. Z masa a krve? Když po dešti ležím v okně a koukám po bílých punčochách, jak tak poskakují po ulici - zpropadeně, Vojcku – tu mě chytá láska! Já jsem z masa a krve. Ale ctnost, Vojcku, ctnost! Jak bych mohl odolat takovému pokušení? Vždycky si řeknu: jsi ctnostný člověk, (dojatě)hodný člověk, dobrák.”⁹¹

Hejtman sice přiznává obdiv k ženám, ale jeho ctnost mu nedovolí jít dál než k obdivným pohledům. Vojcek je v tomto světle tedy vykreslen jako člověk nectný, protože ve své náklonnosti k ženě překročil hranici pohledů.

Hejtman je postava reprezentující buržoazní společnost především přemítáním o smyslu života, odkazem k biedermeierovským ideálům poklidného života, podstatou jeho života je samotné bytí, neřeší každodenní starosti spojené s pracovním vytížením, nezabývá se problémem finančního zajištění rodiny.

“HEJTMAN: Když pomyslím na věčnost, začínám se strachovat o svět. Samá práce, Vojcku, samá práce! Věčnost: co je věčné, to je věčné - to jistě chápeš. Ale pak to

⁹¹ BÜCHNER, cit. 2, s. 57.

zase věčné není, a to je okamžik, ano, okamžik. - Vojcku, mráz mi přelítne po zádech, když si pomyslím, že svět se jednou za den otočí! Jaké to plýtvání časem! A proč? Vojcku, já už ani nesnáším pohled na mlýnské kolo. Hned na mne padne melancholie.”⁹²

Posledním motivem, který je pro tuto práci významným, je samotná postava Marie. Důležitá je pozice Marie v celém příběhu, její vztah k Vojckovi, její vztah k ostatním postavám, a především Marie jako nositelka významu pouta mezi Vojckem a životem, který Vojcek vede, aby zajistil rodinu, ale který ho zároveň neskonale ničí a pomalu zabíjí.

V osmé scéně se Marie zamýšlí nad rovností každého člověka:

*“MARIE: [...] (opět se zhlíží v zrcátku) [...] Našinec má na světě jenom kouteček a střípek zrcátka, a přece mám zrovna tak rudý ústa jako vznešený dámy se svejmazrcadlami odshora dolů a s krásnejmapánami, co jim libaj ruce. Jenže já jsem jen chudá ženská!”*⁹³

Marie nahlas formuluje podstatu skutečné rovnosti jedinců. Ta není měřena majetkem a postavením ve společnosti, ale je přirozenou součástí života. Znak, který Marie popisuje (*rudá ústa*), není ničím uměle vyvolán ani podmíněn, ale je přirozený a vrozený každému člověku.

Rozpor mezi Mariiným myšlením a chováním je zřetelný v podstatě její nevěry. Marie dá přednost fyzické zdatnosti plukovníka Tambora, před nemocí ochromeným Vojckem.

O tom, co se stalo mezi Marií a plukovníkem Tamborem se v náznacích dozvídáme z Hejtmanových replik ve dvanácté scéně. V reakci na Hejtmanova slova, a především na Mariino chování se Vojcek rozhodne za nevěru pomstít. Pro Vojckovo rozhodnutí je zcela zásadní scéna šestnáctá, ve které se velmi explicitně projevují jeho psychické problémy. Ty v tuto chvíli už výrazným způsobem ovlivňují nejen Vojckův pohled na svět, ale i jeho chování a rozhodování.

⁹² BÜCHNER, cit. 2, s. 56.

⁹³ Tamtéž, s. 54.

“VOJCEK: Furt, jen furt! Furt, jen furt! Dost, muziko! (Nachýlí se nad zem.) No tak, cože to říkáte, cože? Hlasitěj, hlasitěj, bodni, zabodni tu vlčici. Mám? Musím? A je to tady taky slyšet? Říká to i vítr? - Slyším to furt, furt a furt: bodni, zabodni?”⁹⁴

Dvacátá čtvrtá scéna se vztahuje k aktu samotné vraždy. Dvě fáze činu podtrhují jistotu a chladnokrevnost, se kterou Vojcek vraždí. První Vojckova replika obsahuje jeho rozhodnutí Marii zabít, a to přímo v rozhovoru s ní.

“VOJCEK: Zebe tě, Marie? A přece hřeješ. Jaký máš horký ústa! Horkej dech, horkej, kurevskej! A přece bych dal za to nevímco, kdybych je mohl ještě jednou líbat - ale když je člověk studenej, tak už ho nezebe. Z ranní rosy už tě zábst nebude.”⁹⁵

Druhá replika je už explicitním popisem činu. Jedná se o jednu z mála replik, ve které Vojcka pohltí emoce. Do té doby jsou jeho promluvy velmi často emočně nevyhrocené. V tomto momentně jsou ale emoce dominantní, nikoliv afekt, ale touha po svobodě, po pomstě a trestu za nevěru.

“VOJCEK: Tumáš, a tumáš! Nemůžeš umřít? Tak! Tak! Furt sebou ještě škube. Ještě ne, ještě ne? Pořád ještě? (Znovu bodne.) Seš mrtvá? Mrtvá! Mrtvá!”⁹⁶

Dokladem toho, že Vojcek si byl při vraždě plně vědom toho, co činí, jsou i následující repliky dvacáté sedmé a dvacáté osmé scény. V těch se Vojcek vrací na místo činu a vědomě se zbavuje vražedné zbraně. Plně si uvědomuje, že musí zamést stopy, nebo bude prozrazen a usvědčen.

Z výše zmíněného rozboru tedy vyplývá, že dramatický text obsahuje nejen primární dějovou rovinu ukotvenou v proměně mezilidských vztahů, ale můžeme v něm najít i metaodkazy vztahující se k problémům společnosti, ve které Georg Büchner žil.

⁹⁴ BÜCHNER, cit. 2, s. 67.

⁹⁵ Tamtéž, s. 74.

⁹⁶ Tamtéž

2.2.1 Interpretační metarovina

Děj hry můžeme na první pohled vnímat jako relativně obyčejný příběh muže, kterého partnerská zrada dohnala k hrůznému činu vraždy. Základní narativní linie i primárním inspiračním událostem by tato interpretace bezpochyby vyhovovala. Budeme-li ovšem na text nahlížet perspektivou dobového paradigmatu, dostaneme interpretačně bohatou mozaiku. Prvním pohledem je historický vývoj evropských dějin přelomu 18. a 19. století, který se nese ve znamení revolučních snah i represivních režimů. Druhým je požadavek dramatiků druhé poloviny 18. století na ustanovení nového svobodného a autonomního jedince, který se vymezuje vůči uniformnímu kolosu společnosti.

Fragment dramatu *Vojcek* tedy na základě těchto dvou perspektiv můžeme vnímat jako návaznost na požadavky nové dramatiky, a především jako metaforický obraz života jedince, který souzní s revolučními myšlenkami rovnoprávnosti, ale společenské uspořádání mu nedovolí tyto vize uskutečňovat. Navíc jeho sociální kontakty, v tomto případě partnerka a malé dítě, jsou markantním důvodem pro setrvání v pozici opovrhovaného a neuznávaného jedince. Když se však Vojcek dozví o nevěře své partnerky, jako by bylo psychicky zničeno jeho pouto s jeho dosavadním životem, který ho de facto zabíjí, ve kterém je pouze cvičeným zvířetem příslušníků vyšší společenské vrstvy. Vražda Marie, primárně sice v důsledku kombinace žárlivosti a psychických problémů, se ale ve výsledku může jevit jako snaha oprostít se a zničit fyzickou podstatu Vojckova životního pouta.

Text *Vojcka* je tak možné vnímat i jako jistou metaforu autorovy snahy (a nejen jeho), prosadit v reálné společnosti první poloviny 19. století myšlenky Velké francouzské revoluce a dalších revolučních hnutí a tendencí.

Zobecníme-li tyto teze a oprostíme-li se od návaznosti na společenské uspořádání první třetiny 19. století, pak můžeme tuto významovou rovinu problémů jedince ve společnosti pojmut jako výsostně nadčasové téma, které není vázané ani na konkrétní dějinné události, ani na geografickou oblast.

3. Inscenace *Woyzeck* – Akademietheater Wien

Následující podkapitoly budu věnovat tendenci režisérského divadla, teoretickým východiskům postdramatického divadla a nejnovějšímu nastudování dramatického textu *Woyzeck* ve vídeňském Akademietheateru, které bylo v premiéře uvedeno 10. dubna 2019 právě pod vedením Johana Simonse. Radikální dramaturgická úprava textu vedla tvůrce k převedení sémantických hodnot od lingvistických konvencí k jiným složkám inscenace. Do popředí se tak dostává především scénografie a celkové prostorové pojetí spolu s hereckou akcí a akcentací. Díky této proměně zdůrazněných složek můžeme o inscenaci *Woyzeck* mluvit jako o inscenaci vytvořené v duchu postdramatického divadla.

Při samotné analýze inscenace budu vycházet především ze dvou konceptů, prvním bude soubor znaků postdramatického divadla podle německého teatrologa Hans-Thiese Lehmana, druhým teorie analýzy představení podle Jense Roselta a Christel Weiler. Propojení těchto dvou konceptů poskytne základní výchozí platformu i možnost teoretického a terminologického ukotvení analýzy.

3.1 Režisérské divadlo

V inscenační praxi německojazyčného divadelního prostředí se od poslední třetiny 20. století projevuje fenomén tzv. *režisérského divadla*. Podstata tendence režisérského divadla se projevuje především specifickým zacházením s výchozím materiálem. Režiséři dávají hře / textu určitou uměleckou vizi, anebo text využívají jako inspirační zdroj, ze které vytváří téměř samostatné divadelní dílo.⁹⁷ Pro režiséry, jejichž tvorba koresponduje s touto tendencí, je příznačná destrukce textu, vytváření textových koláží nebo adaptace románů. Příznačná je také dekonstrukce chronologického děje. V principu se tak jedná o hledání nových možností zpracování a interpretace jednoho, nebo mozaiky vícero, textů.⁹⁸ Inscenace se také stává konfrontací publika s možným výkladem textu, který divák v představení vidí, kterému rozumí, se kterým se ztotožňuje, nebo naopak který ho pobuřuje.⁹⁹

⁹⁷ CARLSON, cit. d., s. 15.

⁹⁸ WEILER, Christel, ROSELT, Jens, cit. d., s. 212-216.

⁹⁹ Tamtéž, s. 212.

V centru této tendence stojí postava dominantního režiséra, který, velmi často v ustáleném tandemu se scénografem a dramaturgem, dává inscenaci zcela osobitý ráz. I z tohoto důvodu se tendence režiséřského divadla pojí také s výrazným progresem v oblasti scénografie. Reflexe postupů režiséřského divadla, a vůbec užívání tohoto pojmu, se v odborné literatuře, studiích a článcích objevuje od konce 20. století. Nikoli primárně jako zachycení nového směřování, ale jako sumarizace tendenčních prvků, které stojí v opozici s do té doby tradičnějším pojetím divadla.

Byť je postava výrazného režiséra spojena s divadelní produkcí již mnohem dříve, definitivní uznání tohoto postavení nastupuje až s tvorbou tvůrců kolem Petera Steina. Ti za prvního novodobého dominantního režiséra označují buď Maxe Reinhardta, který na počátku 20. let 20. století rozmanitostí inscenačních postupů a obsáhlým repertoárem výrazně ovlivňoval své současníky a přispíval tak k upevnění pozice výrazného režiséra, nebo Wielanda Wagnera, jehož přístup ke scénografii se při inscenování Wágnerových děl v padesátých letech nesl ve znamení Appiovy reformy.¹⁰⁰

Po II. světové válce došlo k rychlé regeneraci divadelní kultury. Ovšem zatímco W. Wagner v rámci operního dění realizoval svůj odklon od realistického zpracování inscenací k abstraktnosti a formalismu, činohra se začala vyvíjet dvěma směry. Západní směřování navázalo na styl divadla, který se během války projevoval v divadle v Zürichu. Divadlo bylo bráno jako projev vysoké kultury, dominantní postavení měl dramatik a jeho vize, byly markantně oddělovány politické a umělecké otázky. Západní podobu divadla reprezentuje například tvorba Gustava Gründgense. Východní linie oproti tomuto směřování byla výrazně politická, dominantní byla tvorba Bertolda Brechta.

Změna v západoněmecké linii nastala v druhé polovině 60. let. V roce 1966 převzal vedení frankfurtského divadla Peter Palitzsch a po předchozí spolupráci s Brechtem v Berliner Ensemble začal jeho hry uvádět i v západní části. Tímto krokem podpořil a navázal na dřívější osamocené snahy svého předchůdce Harryho Buckwitze, který Brechtovy hry ojediněle uváděl v padesátých letech. Na počátku sedmdesátých let nastoupila nová generace režisérů, jejichž čelními představiteli byli Peter Stein,

¹⁰⁰ CARLSON, cit. d., s. 15.

Peter Zadek a Claus Peymann. S odchodem poválečné generace režisérů, jako by odešlo i poválečné pojetí divadla, s mladou generací se naopak do inscenační praxe vrátil experimentální a netradiční přístup. V roce 1982 uvedl Claus Peymann Kleistovu *Hermannovu bitku*, čímž otevřel téma reflexe válečného období. Společenským dopadem této inscenace pak bylo přijetí divadla jako místa spojení uměleckých a politických rovin.¹⁰¹

Po pádu Berlínské zdi, na konci osmdesátých let, došlo k prolínání západní a východní vývojové linie divadla. Z východního směřování se ještě více začal prosazovat politický podtext inscenací, ale i progresivnější přístup režisérů. Za reprezentanta této východní tendence můžeme považovat Franka Castorfa. V závěru 20. století byl pak významnou osobností Christopher Marthaler, který se zabýval hudebně-divadelními projekty. Ke generaci představitelů režiséřského divadla na počátku 21. století můžeme zařadit Thomase Ostermeiera, Michaela Thalheimera, Stefana Puchera, nebo Johana Simonse.

3.2 Znaková východiska postdramatického divadla podle Hans-Thiese Lehmana

Ve své eseji *Postdramatisches Theater* uveřejněné v roce 1999, shrnul Hans-Thies Lehmann soubor znaků postdramatického divadla, které bylo výrazně ovlivněno tendencí režiséřského divadla a performativním obratem. Cílem bylo popsat a charakterizovat proměny divadelní praxe v druhé polovině 20. století, především let sedmdesátých a osmdesátých. Vývojová linie první divadelní reformy, vliv avantgardních směrů a v závěru druhá divadelní reforma proměnily společenské i umělecké chápání divadelní kultury z hlediska teorie i praxe. Hans-Thies Lehmann k tomuto novému stavu hledá označení, k jehož ustanovení využívá sumarizace pojmů spojených s jinými tendencemi. Německý režisér Heiner Goebbels v roce 1996 v jednom z rozhovorů řekl: *”Chci vytvořit divadlo, kde se všechny prostředky, které jsou jeho součástí, vzájemně nejen ilustrují a znásobují, ale kde si zároveň ponechávají svoje vlastní síly, přičemž působí společně, a kde se už nespolehá na konvenční hierarchizaci prostředků.”*¹⁰² V jednoduchosti tím popsal jednu ze základních premis postdramatického divadla, jak jej představil

¹⁰¹ CARLSON, cit. d., s. 17.

¹⁰² LEHMANN, cit. d., s. 98.

Lehmann, a to dehierarchizaci divadelních prostředků - *parataxe*. K dalším pro postdramatické divadlo charakteristickým znakům patří podle Lehmana například vizuální dramaturgie, tělesnost, simultánnost nebo perspektiva 'konkrétního divadla'.

Nástup naturalismu v druhé polovině 19. století, prosazení vlivů epického a dokumentárního divadla v první polovině 20. století vyžadovaly i novou formu dramatiky.¹⁰³ Tak vstupuje literární dramatická tvorba do období, které je později nazýváno *krizí dramatu*, až se přetransformuje do nové formy, kterou označuje Gerda Poschmann *divadelním textem*. Postdramatické divadlo ovšem žádnou z těchto nových forem literární předlohy nevyžaduje. Představa definovat skrze dramatickou situaci, postavy a příběh divadelní představení byla konceptem postdramatického divadla vyhodnocena jako zastaralá a nefunkční. Inspirace pro inscenační postupy, které nabízely nové literární formy nebyly reflektovány, neboť nebyly potřebné pro koncepty postdramatického divadla.¹⁰⁴ I klasické drama mohlo a může být plnohodnotným výchozím bodem pro vytvoření postdramatické inscenace.

Ve vztahu k inscenaci *Woyzeck* je toto chápání velmi příhodné. Výchozím textem je fragment dramatického textu, který autory inscenace inspiruje nikoli v rovině literární formy, ale ve své sémantické hodnotě. Jsou zachovány postavy, děj i vznik dramatické situace, a přesto je inscenace pojata bez primární návaznosti na textovou předlohu.

Jedním z nejčastějších znaků postdramatického divadla je rozbití hierarchické struktury prvků, v jejíž čele stojí dramatický text jako dominanta inscenace. Přenesení sémiotických hodnot z roviny jazykových konvencí a tím vznikající rovnoměrná důležitost všech složek inscenace vedou k proměně divácké percepce.

¹⁰³ STEGEMANN, Bernd. Nach der Postdramatik. *Theaterheute*. 2008, č. 10, s.2.

"Der Naturalismus, das epische und das Dokumentartheater und zahlreiche andere dramaturgische Neuerungen versuchten sich an neuen dramatischen Formen."

¹⁰⁴ STEGEMANN, cit. d., s. 2.

"Die Forderung des Postdramatischen geht über diese Entwicklung hinaus. Der Versuch, durch dramatische Situationen, Figuren und eine Geschichte Theater zu erfinden, wird als gänzlich veraltet bewertet. Das Verhältnis von Drama und theatralischer Übersetzung wird aufgekündigt. Die zahlreichen Inspirationen, die von den dramatischen Formen für das Theater ausgingen, werden zurückgewiesen."

Každému prvku scénografie, gestu herce, tónu i světelnému záblesku má být věnována pozornost, protože zdánlivě nepodstatné se ve výsledné kompozici významu může stát jednou z jejích stěžejních částí. S tímto faktem také souvisí změna ve vnímání inscenace, neboť divákovi není předkládán prvotní význam. Multiplicita významů vede k tomu, že *“divák postdramatického divadla [...] není nucený ihned zpracovat smyslové vjemy, ale může si je ukládat s ”rovnoměrně rozptýlenou pozorností.”*¹⁰⁵

Zrušením hierarchického uspořádání prvků vzniká jev, který Lehmann označuje pojmem *simultánnost*. Její podstatou je skutečnost že to, co bylo v dramatickém divadle sdělováno v určitém okamžiku zdůrazněním určitých prvků, je nyní představováno třeba v těch nejméně pravděpodobných prvcích. V důsledku simultánnosti tak může zdánlivě na jevišti vznikat několik představovaných rovin z nichž si sám divák vybírá a konstruuje význam inscenace. *“Při simultánně předváděných událostech často není jasné, či nějak spolu souvisí anebo či jde jen o vnější souběžnost. Vzniká systematická dvojité vazba: divák má vnímat zároveň konkrétní jednotlivost i celek.”*¹⁰⁶ Předpokladem k úspěšné a ucelené percepci by měla být rozsáhlejší znalost společenského, politického nebo historického kontextu, neboť bez něj není možné vnímat jednotlivé části a skládat je v celek. Dojem chaosu vznikajícího neurčitostí významových dominant je zavrhnout možností volby, která je dána pozorovateli. Na místě určujícím řád vnímání stojí svoboda rozhodování diváka, které ze znázorňovaných událostí chce věnovat pozornost a tím vytvářet vlastní významové struktury. V důsledku tohoto principu tedy neexistuje jednotný pohled na inscenaci, neboť interpretace každého diváka bude jedinečná, stejně jako jsou jedinečné percepční předpoklady každého diváka.

Odhierarchizování inscenačních prvků umožnilo tvůrcům přesunout sémiotickou dominantu na jinou než jazykovou složku inscenace. Především koncem sedmdesátých a v průběhu osmdesátých let převládala tzv. *vizuální dramaturgie*, tedy dramaturgický koncept, který do svého středu, nikoliv jako svou strukturální dominantu, staví scénografii namísto dramatické předlohy. V rámci dramatického divadla vnímáme scénografii jako podporu významu dramatického textu, v kontextu

¹⁰⁵ LEHMANN, cit. d., s. 99.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 100.

postdramatického divadla koresponduje scénografie a vizuální dramaturgie s významem hry, ale disponuje i svou vlastní sémantickou rovinou, která odpovídá dramaturgické úpravě předlohy. V návaznosti na francouzského básníka Stéphana Mallarmého, který pojímal tanec jako scénické písmo,¹⁰⁷ chápe Lehmann scénografii v rámci postdramatického divadla jako text, jehož význam vniká ve chvíli, kdy si jej divák přečte. A i když se devadesátých letech 20. století v divadelní praxi projevuje jistý návrat k důležitosti dramatického textu, vizuální dramaturgie se v žádném případě nevytrácí, pouze se částečně proměňuje její pojetí ve vztahu k dramatické předloze inscenace.

Stejně jako scénografie dostává v postdramatickém divadle nový rozměr i pojetí herce, a to nejen v oblasti jeho hereckém projevu, ale i v rovině fyzická. Tuto rovinu označuje Lehmann pojmem *tělesnost*. Fyzické tělo ve své podstatě vytváří na jevišti nové významy, které nevychází z významu hry, ale tvoří význam jedinečný, svébytný. Vnímání znaků nastává v momentě, *“kdy v postdramatickém divadle dochází k extrémní, bezprostředně se tisknoucí, často odstrašující tělesnosti.”*¹⁰⁸ Tělo se ve své materiálnosti stává podstatou hereckého projevu. *“Nepřináší však význam, ale svou fyzičnost a gestikulaci”*¹⁰⁹, přičemž odmítá být prostředkem označujícího, ale chce být samo o sobě označovaným. V postdramatickém divadle tělo vystupuje z oblasti řeči a stává *“se ve své znakovosti mnohoznačným až nerozluštitelně záhadným.”*¹¹⁰ Tělo herce už není plně poplatné dramatickému textu a jeho přímému významu, ale stává se vlastní realitou, která se pouze nevypráví, co bylo dříve napsáno, ale svou tělesnou přítomností manifestuje sebe sama a zároveň dává divákovi prostor pro hledání nových, vlastních významů.

Při zrovnoprávnění všech složek inscenace a v návaznosti na výše zmíněnou proměnu percepce jednotlivých prvků dochází Lehmann k názoru, že je nutno vnímat divadelní aspekty postdramatického divadla v jejich faktické podstatě. *“Jde tu totiž o,exponování’ divadla ,samého pro sebe’ jako umění v prostoru, v čase, s lidskými těly a vůbec všemi prostředky, které zahrnuje jako ,Gesamtkunstwerk’.”*¹¹¹

¹⁰⁷ LEHMANN, cit. d., s.106.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 108.

¹⁰⁹ Tamtéž

¹¹⁰ Tamtéž

¹¹¹ Tamtéž, s. 110.

Pro označení tohoto exponování a rovnoprávnosti přejímá pojem *konkrétní divadlo*. V divadle, které se v postdramatickém pojetí stává především místem sledování, vnímání a vytváření vlastních významových celků prostřednictvím divácké percepce, se konceptem konkrétního divadla ještě více zdůrazňuje princip vizuální dramaturgie.¹¹² Konkrétnost představovaného spočívá v přítomnosti těl, materiálů a forem, které prezentují samy sebe v konkrétní struktuře. Divák vnímá struktury, nikoliv předem připravené významy, a význam jim přiřazuje sám.

Konkrétnost spojená s konceptem postdramatického divadla k sobě váže další z jeho aspektů, který bychom mohli nazvat *realností*. Vše, co v divadle vnímáme jako estetické, je přímo spojeno s materiální realitou daného objektu. Estetické vnímání, jedinečné pro každého diváka podle jeho preferencí, je založeno na vnímání mimoestetické hodnoty reálné vnímané materiálnosti. V divadle tedy dochází k průniku reálného a estetického, protože divadlo “je zároveň materiálním děním - chození, stání, sezení, hovoření, kašlání, zpívání - i “znakem pro” chození, stání atd. Divadlo se realizuje jako dočista znaková a zároveň dočista reálná praxe.”¹¹³

Například v inscenaci Thomase Ostermeiera *Richard III.* mohli diváci vidět práci s kamerovými záběry Richardova obličeje, které byly až nepříjemně realistické. Na jedné straně tak vnímali samotnou podstatu záběru, jako reálného pohledu na člověka, na druhé měli možnost přiřadit tomuto děsivému obrazu význam Richardovy pokřivené osobnosti. Divadlo tedy využívá materiální výtvořiny své kultury jako vlastní divadelní znaky, čím zdůrazňuje jejich znakový potenciál a možné kulturní konvence staví do role významotvorné praxe. Prostředí divadla se tedy stává místem, kde je možné uchopit materiální objekt v jeho kulturní sémantické hodnotě, a zároveň je možné mu přiřadit jakýkoliv jiný význam.

Výše zmíněným dospěl Hans-Thies Lehmann k jisté redefinici divadelního představení, které není vystavěno na svém znakovém charakteru, na stav *události*. Představení vystavěné v duchu postdramatického divadla upouští od snahy reprezentovat realitu a být nositelem jasného významu. “V tomto postdramatickém divadle událostí jde o tady a teď reálně uskutečňování aktů, které v momentě, kdy se stanou, dostanou svou odměnu a nemusí zanechat nijaké trvalé stopy smyslu,

¹¹² LEHMANN, cit. d., 110

¹¹³ Tamtéž, s. 114.

kulturního pomníku atd.”¹¹⁴ Nahlíženo touto perspektivou se tedy představení postdramatického divadla představuje jako proces, nikoliv jako hotový výsledek s jasným významem a vyžaduje vlastní diváckou iniciativu, aby bylo výsledným produktem. Od tendencí divadelních avantgard, které událost využívaly převážně k rozpoutání společenské debaty nebo jako politickou manifestaci, je postdramatické divadlo oproštěna faktem, že *”divadelní komunikace není v první řadě konfrontací s publikem, ale vytvářením situací sebezpytování a sebepochopení účastníků.*“¹¹⁵ Tím, že jsou diváci budováním události nuceni vnímat mnohem více faktorů než pouhou iluzi reality ztvárněnou v uzavřeném celku na jevišti, vzniká pro postdramatické divadlo šance na změnu percepce.

Pro tuto práci bude stěžejní pojetí dvou z této řady znaků, a to scénografie a vizuální dramaturgie a tělesnosti, ze kterých později budu vyházet při analýze Simonsovy inscenace *Woyzeck*.

3.3 Postdramatická éra podle Bernda Stegemanna

Německý dramaturg a teatrolog Bernd Stegemann ve své eseji *Nach der Postdramatik*¹¹⁶ uveřejněné v časopise *Theaterheute* reflektuje a do jisté míry redefinuje současný pohled na koncept postdramatického divadla. Dnešní chápání pojmu ‘postdramatický’ rozděluje do tří rovin. Tou první je pojetí ‘postdramatického’ jako estetického experimentu, který je inscenovaný a skrze který je vytvářeno představení ovšem bez jasně pochopitelného / uchopitelného děje. Druhou rovinou je pojetí ‘postdramatického’ jako výzva k spoluvytváření divadelní události a třetí rovina vnímání se vztahuje především k oblasti teatrologie a je spojena s možností odborně pojmenovat a ukotvit určitý fenomén inscenační praxe.¹¹⁷ Pro tuto práci bude nejdůležitější chápání ‘postdramatického’ podle Stegemannovy druhé významové roviny, a to především díky svobodě interpretace s jakou je inscenace *Woyzeck* divákovi předkládána. Až prostřednictvím diváckého vnímání totiž vzniká ucelený význam inscenace.

¹¹⁴ LEHMANN, cit. d., s. 117.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 118.

¹¹⁶ STEGEMANN, cit. d., s. 1.

¹¹⁷ Tamtéž

Ve vztahu k mimesis Stegemann nejprve představuje její dosavadní funkci, která spočívá v možnosti představit skrze ní na divadle svět. Mimesis obsahuje tedy dvě roviny chápání, na jedné straně představuje realitu ve specifické formě, na druhé nabízí osobitou realitu představovaného. Změna v chápání mimesis nastala podle Stegemanna s nástupem strukturalismu, podle kterého můžeme celý svět vnímat jako znak. V tomto tvrzení Stegemann shledává teoretický problém, protože *"když všechno může být znákem a tento znak nemá žádnou jinou referenci kromě odkazu k sobě samému, pak bude svět nepopsatelný a příběh nekomunikovatelný."*¹¹⁸ Mimesis v původním chápání už v takovém případě podle Stegemanna není potřebná, protože sám svět už je zrcadlem možných interpretací. Mimesis už tedy nepředstavuje svět, nýbrž způsob vnímání světa a diváci si tedy musí výslednou interpretaci vytvořit sami.¹¹⁹

S proměnou recepce souvisí i pojetí postav. Stegemann ukotvuje postavy v rámci postdramatické éry mezi dva teoretické herecké koncepty. Na jedné straně stanovuje hraniční formu herecké práce podle K. S. Stanislavského, na druhé straně přístup Bertolta Brechta. Herectví v postdramatické éře je tedy odkazem k představované realitě a zároveň manifestací významů vztahujících se k sobě samému. Představovaný subjekt je tedy sám o sobě nositelem znaku a pouhá rovina představování už není věrohodná.¹²⁰

3.4 Analýza představení podle Jense Roselta a Christel Weiler

Němečtí teatrologové Jens Roselt a Christel Weiler ve své knize *Aufführungsanalyse: Eine Einführung*¹²¹ (*Analýza představení: Úvod*), publikované v roce 2017, představují základní teze, principy a premisy, podle kterých lze postupovat při analýze divadelního představení a nastolují základní otázky a odpovědi ve vztahu k analytickému přístupu k divadelní inscenaci. Souhrnně se věnují otázkám znakovosti, textu, postav nebo dramaturgie. Podrobnou analýzou jednotlivých dílčích částí celků vytváří ucelený vhled do stavby divadelní

¹¹⁸ STEGEMANN, cit. d., s 2

"Wenn alles zum Zeichen werden kann und die Zeichen auf keine Referenz mehr über sich hinaus verweisen, wird die Welt unbeschreibbar und das eigene Handeln unkommunizierbar."

¹¹⁹ Tamtéž, s. 3 - 4.

¹²⁰ Tamtéž, s. 4 -5.

¹²¹ WEILER, Christel, ROSELT, Jens, cit. d.

inscenace. Zároveň celá publikace poskytuje určitý přehled historické transformace jednotlivých složek.

Pro tuto práci spočívá relevantnost této publikace především v její návaznosti na německojazyčné divadelní prostředí. Kromě obecné roviny analýzy jednotlivých složek inscenace a jejich vzájemné korelace usouvztažňují některé prvky k tendenci režisérského divadla, která je v německojazyčném divadelním diskurzu poslední desetiletí dominantní. Stěžejní částí knihy bude pro mou práci kapitola věnovaná prostoru, ve které autoři představují obecné charakteristiky divadelního prostoru a základní otázky jeho analýzy. Vycházet budu i z některých tezí vztahujících se k textu.

3.4.1 Prostor

Roselt s Weiler vychází při charakteristice prostoru z předpokladu, že reálný prostor může být čímkoliv jiným, jakýmkoliv jiným prostorem. Tato možnost transformace je základním principem jevištní proměny. Chápání prostoru ve vztahu k analýze představení se odehrává ve dvou základních prostorových konceptech, vnímáme prostor reálný - fyzický a relevantní - subjektivní. Prostorem reálným je myšleno pojetí prostoru v jeho objektivní materiálnosti, prostorem relativním je potom pojetí prostoru založené na jeho subjektivním vnímání. Základní premisa proměnlivosti prostoru na jakýkoliv jiný prostor se nejvíce odráží v možnostech percepce. Objektivně malý prostor může být prostřednictvím transformace a aranžmá přetvořen na prostor, jenž vzbuzuje dojem plenéru, a naopak velký jevištní prostor může být pomocí kulis přetvořen v útulný podkrovní pokoj. Takto vzniklá atmosféra, která je navozena souhrou několika faktorů, je jedním z hlavních determinantů prostorového vnímání.

Podle autorů knihy inscenace nevyhází pouze z textové předlohy, ale její podoba je závislá i na konkrétním prostorovém upořádání. Prostor a jeho podoba prochází během příprav inscenace stejným vývojem a procesem proměny jako například text při dramaturgických úpravách. Při každém představení se znovu a znovu konstituuje vztah mezi jevištěm a hledištěm, což má ve výsledku dvojsměrný vliv. Na jedné straně závisí vnímání inscenace na prostorovém uspořádání, na druhé straně konkrétní prostorové uspořádání mezi diváky a aktéry formuje podobu představení.

Pro analýzu prostoru definují autoři čtyři různé prostory, které je třeba zohlednit – *prostor představení, jevištní prostor, divácký prostor a scénický prostor*.¹²² Prostor představení je souhrnné označení pro místo, ve kterém se představení odehrává. Jevištní a divácký prostor jsou dvě samostatné části, jejichž spojením vzniká výše zmíněný prostor představení. Poslední pojem, *scénický prostor*, je označení pro nehmamatelné prostřední vznikající mezi jevištním a diváckým prostorem prostřednictvím interakce, vjemu a interpretace dění mezi aktéry a diváky. Při reflexi prostoru je třeba všechny tyto roviny vnímání pojmout, neboť každý může mít pro inscenaci svým způsobem určující význam. Význam ovšem nemusí být znázorněn pouze vizuálními aspekty, ale demonstrovat jej mohou například i akustické složky a může se během představení několik změnit. V důsledku toho může dojít k reflexi prostoru hned v několika rovinách.

Přestože Roselt s Weiler nereflektují ve výsledku analýzu prostoru jako objektivně relevantní součást analýzy představení, neboť se jeho vnímání jednotlivě odvíjí od pozice pozorovatele ve vztahu k okolnímu prostoru, pro tuto práci bude naopak analýza prostoru velmi stěžejní, neboť ve spojení s chápáním scénografie a práce s prostorem podle konceptu postdramatického divadla se jedná o jednu z dominant inscenace *Woyzeck*.

3.4.2 Text

V souvislosti s textem se Jens Roselt a Christel Weiler opírají o inscenační praxi posledních dekad a na drama a literární předlohy inscenací nahlíží perspektivou režiséřského divadla. Dramatický text tedy vnímají jako výchozí bod inscenace, ale důraz kladou na možnosti nového pohledu na něj a na jeho významový potenciál. I postdramatické divadelní formy a inscenace vedené v duchu postdramatického divadla proto mohou vycházet z klasických dramatických textů. Podle Roselta s Weiler každý dramatický, nebo divadelní text, obsahuje prvky, které naznačují jeho možnou interpretaci a možnost inscenování. Pro režiséřské divadlo je ovšem podstatné hledání nových perspektiv a inscenace je vnímána jako nová možnost interpretace. Ze stejné literární předlohy tak mohou vznikat různé inscenace s výrazně odlišnými významy. Při analýze inscenace *Woyzeck*, které se budu v

¹²² WEILER, Christel, ROSELT, Jens, cit. d., s. 138.

příštích kapitolách věnovat, je toto zásadní pohled na propojení klasické dramatické předlohy a principů postdramatického divadla.

3.5 Hrdina jako svobodný autonomní jedinec

Odklon od vnímání člověka pouze jako uniformní jednotky tvořící součást struktury měšťanské kultury se projevoval již v sedmdesátých a na počátku osmdesátých let 18. století a je spjat s existencí nového hnutí *Sturm und Drang*, v jehož čele stojí Friedrich Schiller a Johann Wolfgang von Goethe, kteří pod vlivem tohoto hnutí psali v první fázi své tvorby. *“Tato nová generace měšťanských intelektuálů už svoje sebevědomí nečerpala z příslušnosti k měšťanskému stavu a z jeho představ o morálce a hodnotách, ani z opozice ke dvorskému způsobu života. Mnohem více si byla vědoma svérázu a jedinečnosti vlastního, individuálního Já, mimo jakékoliv stavovské příslušnosti a konvencí.”*¹²³ Tato změna perspektivy, s jakou byl nyní nahlížen člověk, vedla i k debatám o potřebě nové dramatiky. Takové, ve které by hlavním konatelem a tvůrcem děje byl jedinec ve své plné individuální autonomnosti. Německý spisovatel a básník Jakob Michael Reinhold Lenz, který obohatil myšlenkové koncepty hnutí *Sturm und Drang* studií *Poznámky o divadle*, představuje tohoto nového hrdinu jako: *“Já, které se probudilo k sebevědomí své individuální osobnosti a individuální svobody.”*¹²⁴ Cílem tohoto nového hnutí a cílem požadavků na novou dramatiku bylo především emancipovat a osvobodit "Já" samo pro sebe, bez nutnosti poplatnosti dvorskému absolutismu nebo měšťanskému životu.

Vizuálním znakem tohoto soběstačného a autonomního jedince měla být především fyzická stránka. Jakékoliv porušení tělesné zdatnosti, náznak nedostatečnosti, nebo handicapu demonstruje pokřivení svobody a přirozenosti individua. Tělesná neporušenost je symbolem záruky svobody konání a toto svobodné konání je předpokladem pro plnohodnotný život. *“Zmrzačení těla a zmrzačení svobody se jeví jako dvě stránky stejného procesu, který vede k zničení a vymazání autonomního individua.”*¹²⁵ Pokud je porušena fyzická celistvost, vzdává se osobnost

¹²³ FISCHER-LICHTE, cit. d., s. 246.

¹²⁴ Tamtéž, s. 247.

¹²⁵ Tamtéž, s. 250.

autonomních aktivit a redukuje se na funkci výkonného orgánu někoho jiného, vzdává se *”vlastního Já a požadavku na svobodný rozvoj.”*¹²⁶

I přes snahu a požadavky nastupující generace na ustanovení nového hrdiny, protagonista: *“selhává jako celistvá, svobodně konající osobnost ne z osobních důvodů, ale pro politicko-spoločenské podmínky, které nepřipouští svobodný rozvoj individua.”*¹²⁷ *”Jednotlivec se jako článek absolutisticko-měšťanské společnosti osvědčuje jen tehdy, když svoji lidskou přirozenost zničí k nepoznání: když potlačí svoje pudy, vzdá se svobody, zřekne se kreativity a nároku na svobodnou, autonomní činnost. Musí opustit svoji vůli stát se člověkem a namísto toho se musí zdegradovat na dobře fungující kolečko.”*¹²⁸ Nový hrdina tedy ztělesňuje svobodně jednající individuum, ale zároveň skrze své tělesné zmrzačení demonstruje nemožnost jeho autonomní existence za soudobých politických a společenských podmínek. *”Individuum je sice objevené - ale v reálné společnosti 18. století může existovat jen s těžkým zmrzačením, které nakonec vymaže jeho identitu.”*¹²⁹

Na základě sémantického rozboru textu, tedy postava *Vojcka* splňuje dramatické požadavky konce 18. století na vytvoření autonomního, svobodného jedince, popřípadě jedince po této autonomnosti a svobodě toužícího. Téměř po celou dobu hry je také veden v podobě, jak ji definovala Erika Fischer-Lichte, tedy se zmrzačením, které determinuje jeho celistvost a demonstruje jeho závislost na společensko-politickém uspořádání. Büchnerova vize jde ale ještě dál, nespokojí se s vytvořením hrdiny, který s pokorou přijímá své společenské postavení a pouze v představách se dovolává svých svobod, ale představuje jedince, který se bouří proti řádu a je-li zrazen, je ochoten zbavit se všeho, co ho k tomuto řádu váže, aby mohl být plně autonomním člověkem. V případě *Vojcka* je tato vize demonstrována Mariinou nevěrou jako zradou a její vraždou jako odpoutáním se od společenského řádu. V postavě *Vojcka* se tak spojuje představa hrdiny podrobeného společenským konvencím, který je znevýhodněn svým sociálním postavením, zároveň se však, oproti vizi stoupců hnutí *Sturm und Drang*, proti tomuto nerovnému řádu svým jednáním bouří.

¹²⁶ FISCHER-LICHTE, cit. d., s. 251.

¹²⁷ Tamtéž

¹²⁸ Tamtéž, s. 159

¹²⁹ Tamtéž, s. 254.

Znázornění Büchnerova Vojcka tedy můžeme vnímat v paralele soudobých dramatických požadavků, nebo jako nadčasový, univerzální obraz společenského prostředí, které si vytváří svůj vlastní konvenční řád a lpí na jeho dodržování. Člověka, který není součástí tohoto uniformního řádu, který touží po svobodě a vlastním sebeurčení, vyčleňuje a ponižuje, až mu nezbývá nic jiného, než o své plnohodnotné místo ve společnosti bojovat. Právě druhá možnost chápání textu je stěžejním bodem pro vídeňskou inscenaci Johana Simonse, která je předmětem analytického zkoumání v následujících kapitolách.

3.6 Analýza inscenace *Woyzeck*

Inscenaci *Woyzeck* uvedl v koprodukcii s Schauspielhaus Bochum vídeňský Akademietheater v premiéře 10. dubna 2019. Zcela nové pojetí, které představil režisér Johan Simons ve spolupráci se scénografem Stéphanem Laimém a dramaturgy Koenem Tacheletem a Ritou Czapkou,¹³⁰ se dočkalo pozitivního ohlasu. Divadelní kritici vyzdvihovali především extrahování jádra dramatu, význam scénografie a herecké projevy.

3.6.1 Dramaturgická úprava textu

Dramaturgická úprava textu je jednou ze stěžejních částí přípravy inscenace. V případě inscenace *Woyzeck* došlo k radikálnímu zkrácení textu, který v tuto chvíli přestal být centrem inscenace. Na počátku inscenace je text ještě relativně celistvá složka, objevují se celé věty a dialogy jsou zachovány minimálně v podobě slovní akce a reakce.

Během představení ovšem dochází k stále větší dekonstrukci textu a z vět se postupně stávají pouze slova nebo slovní spojení. Veškerý význam, který je v původní textové předloze obsažen, je tak přenesen na jiné složky inscenace. Text, respektive slovo, se jako dorozumivací prostředek postupně vytrácí, popřípadě je postaveno do role nefunkčního prostředníka komunikace. Zřetelněji zůstávají

¹³⁰ HEINZ, Andrea. Wahn in der Manager. *Nachtkritik.de* [online]. 10. 4. 2019. [cit. 10. 8. 2020]. Dostupné z: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16633:woyzeck-burgtheater-wien-johan-simons-stellt-buechners-elende-kreatur-auf-die-gedankenbuehne&catid=38&Itemid=40

textové pasáže, které se vztahují k člověku jako jedinci ve společnosti nebo určují vztahy mezi postavami. Dalším znakem této textové úpravy je záměna replik, které jsou v některých případech vkládány jiným postavám. Tak dochází třeba k situaci, kdy Woyzek sám je cvičitelem a krotitelem v cirkuse, odříkává repliky Vyzvolávače¹³¹ a z role pozorovaného jedince se dostává do pozice jedince, který má určitou moc nad někým jiným.

Takto výrazná redukce a proměna textu byla podnětem k vyjmutí významu z jazykové roviny inscenace a přenesení na jiné její složky. Touto transformací se na povrch dostává fakt, že inscenace je do značné míry určena znalci textové předlohy. Pokud totiž divák nemá představu, jak je příběh vystavěn, může se velmi rychle dostat do stavu, kdy nemá přehled o předváděném dění a jen stěží hledá souvislosti. Renate Wagner ve své kritice na tento fakt také upozorňuje a velmi přesně ho usouvztahuje s fenoménem režisérského divadla, které je založeno právě na inovativním přístupu k výchozím textům.¹³²

3.6.2 Scénografie jako sémantická dominanta divácké percepcie

Johan Simons si vybral jako leitmotiv své inscenace *člověka - zvíře*, jeho postavení ve společnosti a především vztah k okolnímu dění. V důsledku dramaturgických úprav a výrazné redukce textu určil v duchu postdramatického divadla za dominantu inscenace její scénografické provedení a celkovou vizuální dramaturgii, čímž naplnil parataxi, jako jeden z nejčastějších znaků postdramatického divadla.

Budeme-li se držet rozdělení prostoru, jak jej definovali Roselt s Wieler, prostorem představení je divadelní sál Akademietheateru. Jevištní prostor má pak podobu tradičního kukátkového jeviště s minimální předscénou. Divácký prostor můžeme charakterizovat jako prostor barokního hlediště s jednou řadou lóží. Vznikající scénický prostor má pak dvě fáze, které se odvíjí od proměny scénografie.

¹³¹ Postava spojena s cirkusem, vystupuje ve druhé a třetí scéně. Je zároveň vyzvolávačem, cvičitelem a účinkujícím. více: BÜCHNER, cit. 2, s. 50 - 52.

¹³² WAGNER, Renate. WIEN / Akademietheater: WOYZECK. *Online Merker*. [online]10. 4. 2019. [cit. 5. 8. 2020]. Dostupné z: <https://onlinemerker.com/wien-akademietheater-woyzeck/>

“[...] Ein Abend für Kenner des Stücks, denn die anderen haben – wie so oft in der heutigen Regietheaterwelt – keine Chance, irgendetwas zubegreifen. [...]”

V první fázi jako diváci vidíme na jevišti vnější stranu cirkusového šapitó. Červenobíle pruhované plachty, natažené od horního okraje rampy až k podlaze, ještě více demonstrují uzavřenost divákům zatím neznámého prostředí. Scénický prostor je tedy vně cirkusu. Malý vchod uprostřed plachet ještě více umocňuje pocit, že jako diváci teprve do prostředí cirkusu vstoupíme.

Ve druhé fázi vytváří homogenní scénický prostor spojení jevištního a diváckého prostoru. K tomu dochází ve chvíli, kdy postava Woyzka strhává velké plachty a odkrývá tak vnitřní podobu cirkusového stanu. V té chvíli se diváci stávají součástí cirkusové exhibice. Pomyslné půlkruhové hlediště je uzavřeno do kruhu postavením dřevěných beden a lavic, tvořících v zadní části jeviště tribuny. Ohraničení zadní části jeviště v divácké percepci vytváří dojem uzavřeného mikrosvěta, jehož součástí se divák právě stal. Vše, co je za tribunami na jevišti, je mimo prostor, který se stává dějištěm příběhu. Tento vjem je podpořen mřížemi, které jsou umístěny uprostřed jeviště za tribunami. Významnou roli v tomto vnímání vnitřního mikrosvěta cirkusu a vnějšího světa hraje fakt, že zadní prospekt jeviště není nijak zatemněn, ale je ponechán v původní podobě s nepříliš upravenou omítkou, kabely a reflektory, esteticky tedy neodpovídá představovanému prostředí cirkusu. Christoph Leibold ve své recenzi prostor cirkusového stanu definuje jako útočiště za nímž už je pouze nebezpečný vesmír.¹³³

Pro princip pochopení významu scénografie je velmi příznačné tvrzení Hans-Thiese Lehmana o pojetí prostoru v postdramatickém divadle, totiž že je *“třeba víc číst a vymýšlet než registrovat a ukládat jako informační data [...]”*¹³⁴ Odkážeme-li se primárně k druhé interpretační rovině, kterou předloha inscenace nabízí, pak můžeme scénografické pojetí a celkové uchopení práce s prostorem vnímat jako demonstraci obnažené skutečnosti dehumanizace jedince. Woyzeck se v prostoru cirkusu stává exponátem, na který se soustřeďují zraky všech přítomných diváků. V odkazu na motiv, který si pro svou inscenaci Simons vybral, se tak Woyzeck stává *člověkem - zvířetem* pod drobnohledem ostatních.

¹³³ LEIBOLD, Christoph. Das große Gähne. *Deutschlandfunkkultur.de* [online]. 10. 4. 2019 [cit. 10. 8. 2020]. Dostupné z: https://www.deutschlandfunkkultur.de/buechners-woyzeck-in-wien-das-grosse-gaehnen.1013.de.html?dram:article_id=446028

¹³⁴ LEHMANN, cit. d., s. 195.

Vezmeme-li v potaz princip fungování cirkusu, dostaneme se do další významové roviny, kterou scénografie disponuje. Cirkus jako majetek jedince, potažmo úzce vymezené skupiny, odkazuje všechny aktéry a účinkující k závislosti na těchto majitelích. Tím je znázorněna Woyzkova závislost na jiných lidech, v původním textu Doktorovi a Hejtmanovi, jak je uvedeno výše v kapitole *Postavy*. Prostředí cirkusu je tedy znakem pro vztah, který jednu stranu odkazuje na rozhodnutí a chování druhé strany, stejně jako je v textu Vojcek závislý na rozhodnutí a chování Doktora a Hejtmana. Vojckovo uvěznění ve společenském řadě, který jej svazuje a ohraničuje tak jeho životní prostor, je znázorněno cirkusovou manéží v podobě kruhu. Kruhovitost prostoru neumožňuje zmizet z dohledu pozorovatelů, vše, co se odehrává, je vidět. Tím se uzavírá významový oblouk jedince jako představovaného exponátu, který nemá šanci uniknout ze svého postavení, neboť je životně závislý na lidech, kteří jej ovládají. Obdobně reflektuje scénografii i ve své recenzi i Bernadette Leitzow, která přirovnává prostředí cirkusu k prostředí světa, kterému dominuje drezúra, chování společnosti a moc peněz.¹³⁵

Během představení dochází k výrazné proměně scénografie, přičemž aktéry proměny jsou sami herci. Práce s jevištním prostorem, a tím vznikající změna významu scénického prostoru, je součástí herecké akce. Již první výraznou změnu, kdy Woyzeck strhne plachty a odkryje tak celý prostor manéže, můžeme považovat za akt pozvání, aby se diváci podíleli na jeho exhibici jako přímí diváci a byli s ní konfrontováni. Dalším momentem, který se vztahuje ke změně scénografie, je rozbití tribuny. K tomuto kroku dochází zhruba v polovině inscenace a jedná se o jeden z nejzásadnějších okamžiků proměny scénografie. Demonstrace vzpoury proti řádu, po které Woyzeck touží, je znázorněna prolomením uzavřeného mikrosvěta. K demolici tribun se postupně přidává i odstranění mříží ze zadního prospektu a pád sloupu železné konstrukce, který se zastaví v diagonále nad jevištěm. Spojení hluku doprovázejícího demolici scény a její samotná proměna jsou projevem simultánnosti, o které mluví ve své knize Lehmann. Možnost vnímat nepříjemné

¹³⁵ LEITZOW, Bernadette. "Woyzeck" im Akademietheater: Abrichtung einer gequälten Seele. *Tiroler Tageszeitung*. [online] 13. 4. 2019. [cit. 5. 8. 2020]. Dostupné z: <https://www.tt.com/artikel/15533580/woyzeck-im-akademietheater-abrichtung-einer-gequaelten-seele>

"Als Zirkus denkt und übersetzt Simons das Drama. Der Dressur, von Gesellschaft, Kirche, Geld, unterliegen sämtliche Charaktere, als Tanzbär dient ihnen Woyzeck."

drnění kovových mříží, ozvěnu dunění po dopadu dřevěné bedny, nebo očekávaný hluk z pádu železné konstrukce, který je ve výsledku jen očekáváním vyvolaným předešlou řadou nepříjemných zvuků, je v souběhu s možností soustředit pohled na dynamickou proměnu podoby scény. Samotné zničení hranice uzavřeného prostředí je pouze demonstrativním činem, neboť se Woyzkovo chování neseťká s žádnou společenskou odezvou, která by naznačovala změnu principů mikrosvěta.

Zaměříme-li se na scény, které jsou v textové předloze situovány mimo prostředí města, v případě inscenace se jedná především o jeden z Woyzkových záchvatů, jeho rozhovor s Marií a Mariinu vraždu, jejich znázornění vytrhnuto z konceptu cirkusu a je až realisticky znázorněno exteriérové umístění prostřednictvím lišty zavěšené těsně pod jevištním portálem, ze které jsou spouštěny proudy vody simulující déšť. Přesto vše zůstává uzavřeno v cirkusové manéži, a je tak nerozlučně spjata s uzavřeným světem.

Výrazným prvkem inscenace je také využití sytě rudé bravy, která se objevuje v podobě posypu na podlaze celého jeviště. Od počátku tak scéna působí velmi agresivně a neútně. Opřeme-li se o interpretační výklad Rüdiger Bernhardta můžeme červenou plochu usouvztažnit k symbolu ohroženého života, jak jej popisuje Bernhardt ve své knize. Symbol a metafora ohroženého života je jednou ze tří základních kategorií, které můžeme v textu najít. Rüdiger Bernhardt za vizuální znak této metafory volí červenou barvu, rudý měsíc, krev atd.¹³⁶ Výraznou červenou barvu tedy v rámci inscenace můžeme chápat v tomto metaodkazu jako symbol ohroženého života a s tím spojenou neustálou nutností reflektovat své okolí. Tento metaforický význam by odpovídal i celkové sémantické rovině inscenace.

3.6.3 Herectví a pojetí postav

Herectví je v celé inscenaci velmi exponované a expresivní. Jeho dominantou je samotná fyzičnost, kterou do inscenace herci vkládají. Jejich tělesná manifestace bytí teď a tady se nese v duchu znaku tělesnosti postdramatického divadla. Herci nepracují pouze v rovině psychologického ztvárnění postav, mnohem více se zaměřují na jejich tělesné znázornění. Těla herců jsou v jedné rovině znakem

¹³⁶ BERNHARDT, cit. d., s. 40.

"2. Symbole und Metaphern des bedrohten Lebens (rot Mund, Feuer, der rote Mond, rotes Blut [...])"

odkazujícím k textové předloze a příběhu hry, zároveň jsou ale v absolutnosti lidmi, kteří spoluvytváří dojem uzavřeného prostoru. Po celou dobu inscenace jsou herci přítomni na jevišti. Pokud se nejedná přímo o jejich herecký part, sedí na dřevěných tribunách a jsou spolu s diváky přihlížejícími exhibici svých kolegů.

Charakteristickou je pro herectví v inscenaci *Woyzeck* dynamika hereckého projevu a jeho expresivita. Tu vidíme u tří hlavních představitelů, jejichž herectví je v inscenaci dominantní. Marie v podání Anny Drexler je herecky vystavěna až s pantomimickou pohybovou dikcí.¹³⁷ Pohyby a gestikulace jsou velmi exponované až působí spíše komických, nebo ironickým dojmem. Obdobně ztvárněna je i postava Tambourmajora v podání Guye Clemense. Jeho pohyby působí velmi nepřírozeně, velmi často se pohybově snaží přiblížit Marii. Postava Woyzka, ztvárněná Stevenem Scharfem, je herecky hnána do největšího extrému. Jeho pohyby jsou často trhané, i během rozhovorů je neklidný, má neustálou potřebu být v pohybu. Tento projev můžeme vnímat jako vnější projev jeho nemoci. Herecký projev tak v tuto chvíli nahrazuje význam slov a stavby řeči, skrze kterou se Woyzkova nemoc projevu v textu. Zcela zásadní je část, ve které dominuje Woyzkovu projevu nahota. K té dochází v druhé části inscenace, dějově po odhalení Mariiny nevěry. Woyzeck se ocitá tváří v tvář zoufalství a zklamání. Jeho frustrace se ještě více prohloubí, když si uvědomí, v jakém je postavení. Všechny ostatní postavy se v tu chvíli stávají diváky Woyzkova jednání. Jeho vzpoura je v tento moment znázorněna dynamickým pohybem po jevišti, silným hlasovým projevem, znázorněnou sexuální brutalitou. Woyzeck se znovu vrací k symbolům uzavřeného mikrosvěta, vrací se k železným mřížím i kovové konstrukci. Absolutní nahota a brutalita čišící z herecké akce je tak spojena se dvěma významovými rovinami. V první se odkazuje k významu hry, kdy Woyzeck svým chováním vzdoruje proti řádu, proti ohrazení života, ve kterém se musí pohybovat. Woyzeck svou nahotou demonstruje rovnost všech bytostí v jejich přirozenosti. Jeho jednání manifestuje i snahu emancipace jedince zničením hraničních mantinelů, tedy tribun

¹³⁷ AFFENZELLER, Margarete. Show der Deformation: "Woyzeck" am Akademietheater. *Der Standard*. [online] 11. 4. 2019. [10. 8. 2020]. Dostupné z: <https://www.derstandard.at/story/2000101252191/show-der-deformation-woyzeck-am-akademietheater>

"Insbesondere wächst die Rolle der Marie durch die großartige pantomimische Interpretation Anna Drexlers [...]"

a mříží. Druhou rovinu vnímáme v samotné demonstraci hercovy tělesnosti. Odkážeme-li se na Lehmannovu reálnost a popis konkrétního divadla, pak se ve Woyzkově projevu demonstruje samotný fakt exponovaného jedince uzavřeného v kruhu diváků. Woyzkovo jednání je tak projevem jeho momentální touhy po svobodě a snahy vymanit se z toho drobnohledu ostatních.

Zbývající postavy jsou pojety jako podpůrné subjekty pomáhající vytvořit obraz postav hlavních. V inscenaci nedostávají ani tolik prostoru, aby mohly být jejich charaktery blíže specifikovány. I když představitelé těchto postav třem hlavním protagonistům spíše sekundují, než aby byly svébytnými jednotkami v inscenaci, jejich herecký projev, i když v minimálním provedení, koresponduje se stylem tří hlavních postav.

3.6.4 Kostýmy

Po dobu celé inscenace výrazně kontrastují kostýmy s rudou barvou na podlaze. Kostýmům jsou na jedné straně barevně laděny do tmavých barev, na druhé dominuje bílá. Woyzeck je oblečen do bílé košile, tmavě modrého saka, odhadem, tak o číslo menší velikosti, než by potřeboval, černých kalhot, tmavých ošuntělých polobotek a tmavě hnědé čepice. Není tedy primárně vizuálně inscenován jako outsider, ovšem podrobnějším pozorováním zjistíme, že jednotlivé díly kostýmu jsou ve výsledku nesourodé.

Marii na začátku představení můžeme vidět v tmavě zeleném pruhovaném pánském obleku, tak o dvě čísla větší, zeleno-bílé pánské vestě, bílé košili a černých polobotkách. Marie oproti Woyzkovi od začátku působí velmi komicky. Marin kostým můžeme chápat také jako aluzi na pantomimická vystoupení. Tato významová souvislost by odpovídala i hereckému projevu. Dohromady s herectvím tak kostým vytváří obraz komicky vyznívající postavy. Stejný případ se opakuje v pojetí postavy Tambourmajora. Ten je vykreslen jako zženštilá postava vojenského důstojníka, který se bez ohledu na společenské postavení snaží zalíbit Marii. Postava doktora v podání Falka Rockstroha je konvenčně oblečena do bílého pláště, postavu babičky, která vypráví svůj příběh, představuje Martin Vischer. Jeho ztvárnění ovšem více než babičku, popřípadě jakoukoli ženskou postavu, připomíná

mainstreamový, zženštělý obraz homosexuála, po jevišti chodí se sponkami ve vlasech, sukni a květované košili, ovšem bez jakékoliv další návaznosti na děj.

Kostýmy jsou tedy velmi jednoduché, působí civilně, i když ne zcela přirozeně. V některých případech dokreslují charakter postavy nebo podporují její celkovou podobu ve spojení s hereckým výkonem. Někdy je ovšem jejich přesný význam nejasný.

3.6.5 *Woyzeck* jako výzva k vytváření vlastních významů

Budeme-li vycházet z charakteristiky konkrétního divadla a události, jak tyto pojmy představil Hans-Thies Lehmann, dostaneme se k dalším dvěma znakům postdramatického divadla, které jsou v inscenaci *Woyzeck* obsaženy. Divácká recepce a percepce jsou totiž v případě této inscenace silně ovlivněny preferencemi každého diváka, a především jeho vlastními vědomostmi, zájmy a zkušenostmi. V případě inscenace *Woyzeck* jsme totiž jako diváci vrženi do konkrétního prostředí, ovšem bez primární návaznosti na budování fiktivní reality ve vztahu k textové předloze.

Jako diváci vnímáme jeviště jako prostor cirkusového šapitó, především první fáze scénografické proměny je v tomto smyslu explicitní, ovšem vnímání celého divadelního sálu jako součásti této manéže závisí především na postupném jednání herců. Že se tedy jedná o uzavřený prostor, který na jedné straně vymezují dřevěné tribuny a na druhé samotné hlediště. Původní uspořádání hlediště a jeviště je tedy pouze struktura, kterou divák vnímá a teprve vlastní percepcí jí přiřazuje význam uzavřeného kruhu cirkusové manéže.

Po pojem konkrétní divadlo tedy můžeme v případě inscenace *Woyzeck* zahrnout samotnou reálnou fyzickou přítomnost herců, kteří sami sebe manifestují ve vztahu mezi jevištěm a hledištěm, přičemž celkový význam jedince uvězněného v uzavřeném kruhu vytváří až diváci prostřednictvím svého vlastního vnímání této struktury.

Právě postupné budování významu vizuální dramaturgie i samotné herecké akce je spojeno s chápáním představení jako události. Na počátku totiž nestojí jeden konkrétní význam, který bychom jako diváci měli v představení nalézt, kterého bychom se od prvního momentu měli držet a prostřednictvím fiktivní reality jej

následovat. Inscenace na svém počátku není hotovým produktem, s konkrétní sémantickou hodnotou, kterou jako diváci máme přijmout, je procesem, ve kterém je význam budován prostřednictvím recepce a percepce diváků. Základem tohoto postupného procesu budování významu je především simultánnost představovaných faktorů.

S tímto procesem postupného uvědomování si významu inscenace souvisí i proces uvědomování si sebe sama jako spoluaktéra, přesně jak píše Lehmann: *“divadelní komunikace není v první řadě ‚konfrontací‘ s publikem, ale vytvářením situací ‚sebezpytování‘ a ‚sebepochopení‘ účastníků.”*¹³⁸ Jako diváci nejsme totiž konfrontováni s iluzí reality představovanou na jevišti, ale jsme součástí reálného prostředí, v jehož centru se nachází jedince bez možnosti úniku. V pojetí inscenace se tak musíme obracet i sami k sobě, jako k součinitelům vzniklé situace. V analogii k naší pozici pouhých diváků sledujících marnou snahu jedince o proměnu společenského smýšlení, můžeme tento postoj sami konfrontovat s naší každodenní realitou, zda i v soukromém životě nejsem pouhými nečinnými diváky sledujícími okolní denní bez aktivní reakce.

¹³⁸ LEHMANN, cit. d., s. 117.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo zaznamenat proměnu sémantické dominanty v případě inscenování fragmentu dramatického textu *Vojcek* německého spisovatele Georga Büchnera ve vídeňském Akademietheateru. Z roviny lingvistických konvencí se prostřednictvím režijně-dramaturgického přístupu Johana Simonse, Koena Tacheleta a Rity Czapky přesunula významová dominantna na nonverbální složky inscenace. Usouvztažnění fragmentu dramatického textu *Vojcek* k dobovým společensko-politickým a kulturním reáliím a následná sémantická analýza byly prostředkem k prokázání významové mnohovrstevnatosti textu a vysoké míry aktuálnosti platné pro jakékoliv období lidských dějin, byť primárně se význam hry vztahuje k dějinnému obrazu společnosti na přelomu 18. a 19. století.

O jak nadčasový text jde dokazuje přetrvávající zájem o hru u řady významných tvůrců i institucí. Její téměř kontinuální inscenování od prvního uvedení v roce 1913 znázorňuje významový potenciál i inscenační výzvu, protože nedokončenost textu, byť nezáměrná, nabízí pokaždé možnost zcela nového uchopení odvíjející se od režijního záměru.

Pomocí aplikace znaků postdramatického divadla v rámci strukturálně - sémiotické analýzy inscenace *Woyzeck* bylo dokázáno, že sémantická rovina může být plnohodnotně obsažena i v nonverbálních složkách inscenace, která vychází z textové předlohy v podobě klasického dramatu. Primární interpretační rovina, tedy znázornění milostného trojúhelníku, byla v rámci inscenace téměř odstraněna a do popředí se dostaly otázky dehumanizace jedince, nerovného postavení lidí ve společnosti a neutuchající snaha o autonomnost a svobodu každého člověka. Zcela nové otázky a významy vyvolalo zpracování inscenace ve vztahu k divákům jakožto spoluaktérům představení. Nově otevřený prostor pro sebereflexi byl podnícen uchopením inscenace jako tady a teď se dějící události, při které je publikum zároveň divákem představované skutečnosti i jejím vlastním spolutvůrcem.

Současná německojazyčná divadelní oblast, v jejímž kontextu je uváděna i analyzovaná inscenace *Woyzeck*, je jednou z nejprogresivnějších platforem v rámci režijního přístupu i inscenačních postupů. Tvůrci inscenací vznikajících v této oblasti jsou velmi často řazeni mezi reprezentanty tendence tzv. režisérského

divadla, které je vlastní neotřelá práce s textovou předlohou i hledání zcela nových možností interpretace. Skrze odborné reflexe ale bylo poukázáno na jeden z faktů, který by mohl tyto tendenční projevy ve výsledku poškodit, a to, že v některých případech dochází již k tak radikální textové redukci nebo kompilaci s jinými texty, že pokud divák není dobře obeznámen s dramatickou předlohou může pro něj být pochopení inscenace podstatně náročnější.

Výsledkem této práce je tedy reflexe proměny sémantických dominant v případě inscenovaného dramatického textu *Vojcek* v režii Johana Simonse. Představila základní historické skutečnosti, které formovaly tvorbu jednoho z čelních představitelů doby předbřeznové Georga Büchnera. Prostřednictvím formální analýzy byly představeny základní aspekty dramatu, které jsou platné i pro fragmentární text *Vojcek*, a aplikací sémiotické analýzy byly dekodovány významové roviny textu, čímž byla znázorněna jeho aktuálnost a nadčasovost. Následně byla inscenace *Woyzeck* pomocí sumarizace znaků postdramatického divadla a charakteristiky fenoménu režiséřského divadla ukotvena v rámci inscenačních tendencí německojazyčné dominie. Prostřednictvím strukturálně - sémiotické analýzy pak byly představeny jednotlivé složky inscenace s jejich referenční hodnotou vztahující se k nadčasovému tématu dehumanizace jedince ve společnosti i jeho snaze se z této pozice neplnohodnotného člověka vymanit. A to bez ohledu na geografické území, historické období, nebo konkrétní společenskou problematiku.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. BÜCHNER, Georg. *Leonce a Lena Vojcek*. Praha: Artur, 2006. ISBN 80-86216-82-9
2. BÜCHNER, Georg. *Woyzeck* [divadelní inscenace]. Režie Johan Simons. Burgtheater - Akademietheater Wien 10.4. 2019

Literatura

1. AFFENZELLER, Margarete. Show der Deformation: "Woyzeck" am Akademietheater. *Der Standard*. [online] 11. 4. 2019. [10. 8. 2020]. Dostupné z: <https://www.derstandard.at/story/2000101252191/show-der-deformation-woyzeck-am-akademietheater>
2. ALKER, Ernst. Büchner, Karl Georg. In: *Neue Deutsche Biographie 2 (1955)*, S. 720-722 [online]. [cit. 10. 8. 2020] Dostupné z: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118516906.html#ndbcontent>
3. BAHR, Ehrhard. *Dějiny německé literatury 2, Od osvícenství k době předbřeznové*. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Nakladatelství Karolinum, 2006.
4. BERNHARDT, Rüdiger. *Königs Erläuterungen und Materialien. Interpretation zu Gerog Büchner Woyzeck*. Hollfeld: C. Bange Verlag, 2002. ISBN 978-3-8044-1885-1
5. BÜCHNER, Georg. *Dantonova smrt*. Praha: Dilia, 1983
6. CARLSON, Marvin. *Divadlo je krajšie jako vojna. Německá divadelná réžia v druhej polovici 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav, 2016. ISBN 978-80-89369-96-6

7. DROZD, David. *Kapitoly z teorie dramatu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3642-5
8. FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy. Epochy identity v divadle od antiky po súčasnosť*. Bratislava: Divadelný ústav, 2003. ISBN 80-88987-47-4
9. FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944.
10. HARTMANN, Peter C. *Francouzští králové a císaři v novověku, Od Ludvíka XII. K Napoleonovi III. (1498 – 1870)*. Praha: Argo, 2005.
11. LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. ISBN 978-80-88987-81-9
12. LEIBOLD, Christoph. Das große Gähne. *Deutschlandfunkkultur.de* [online]. 10. 4. 2019 [cit. 10. 8. 2020]. Dostupné z: https://www.deutschlandfunkkultur.de/buechners-woyzeck-in-wien-das-grosse-gaehnen.1013.de.html?dram:article_id=446028
13. LEITZOW, Bernadette. ” Woyzeck” im Akademietheater: Abrichtung einer gequälten Seele. *Tiroler Tageszeitung*. [online] 13. 4. 2019. [cit. 5. 8. 2020]. Dostupné z: <https://www.tt.com/artikel/15533580/woyzeck-im-akademietheater-abrichtung-einer-gequaelten-seele>
14. POLLAK, Valentin. *Die politische Lyrik und die Parteien des deutschen Vormärz*. Wien: Verlag des Wissens für Alle, 1911
15. STEGEMANN, Bernd. Nach der Postdramatik. *Theaterheute*. 2008. č. 10
16. SZONDI, Péter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969

17. ŠINDELÁŘ, Bedřich. Francouzská buržoazní revoluce a Svobodní zednáři.
In: *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity*. 1985, C 32.
Dostupné z:
https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/102475/C_Historiaca_32-1985-1_10.pdf?sequence=1
18. VEBER, Václav, HLAVÁČEK, Milan, VOREL, Petr, POLÍVKA, Miloslav, WIHODA, Martin, MĚŘÍNSKÝ, Zdeněk. *Dějiny Rakouska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002, s.367. ISBN 80-7106-4912
19. VIEHWEG, Wolfram. *Georg Büchners "Woyzeck" auf dem deutschsprachigenTheater: 1 Teil: 1913 – 1918*. Krefeld: Selbstverlag, 2001. ISBN 3-8311-1379-3
20. VIEHWEG, Wolfram. *Georg Büchners "Woyzeck" auf dem deutschsprachigenTheater: 2 Teil: 1918 – 1945 - Band 1: 1918 – 1933*. Nordestedt: Bookson DemandGmbH, 2008. ISBN 978-3-8334-7546-7
21. VIEHWEG, Wolfram. *Georg Büchners "Woyzeck" auf dem deutschsprachigenTheater: 2 Teil: 1918 – 1945 - Band 2: 1933 – 1945*. Nordestedt: Books on DemandGmbH, 2008. ISBN 978-3-8334-7547-4
22. WAGNER, Renate. WIEN / Akademietheater: WOYZECK. *Online Merker*. [online]10. 4. 2019. [cit. 5. 8. 2020]. Dostupné z:
<https://onlinemerker.com/wien-akademietheater-woyzeck/>
23. WEILER, Christel, ROSELT, Jens. *Aufführungsanalyse. EineEinführung*. Tübingen: NarrFranckeAttemptoVerlagGmbH. KG, 2017. ISBN 978-3-8252-3523-9

NÁZEV:

Vojcek pod drezúrou Johana Simonse: Existenciální krize v cirkusové manéži

AUTOR:

Laura Šaročová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ANOTACE:

Bakalářská práce se v první části zabývá základním nástinem historických reálií střední Evropy na přelomu 18. a 19. století a problematikou dvojího pojmenování, a tedy dvojí interpretace, v rovině politické (“doba předbřeznová”) a v rovině obecně kulturní (“biedermeier”), třicetileté etapy na počátku 19. století. Druhá část bakalářské práce je věnována formální a sémantické analýze fragmentu dramatického textu *Vojcek* hessenského spisovatele Georga Büchnera (v českém překladu Ludvíka Kundery). V rámci sémantické analýzy je kladen důraz především na odraz společenské situace první poloviny 19. století a dehonestaci jedince ve společenském uspořádání. Třetí část práce tvoří terminologické ukotvení tendence postdramatického divadla, zevrubný přehled režijních přístupů ve druhé polovině 20. století v německojazyčné divadelní oblasti a strukturálně-sémiotická analýza inscenace *Woyzeck* od holandského režiséra Johana Simonse, uvedené na jaře roku 2019 ve vídeňském Akademietheateru.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Biedermeier, doba předbřeznová, Vojcek, Woyzeck, postdramatické divadlo, Georg Büchner

TITLE:

Vojcek drilled by Johan Simons: Existential crisis in the circus ring

AUTHOR:

Laura Šaročová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ANNOTATION:

The first part of the bachelor thesis discusses a basic outline of historical realities at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries and the topic of dual naming, and thus dual understanding, of the thirty-year-long period at the beginning of the nineteenth century, both in the political aspect (“Vormärz period”) and the cultural aspect (“Biedermeier”). The second part of the thesis deals with a formal and semantic analysis of the incomplete dramatic text *Vojcek* by the Hessian writer Georg Büchner (Ludvík Kundera in Czech). In the semantic analysis, primary emphasis is put on the reflection of the social situation in the first half of the nineteenth century and the defamation of an individual within the societal system. The third part forms a terminology basis of the postdramatic theatre trend, a thorough overview of directorial approaches in the second half of the twentieth century in German-language-based theatre, and a structural-semiotic analysis of the *Woyzeck* production by the Dutch director Johan Simons, premiering in the spring of 2019 in Akademiethater in Vienna.

KEYWORDS:

Biedermeier, Vormärz, Vojcek, Woyzeck, postdramatictheatre, Georg Büchner