

BARBORA SCHNELLE

POLITICKÉ DIVADLO A JEHO DVĚ NĚMECKÉ TRADICE

Politické divadlo je zejména ve dvacátém století stále živě diskutovaným fenoménem. Je to pojem často provokativní a ve svém názvu částečně paradoxní — divadelní konvence očekává, že se na divadle provozuje umění, a nikoliv politika. Přesto docházelo a stále dochází k pokusům o tzv. angažované umění, tedy o propojení oblasti umění a politiky. Tento článek chce poukázat na některé aspekty tradice německého politického divadla, které do velké míry ovlivnily a spoluvytvářely divadelní dění v celosvětovém měřítku.

Vztahy mezi lidmi mohou být za všech okolností politicky interpretovány (závislost jedince na společensko-politických strukturách je jedním ze znaků moderní doby). Moderní člověk je součástí složitého společenského systému a svým konáním se vůči němu vždy jistým způsobem vymezuje. Politické procesy bezprostředně ovlivňují život člověka, ať se k nim staví aktivně či pasivně (i pasivní vztah k politice může být politickou reakcí — jakkoliv je tato hegelovská argumentace zavádějící, tady platí).

Divadlo, které přivádí na jevišti v nejrůznější podobě osudy člověka, nemusí být ale za každých okolností politické. Abychom mohli dále s termínem politické divadlo účinně pracovat, je nutno se pokusit o jeho definici. Jelikož se hodláme zabývat politickým divadlem v německé oblasti, zdá se být případným výchozím bodem diskuse na téma politické divadlo, která se rozpoutala na stránkách předního západoněmeckého divadelního časopisu *Theater heute* v polovině šedesátých let, kdy se fenomén politického divadla začal poprvé soustavně teoreticky zkoumat. Siegfried Melchinger zde definuje politické divadlo takto:

„Chápeme politické divadlo jako divadlo s politickou tematikou. Politika v tomto smyslu znamená střetávání se v *organizované formě* lidského soužití, v níž je jedinec jako zoon politikon začleněn do skupiny, do státu či národa, horních či dolních vrstev, bohatých či chudých, do stavu, třídy, strany. Jakmile se u představovaných osob dostává tento aspekt do popředí jejich zájmů, hovoříme o politickém divadle.“¹

¹ Melchinger, Siegfried: *Von Sophokles bis Brecht. Das politische Theater — Voraussetzung*

Politické divadlo definuje Melchinger převážně tematicky — předmětem musí být politické téma, jehož předpokladem je přivedení na scénu člověka jako příslušníka určité společenské vrstvy či směru. Takové divadlo je ale známé už od nepaměti, a proto je významná další připomínka, že politické divadlo je charakteristickým znakem moderní doby (uvažujeme-li zde nástup moderny v širším rámci). Antické tragédie nebo Shakespearovy hry tak nemohou být považovány za politické divadlo v dnešním slova smyslu, neboť, jak argumentuje Melchinger, jejich hrdinové nepodléhají žádné společensko-ideologické tendenci, nejsou angažováni pro jistou společenskou skupinu nebo reálně společenské zájmy, ale bojují vždy ve jménu „vyššího řádu“ za jednotlivce a pro spravedlnost. Tito hrdinové se vyznačují výjimečností a výlučností, svým jednáním sahají až k hranicím možného vůbec.

S příchodem osvícenství a jeho myšlenkami o rovnosti všech lidí nastává obrat i na poli dramatu. Člověk může být najednou součástí lidstva jako masy a znakem masy je průměr, obyčejnost, normativnost. Věk rozumu dává lidstvu také novou víru — víru v pokrok a možnost změny stávajících společensko-politických podmínek. Nastává mohutný proces sekularizace. Tady se, podle Melchingera, začínají psát dějiny politického divadla. Přelomovou hrou v německé oblasti je mu Büchnerův *Vojcek*, v němž je poprvé „obyčejný člověk“ povýšen do role hrdiny dramatu. Vojcek samozřejmě ve svém zoufalství a úzkosti nepředstavuje typ průměrného člověka, zato jeho protivníci — Doktor, Hejtman, Plukovní tambor — v sobě slučují typické vlastnosti lidí svého druhu, a proto působí zástupně a normativně. Jak málo bylo obecenstvo na divadlo tohoto typu připraveno, lze vyčíst již jen z časového odstupu mezi vznikem hry a dobou jejího prvního uvedení (dílo vzniklo roku 1836 a na jeviště bylo uvedeno o skoro osmdesát let později — roku 1913).

Melchingerovým oponentem je na stránkách již zmíněného časopisu uznávaný divadelní kritik Henning Rischbieter, pro něj je hlavním rysem politického divadla jeho tendenčnost.

„Teprve tam, kde jsou politické děje znázorněny jako proces, který jde z minulosti přes přítomnost do budoucnosti, kde jsou směry tohoto procesu nejen konstatovány, nýbrž i zdůrazněny, vyzdvihnuty a žádány, může být řeč o politickém divadle. Přibližujeme se nebezpečné oblasti: tendenčnost /.../ utváří politické divadlo.“²

seiner Gegenwart. Theater heute, Sonderheft 1965, s. 42–46, l. c. s. 42. „Wir verstehen politisches Theater als Theater mit politischer Thematik. Politik in diesem Sinn sind die Auseinandersetzungen in der organisierter Form des menschlichen Zusammenlebens, in welcher der einzelne als zoon politikon in der Gruppe eingegliedert ist, in Staat oder Nation, in Oben und Unten, Reich und Arm, in einen Stand, eine Klasse, eine Partei. Sofern bei den dargestellten Personen oder Vorgängen dieser Aspekt im Vordergrund des Interesses steht, sprechen wir von politischem Theater.“

² R i s c h b i e t e r, Henning: *Theater und Politik. Möglichkeiten in der Gegenwart. Theater heute, Sonderheft 1965, s. 47–49, l. c. s. 47–48. „Erst da, wo politische Vorgänge als Prozess dargestellt werden, der aus der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft geht, wo Richtungen des Prozesses nicht nur konstatiert, sondern auch unterstrichen, bejaht, gewünscht werden, von politischem Theater gesprochen werden kann. Wir nähern uns einem*

Rischbieterova korekce spočívá ve vyostření Melchingerovy teze — politické divadlo musí být tendenční a latentně obsahovat vizi budoucnosti, k níž upírá své naděje. Rischbieter si je ale vědom, že takovému divadlu hrozí mnohá nebezpečí. Za všechny jmenujme povrchní deklamativnost a zjednodušenost v pohledu na současnost, která se pojí s velmi vážní vizí budoucnosti (např. u německých expresionistů) nebo diskreditace předkládané vize budoucnosti prostřednictvím slepého podřízení se kolektivu a straně, která za nadějnou budoucnost bojuje (klasickým příkladem je zde Brechtova hra *Opatření* — k dobru autora lze přičíst, že k uvádění hry po válce nedával svolení).

Obě úvahy jsou ale orientovány stejným směrem — politické divadlo je umělecké ztvárnění vize budoucnosti, v níž jsou vkládány naděje (jak Melchinger, tak Rischbieter, zdůrazňují uměleckou složku divadelního projevu, na rozdíl např. od Erwina Piscatora, který chtěl ve svém meziválečném tvůrčím období slovo umění „radikálně vyškrtnout“ z programu a „dělat politiku“³; tato koncepce se po válce ukázala jako zcestná, neboť popírala vlastní podstatu divadla, na druhé straně nelze Piscatorovy meziválečné inscenace označit za „neumělecké“). Náhled na politické divadlo jako na jistý druh politické agitace za použití divadelních prostředků je typický pro šedesátá léta, je ovlivněn marxistickými názory, které v této době zažily, zdá se, poslední velký vzmach (alespoň co se týče evropského kontinentu) a sféra jejich vlivu byla obdivuhodná i na „západě“.

Pokoušíme-li se oddělit politické divadlo od toho nepolitického, jsme vystaveni množství problémů. Tato práce je psána na konci dvacátého století, kdy se v našem kontextu ukazuje jako nepřijatelnější politický systém moderní demokracie, která je založená na pluralitě a respektování lidských práv. Právě pluralita je oním klíčovým slovem tohoto věku — a to staví předchozí definice politického divadla do jiného světla. Akceptujeme-li fakt, že „smyslem moderní demokracie je být organizační formou legitimní *nejednotnosti* v nejzákladnějších přesvědčeních“, a vyhrotíme-li princip demokracie na úroveň existence „velkého množství maximálně obsahově odlišných pozic“⁴ (navzájem si konkurujících), není ani divadlo schopno poskytovat univerzální spásnou vizi budoucnosti (respektive je, ale pouze formou parodie, v žádném případě ne jako výzvu). Moderní demokracie akcentuje člověka ve smyslu jeho jedinečnosti. Cílem politického divadla tak již nemůže být „bouřit masy“ (v duchu Marxova přesvědčení je nutno působit na masy, aby si uvědomily svou sílu a své možnosti a vzchopily se k revolučnímu boji⁵), jeho podstata bude spíše v orientaci na jednotlivosti našeho společensko-politického života a v reflexi všech úskalí pramenících z existence pluralitní společnosti. To vyvolává další obtíže.

gefährlichen Gebiet: die Tendenz /.../ macht das politische Theater.“

3 P i s c a t o r, Erwin: *Politické divadlo*. Praha (Svoboda) 1971, s. 37.

4 W e l s c h, Wolfgang: *Postmoderna. Pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha (KLP) 1993, s. 45 a 47, kurzíva BS.

5 Viz výklad marxismu in: N e f f, Vladimír: *Filosofický slovník pro samouky neboli Antigorgias*. Praha (Mladá fronta) 1993, s. 213-22.

Demokracie negarantuje nikdy jednotu — dodržení pluralitních principů zabraňuje jejímu vzniku, neboť podporuje mnohost a členitost. To s sebou nese ale také hrozbu relativizace celkového hodnotového systému, hrozbu rozbití identity člověka, neboť paradoxem moderního člověka je nezbytnost jeho individualismu a současná potřeba přizpůsobit se.

V tomto kontextu není důležité, užíváme-li v souvislosti se současnou společností termínu moderní či postmoderní — postmoderna existuje vždy v návaznosti na modernu, neboť je jen výsledkem pokračování modernizačních procesů, které povýšily jedince na samý středobod veškerého dění. V dnešní společnosti, slovy Gillese Lipovetského, není již „klíčovým sociálním fenoménem /.../ příslušnost k třídě a její boj, nýbrž rozplývání celé sociální sféry jako takové.“ V době vyhrocených nároků na individualitu se stupňuje mnohost a rozmanitost výrazu, ale platí: „čím více výrazu, tím spíše není co říci, čím více motivujeme subjektivitu, aby se vyjadřovala, tím více je výsledek anonymní a prázdný. A tento paradox ještě vyostřuje skutečnost, že tato exploze výrazu už nikoho nezajímá.“ Jaké místo může mít v dnešní společnosti politické divadlo, jehož stavebním kamenem je apelativní výzva současnosti, jestliže vítězí „nový, uvolněný a neagresivní styl, který nic nepopírá a nepřichází s žádným poselstvím?“ Může toto divadlo vůbec kdy dostát svému názvu v době, kdy se politický boj a dělení na pravici a levici „postupně rozpouští v parodii na soupeření, jak ji symbolizují dnes tak komické výstupy, jimiž jsou televizní diskuse“, kdy stále více „ubývá drastického střetávání velkých koncepcí“ a politická scéna se čím dál více „podobá striptýzu ušlechtilých cílů, poctivosti, odpovědnosti a mění se ve fraškovitou maškarádu.“⁶ Jak potom lze nastavit ono pomyslné „zrcadlo“ době a nenasadit si přitom masku? Ne tu divadelní, ale masku jako klišé. Na tyto otázky musí dát odpověď živá přítomnost a především konkrétní divadelní praxe. Je zřejmé, že se ztráta vyhraněných politických koncepcí musí nutně odrazit i v oblasti politického divadla.

Šedesátým letům odpovídá konfrontační směřování diskuse na téma politické divadlo, jak ji vedou Melchinger a Rischbieter. Oba jsou západoněmečtí kritické a nehorují tedy šmahem pro revoluční divadlo, přesto nevylučují iniciační roli divadla ve smyslu změny politické orientace. Západní demokracie procházela těžkou zkouškou „demokratické revoluce“, zatímco na východ od pomyslných a ve svých důsledcích velmi reálných hranic železné opony špěla myšlenka socialismu k svému poslednímu krachu, který se ukázal být definitivním až v roce 1989.

Ačkoliv byl socialistický model v politické sféře systematicky diskreditován již od dob stalinistických čistek, šedesátá léta byla jeho poslední velkou obhajobou. Ne náhodou sympatizovala řada dramatiků této doby s marxistickými myšlenkami a dílo Bertolta Brechta zažívalo éru znovuobjevení.

Naše úvahy o politickém divadle lze na tomto místě shrnout následujícím způsobem: o politickém divadle hovoříme tehdy, je-li divadelní realita předsta-

⁶ L i p o v e t s k y , Gilles: *Doba Prázdnoty. (L'ère du vide.* 1. vyd. Paris 1983.) Z fr. orig. přeložil a vybral Miroslav Petříček. Svět a divadlo, r. 8., č. 1/1997 a 2/1997, vždy s. 4–9.

vena tak, aby byla patrná její intence vyprovokovat u diváka zamyšlení se nad současnými společensko-politickými problémy nebo dokonce iniciovat snahu změnit stávající politické poměry (popř. v tomto smyslu probudit u diváka morálně-politické vědomí — vyprovokovat ho tedy ke kritickému přístupu). V dnešní pluralitní společnosti se politické divadlo zaměřuje zejména na kritiku jednotlivostí našeho společensko-politického života⁷, neboť již není možno obhajovat radikální revoluční modely. Je nutno zdůraznit, že hlavní složkou takového divadla je sama inscenační praxe (i hra, která je autorem psána jako politická, může být inscenována nezaujatě a apoliticky, a naopak — jak výsostně politicky aktuální téma může být inscenátory odhaleno v hrách tzv. klasických nebo prvoplánově nepolitických — např. Shakespearův *Hamlet* v režii Miroslava Macháčka a překladu Břetislava Hodka se stal roku 1982 v bývalém Československu aktuálním politickým divadlem o člověku v totalitní a zkorumpované společnosti — zde by bylo nutno připojit rozbor tehdejší situace, v níž převládal hlad po politické tematice a možnosti veřejné diskuse, a tak se divadlo stalo mnohdy náhražkou za neexistující politické fórum a diváci byli připraveni interpretovat veškeré dění na scéně politicky — politické divadlo mělo tedy dobrou živnou půdu, byť bylo neustále ohrožováno zásahy komunistické cenzury.

Ve výše zmíněné definici (a dodejme, že žádná definice není schopna postihnout skutečnost jako celek) se rýsuje dvojitá povaha politického divadla, kterou zde hodláme představit na příkladu myšlenkové a programové tradice v oblasti německého politického divadla. Shodně s Wolfgangem Ismayrem tedy pojme-
nujme dvě tradice německého politického divadla následovně:⁸

- a) divadlo jako morálně-politická instituce
- b) revoluční naučné divadlo

Divadlo jako morálně-politická instituce

U zrodu této koncepce stojí německý osvícenec Gotthold Ephraim Lessing. Německé osvícenství nebylo tak revolučně radikální jako ve Francii, a tak Lessing neodmítá s takovou příkrostití náboženství. Náboženství a politika jsou pro něho nástroje výchovy člověka, která má vyústit ve vztazích mezi lidmi založených na rozumu a toleranci. Lessing, jako praktický divadelník, aplikoval osvíceneckou filosofii na divadlo, které má být „školou morálního světa“. Ve svém spise *Hamburská dramaturgie* (1767–68)⁹ obhajoval svou koncepci divadla jako veřejné instituce, která má výchovně působit. „Všechny druhy poezie nás mají polepšovat, je smutné, když se to musí teprve dokazovat, a ještě smutnější

⁷ V tomto smyslu je napsána např. divadelní hra rakouské dramatičky Elfriede Jelinekové *Ein Sportstück*, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1998. Zde se kritika sportovní mánie dnešní doby spojená s heroizací sportovců stává metaforou současné vykořeněné společnosti.

⁸ Viz Ismayr, Wolfgang: *Das politische Theater in Westdeutschland*. Meisenheim am Glan (Hain) 1977.

⁹ Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburská dramaturgie*. Česky in: *Hamburská dramaturgie. Lokoón. Stati*. Praha (Odeon) 1980, s. 27–278.

je, když jsou básníci, kteří o tom pochybují," píše Lessing.¹⁰ Své názory opírá především o výklad Aristotelovy *Poetiky*, kde obhájuje svou koncepci proti francouzským osvícencům. Lessingova interpretace Aristotela je zajímavá především proto, že se nám na aristotelském podkladu vyjevuje pojetí divadla Lessinga samotného. Aristoteles píše: „Nejdůležitější ze /.../ složek (*tragédie*) je sestavení událostí. Tragédie přece není zobrazením lidí, nýbrž jednání a života, štěstí a neštěstí, a štěstí i neštěstí je založeno na jednání.“¹¹ V Lessingově podání má tato část již jasný morální apel: „Příběh je totiž to, co básníka činí básníkem především; vylíčení mravů, smýšlení a výrazu...“¹² Etický patos tak dostává i aristotelská katarze, neboť, dle Lessinga, „nezáleží v ničem jiném, než v proměně vášní ve schopnost k ctnosti“.¹³

Divadlo se tak dává do služeb ve prospěch státu a zákona, jako spoličinitel mravní obrody a občanské výchovy. V prologu k otevření Německého národního divadla v Hamburku, jehož autorem sice není Lessing (autora se nepodařilo bezpečně určit), ale který je v duchu jeho myšlenek, se dočteme:

Je státu na prospěch, když zuřivec se stává
zas člověkem a v občana se vychovává...
Kdo v státě utlačeném pomstí nevinnost,
vládne-li zákon jen a nevládne i ctnost?¹⁴

V Lessingových šlépějích kráčí i Friedrich Schiller ve svém spise *Divadlo jakožto mravní instituce/Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*.¹⁵ Schiller pléduje pro „divadlo, jež duchu žíznicímu po činnosti otvírá neomezený okruh, dává potravu každé síle ducha, apiž přepíná i jen jedinou, a slučuje vzdělávání rozumu a srdce s nejušlechtlejší zábavou.“¹⁶ Divadlo má smysl osvětový — tam, kde stát ani instituce nestačí, jsou právě divadelní prostředky schopny ukazovat cestu občanským životem a být „neomylným klíčem k nejtajnějším vchodům lidské duše.“¹⁷ Tyto názory jsou ještě hluboce zakofeněny v osvícenství, ale otevírají pole možností divadlu jako morálně-politické instituci i dnes.

V souvislosti se Schillerovou statí nelze opominout její vliv (byť zpočátku anonymní) na české divadlo národního obrození. Tuto stat' do češtiny svérázně přetlumočil Prokop Šedivý a vydal pod názvem *Krátké pojednání o užítku, kterýž ustavičně stojící a dobře spořádané divadlo způsobiti může* roku 1793. Dílo

¹⁰ Ibid., s. 216.

¹¹ Aristotelés: *Poetika*. Praha (Svoboda) 1996, s. 70.

¹² Lessing, o. c., s. 124.

¹³ Ibid., s. 218.

¹⁴ Ibid., s. 45.

¹⁵ Schiller, Friedrich: *Divadlo jakožto mravní instituce*. Česky in: Schiller, Friedrich, Šedivý, Prokop: *O mravním poslání divadla*. Praha (Čs. divadelní a literární jednatelství) 1955, s. 11–22. Otištěno poprvé jako přednáška s titulem *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken* v časopise Rýnská Thalie roku 1784, poté v přepracované verzi a s nynějším názvem roku 1802.

¹⁶ Ibid., s. 11.

¹⁷ Ibid., s. 15.

mělo široký ohlas a stalo se ideovou základnou českého vlastenectví především na poli divadla — kde je u Schillera traktován vliv divadla na „ducha národa“, Šedivý již přímo podmiňuje vznik národa existencí „ustavičného českého divadla“, které volí pouze hry s vlasteneckým obsahem.¹⁸

Vraťme se ale k obecnější rovině — typ divadla jako morálně-politické instituce představuje velice širokou škálu her, přičemž se zdá, že dnešní inscenační praxe klade důraz na moment všeobecně lidský, čímž ustupuje primární společensko-politická aktuálnost do pozadí.

Kořeny lze hledat snad hlouběji. Již šílený vizionář dvacátého století Friedrich Nietzsche hlásá nesmiřitelný rozpor mezi uměním a morálkou a odmítá každou morální interpretaci života. Morálka je pro něho jen pouhý „klam“, zdání, blud či omyl, neboť „život sám v sobě je cos bytostně nemorálního.“¹⁹ Nietzscheho kritika morálky souvisí s jeho všeobecně negativním postojem vůči náboženství, především křesťanství. Jeho pojetí světa, který je ospravedlnitelný jedině esteticky, nabývá v naší vysoce sekularizované společnosti stále nové konotace. Svět morálně-politických institucí, viděný Nietzscheho optikou, je jen sférou životně důležitých klamů vytvořených ve strachu před skutečným prožitkem. Je to jen forma smyšlenky kolektivního života, který musí být neustále symbolizován, ritualizován a podrobován nejrůznějším hodnotovým měřítkům, aby se stal pro člověka snesitelným. Jisté je, že slovo morálka získává v současné společnosti nejasné kontury a trpkou pachutí.

Divadlo jako morálně-politickou instituci však nelze šmahem odmítnout. Divadlo, které tematizuje pocit zodpovědnosti jedince vůči sobě a společnosti a nevidí člověka jen jako souhrn determinačních vlivů, může být platnou výzvou i dnes. Morálně-politický apel je v době hierarchického zmatení hodnot problematický. Je však úkolem každého divadla, které nechce „utonout v bezbřehých vodách l'art pour l'artismu“, odhalit jasně svou pozici v systému společenských hodnot bez ohledu na to, jak širokým obecnstvím bude akceptována.

Revoluční naučné divadlo

Za čelné představitele tohoto typu politického divadla lze považovat Erwina Piscatora a Bertolta Brechta. Etické principy, které razí výše zmíněný typ divadla jako morálně-politické instituce, jsou revolučnímu naučnému divadlu také vlastní, ovšem jen potud, pokud se nedostávají do sporu s ideovou koncepcí takového divadla. Ta je ovlivněna marxistickými teoriemi (je to vždy divadlo ideologické) a Piscator přímo píše: „Pro nás jako revoluční marxisty nemůže ale být úloha vyčerpána tím, že nekriticky obkreslíme skutečnost, že divadlo pochopíme jen jako „zrcadlo doby“ /.../ Úlohou revolučního divadla je chápat

¹⁸ Viz Š e d i v ý , Prokop: *Krátké pojednání o užítku, kterýž ustavičně stojíct a dobře spřádáné divadlo způsobiti může*. In: viz pozn. 15, s. 26–41.

¹⁹ Viz N i e t z s c h e , Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*. 1. vyd. 1872, předmluva, z níž citujeme je doplněna 1888. Praha (Gryf) 1993, s. 6n. K tomuto tématu se Nietzsche periodicky vrací, viz též *Nachgelassene Fragmente Herbst 1885 — 1886*.

skutečnost jako výchozí bod, stupňovat společenské rozpory až k obžalobě, převratu a novému pořádku.“²⁰

Divadlo se mělo stát prostředkem, který školí, poučuje a vyzývá k revolučním aktivitám, druhem propagandy, který byl vystupňován scénickými prostředky — hudbou, filmem, projekcí, titulky, použitím statistik atd. Zde se rodí i nová forma dramatu, nebo lépe divadelní hry (dělení na tragédii a komedii odpadá, píše se hra — Stück — Zeitstück, Lehrstück apod.). Již roku 1924 konstatuje Piscator v souvislosti s uvedením hry *Prapory* od Alfonse Paqueta, že tato inscenace znamenala „první konsekventní pokus rozbít schéma dramatického děje a nahradit jej epickým pojetím látky.“²¹ Brechtova koncepce divadla (zejména v období dvacátých a třicátých let, kdy psal naučné a cvičné hry) je ovlivněna v mnohém právě Piscatorem.

Přestože byla Piscatorova práce přerušena válkou, znamenala obrovský posun v rozšíření možnosti využití moderních scénických prostředků — film sloužil kromě zcizujícího efektu také např. jako časově sumarizující faktor (v *Hopla, žijeme* proběhne osm let, které revolucionář Thomas strávil v ústavu pro duševně choré, za sedm minut na filmové plátně), jako zdroj informací a dokumentárních průhledů, filmem se rozšiřovalo jevištní dění a zvyšoval účinek scén atd. Mezi nejdůmyslnější scénická řešení patří běžící pás, který byl použit v *Osudech dobrého vojáka Švejka* (1928).

Brecht později zkorigoval striktní piscatorovské teze a upustil od čistě naučné orientace divadla. V *Malém organonu pro divadlo* (napsáno 1948)²² je pro něho divadlo především zábavou a „nemá se na něm chtít, aby učilo.“ Přesto Brecht vidí hodnotu uměleckého díla v působení na společnost s cílem ji změnit. „Vydáváme svět jejich mozkům a srdcím, abychom jej ve shodě s jejich názory změnili.“ Svět ve stavu změnitelnosti je hlavní podmínkou divadelní fabulace. Dění je divákovi předkládáno fragmentálně a jednotlivé události se k sobě váží tak, aby byly spoje patrné a divák do nich mohl proniknout svým úsudkem — to se děje za pomoci zcizovacích efektů a herecké ostenze. Změnit svět znamená pro Brechta provést revoluci ve smyslu Marxových názorů, a tím definitivně vyřešit třídní vykořisťování.

Mohlo by se zdát, že se tato forma divadla vyčerpala s konečnou diskreditací Marxových revolučních utopí. Co se ideově politické stránky týče, je tomu tak jistě. Přesto bylo ještě v šedesátých letech napsáno několik dramát v tomto stylu. Mnohem důležitější pro dnešní divadlo je ale způsob konstrukce hry (přesné členění, přímé oslovování publika, písňové vložky atp.) a jevištního provedení — Piscatorovy a Brechtovy pokusy nacházejí dodnes uplatnění. Brechtova tvorba navíc nadlouho ovlivňovala světovou dramatickou produkci a dnes se zdá (v souvislosti s mnohými inscenacemi Brechtových her, které jsou znovuobje-

²⁰ Piscator, o. c., s. 119.

²¹ *Ibid.*, s. 55.

²² Brecht, Bertolt: *Malé organon pro divadlo*. Česky in: *Myšlenky*. Praha (Československý spisovatel) 1958, s. 87–121.

vovány u příležitosti stoletého výročí narození tohoto dramatika), že může být jeho dílo znovu jevištně aktuální.

Dvě zmíněné tradice německého politického divadla — lessingovsko-schillerovská a piscatorovsko-brechtovská jsou příznačné pro směřování politického divadla moderní doby především v evropské oblasti, kdy politické divadlo nabývalo jak podoby institucionálně moralistní, tak ideologicky propagační. V dnešní době krize velkých politických systémů má však i politické divadlo nejasnou pozici. Mnohdy se zdá, že současné divadlo se svým důrazem na vizuálně-zvukovou složku divadelní syntézy je naučnému a morálně-výchovnému pojetí divadla vzdáleno tak, jako ještě nikdy předtím. Přesto se stále objevují pokusy zobrazit na divadle námi aktuálně žitou realitu s jejími rozpory a nadějemi — principy politického divadla, které i dnes z obou zmíněných německých tradic nutně čerpá, se tak jeví jako stále platná součást současné divadelní kultury.

DAS POLITISCHE THEATER UND SEINE ZWEI DEUTSCHEN TRADITIONEN

Das politische Theater ist ein umstrittenes Phänomen der modernen Theatergeschichte. Obwohl man davon ausgehen muß, daß am Theater Kunst (und keine Politik) produziert wird, kommt es zumindest vom Anfang der Moderne bis heute immer zu Versuchen, Kunst und Politik zu verbinden (sg. angagierte Kunst). Politisches Theater konnte sich erst zur Zeit der Aufklärung entwickeln, da dem Menschen in dieser Epoche ein neuer Glaube angeboten wurde – der Glaube an den Fortschritt und damit verbundene Möglichkeiten, die bestehenden gesellschafts-politischen Lebensbedingungen durch eigene Kräfte zu verändern.

Unter dem Begriff politisches Theater verstehen wir ein Theater, in dem die Bühnenrealität so dargestellt wird, daß die Intention, bei dem Zuschauer das Nachdenken über die herrschenden gesellschafts-politischen Probleme zu wecken, evident wird, oder sogar das Streben eine politische Veränderung herbeizuführen initiiert wird.

Politisches Theater war bis in die Sechziger hinein meistens ein tendentielles, ideologisches Theater. In der heutigen, pluralistischen Gesellschaft kann man keine radikal-revolutionären politischen Modelle mehr verteidigen, so orientiert sich politisches Theater vor allem an der Kritik der Einzelheiten unseres gesellschafts-politischen Lebens. Es sollte betont werden, daß nicht das Stück selbst für eine politisch-kräftige Aussage sorgt, sondern der Prozeß der Inszenierung. Auch ein Stück, das primär als politisches Stück geschrieben wird, kann völlig unpolitisch inszeniert werden, und umgekehrt – ein aktuelles politisches Thema kann auch in einem „klassischen“ Stück entdeckt werden.

Das moderne politische Theater wird bis heute von zwei deutschen Traditionen geprägt. Es ist die Tradition des Theaters als moralisch-politische Anstalt, wie sie sich bei Gotthold Ephraim Lessing und Friedrich Schiller entwickelte, und die Tradition des revolutionären Lehrtheaters, die Erwin Piscator und Bertolt Brecht gegründet haben. Seit der Moderne üben diese beiden Traditionen auf das gesamte Welttheater ihren Einfluß aus. Lessing und Schiller wollten das Theater in den Dienst des Staates und Gesetzes als einen verstärkenden Faktor des moralischen Bewußtseins stellen und durch das Theater einen guten (im moralischen Sinne) Bürger erziehen. Brecht und Piscator wollten mit ihrem Theater dem Zuschauer auch gewisse ethische Prinzipien einprägen, aber nur unter der Bedingung, daß solche Prinzipien mit ihrer ideologischen Konzeption übereinstimmen – ihr Theater war ein marxistisches Theater, daß zur Herstellung einer neuen gesellschaftlichen Ordnung (dem Kommunismus) verhelfen sollte. Heute könnte es heißen, daß so ein Theater durch die Diskreditation der marxistischen revolutionären Utopie vor allem in „Osteuropa“ keine Einflüsse mehr haben kann. Es ist nicht mehr das Ideologische, sondern die Art der Konstruktion der Struktur eines Stückes (genaue Gliederung, Songs, direktes Ansprechen des Zuschauers usw.), die diese Tradition des politischen Theaters lebendig läßt.

Das heutige Theater akzentuiert immer den visuell-akustischen Teil der Inszenierung, trotzdem werden immer noch Versuche unternommen, die von uns gelebte Realität am Theater zu reflektieren, mit ihren Widersprüchen, Konflikten und Hoffnungen. Die genannten Traditionen des deutschen politischen Theaters kommen hier immer wieder zur Geltung.