

# Divadlo je krajšie ako vojna

Jitka Pavlišová

---

Marvin Carlson. *Divadlo je krajšie ako vojna. Nemecká divadelná réžia v druhej polovici 20. storočia*. Preklad Zuzana Vajdičková. Bratislava: Divadelný ústav, 2016. 296 s.

---

Marvin Carlson si pro název své monografie zvolil slavný slogan z divadelního plakátu k neméně slavné inscenaci Kleistovy *Hermannovy bitvy*, kterou v roce 1982 uvedl v Bochumi tehdy již renomovaný „bernhardovský“ režisér Claus Peymann. Tímto mottem zároveň Carlson předeslal centrální zájem svého zkoumání, a sice analýzu poetiky a tvorby signifikantních osobností německé divadelní réžie druhé poloviny 20. století, pro něž je příznačné specifické skloubení estetických otázek divadla a jeho politické a společenské funkce.

Již v Úvodu Carlson předesílá, že fokus jeho zkoumání vede přes (v souvislosti s německou divadelní réžii často uváděný pojem) „režisérské divadlo“ (*Regietheater*), které zároveň v této jazykové oblasti považuje za stále nejvíce rezonující a progresivní. Stejně tak argumentuje, že „tradice dominantního režiséra“ zde spadá až „k založení německého národního divadla“, kdy režisér zároveň plnil funkci intendanta (mezi první takto výrazné osobnosti řadí například již Johanna Wolfganga Goetheho) (14). Krátce zmiňuje také vliv Richarda Wagnera, Maxe Reinhardta, Wielanda Wagnera a přirozeně rovněž Leopolda Jessnera, Erwina Piscatora a Bertolta Brechta pro rozvoj moderní inovátorské réžie a pro zrod „centra evropské divadelní experimentace“ (14), jímž pro Carlsona

německojazyčná divadelní oblast neustále je. Carlson si těmito úvodními tezemi a krátkou kontextualizací vývoje německojazyčného divadla v období první poloviny 20. století a situací krátce po skončení druhé světové války spolu s rozdělením Německa na NSR a NDR zároveň připravuje určitou bázi a výchozí premisy pro zkoumání tří generací osobností německé divadelní réžie, jejichž tvorba se rozpíná od konce šedesátých let<sup>1</sup> až po první roky nového milénia.

Intertextuální narážkou „Staří mistři“ podle stejnojmenné prózy Thomase Bernharda (který ostatně do této generace svým světonázorem i dílem trefně spadá) Carlson označuje I. centrální část svého zkoumání, čili první výrazné představitele režisérského divadla: Petera Steina, Petera Zadeka a – přirozeně – Clause Peymanna. Tento výběr je zcela legitimní, neboť jejich osobitá poetika a přístupy k režii zásadně ovlivnily německou inscenační praxi celé druhé poloviny 20. století, a to ať již v tvorbě jejich přímých pokračovatelů, anebo

---

1 Mezní rok zde představuje rovněž rok 1968 coby vyvrcholení politických nepokojů a zostření konfliktů mezi Západem a Východem, kdy se však zároveň svými politicky a společensky silně angažovanými inscenacemi již velmi výrazně a velmi kontroverzně profilovala tehdy nová generace divadelníků, jako byli Peter Stein, Claus Peymann nebo Rainer Werner Fassbinder.

radikálních odpůrců. U všech tří postupuje Carlson chronologicky, od samotných počátků jejich umělecké dráhy až k inscenacím vzniklým po roce 2000. Výběrem a do jisté míry analýzou nejcharakterističtějších režii pak usiluje o souhrnné představení uměleckého vývoje těchto tvůrců a o následnou specifikaci režijního stylu každého z nich. Tento postup je převzat také do dalších dvou návazných kapitol, označených „II. část: Následovníci“ (Andrea Breth, Frank Castorf a Volksbühne, Christoph Marthaler a Anna Viebrocková) a „III. část: Další generace“ (Michael Thalheimer, Thomas Ostermeier, Stefan Pucher). Carlsonovy úvahy a soudy vycházejí z rozsáhlé znalosti recenzí a článků převážně z německojazyčných periodik, jeho sumarizační poznatky se však nejednou opírají také o anglické studie a monografie, které k této problematice vyšly v USA, a poskytují tak také evropskému čtenáři často ještě další rovinu možné interpretace.<sup>2</sup> Carlson zvolené režiséry striktně nerozděluje do

dílčích, jejich osobnostem věnovaných kapitol, ale neustále je vzájemně propojuje, komparuje a poukazuje rovněž na obecné společenské a politické fenomény jednotlivých údobí. Monografie tak získává kompaktní ráz, v mnoha ohledech je nadto koncipována subjektivně zabarveným, místy více než analytickým spíše popisným, a vlivem periodik i mírně žurnalistickým jazykem, oprostěným od nadbytečných akademických formulací. Zároveň tím také odkazuje na prvotní čtenářskou obec, pro kterou byla Carlsonova monografie určena, a sice tu na americkém kontinentě. Řadě z nich Carlson zajisté poskytl vůbec první detailní analýzu tvorby těchto zásadních a renomovaných osobností „německého režiséřského divadla“, k němuž, jak známo, Američané dlouhodobě vyjadřují neskrývané sympatie a zájem.

Nutno však podotknout, že Carlson některé své teze, argumenty i analýzy vybraných inscenací, od nichž se následně odvíjí uchopení poetiky režisérů *per se*, natolik zobecňuje, že se místy tyto formulace stávají až nepřijatelnými. Například na str. 36 zmiňuje Carlson dvě úspěšné inscenace Petera Steina z roku 1974, přičemž jednou z nich byl současný divadelní text Petera Handkeho *Nerozumní vymírají*. Ve svém výkladu se však Carlson pouze omezuje na fakt, že Stein text „takřka neupravoval, dokonce se věrně držel i všech jeho scénických poznámek a popisu výpravy. Šlo mu o to [...], aby byl Handkeho text co nejsrozumitelnější a bez nějaké výkladové skříňky. Odměnou byly Steinovi kritické ohlasy, které jeho inscenaci označily za dokonalou, a podobný názor měl i sám Handke.“ (36) Peymannova vůbec první inscenace ve frankfurtském Theater am Turm, *Černá labuť* Martina Walsera, explicitně se zabývající fašistickou minulostí Německa,

2 Například Michael Patterson na začátku své monografie o Peteru Steinovi podniká pro něj nezbytnou kategorizaci německé poválečné režie, přičemž ji dělí na tři přístupy: 1) tradiční, archeologický přístup, přímé podání bez výraznější interpretace, 2) aktualizací přístup, čerpající z nápadně současných obrazů a odkazů a 3) metodu „přisvojení“, odvozenou od Brechta, která se přiznávala k původnímu společenskému a politickému pozadí díla, ale hledala jeho význam pro současnost. Carlson následně považuje Petera Steina za ideálního představitele třetího přístupu a Petera Zadeka druhého a v těchto Pattersonem vytyčených intencích pak rozvíjí svůj výklad dále (CARLSON 2016: 59–60). Obdobně přejímá a dále rozvíjí teze Petera Boenische z jeho kritické stati o Michaelu Thalheimerovi, který dle něj „svou jedinečnou a okamžitě rozpoznatelnou značkou takřka statické a přitom vysoce výbušné stylizace obrátil tradici německého inscenování klasického kánonu [...] nejen proti předcházející generaci režiséřského divadla, ale i hravě dekonstruici klasiků převládajících v devadesátých letech“ (CARLSON 2016: 211), a staví jej z této perspektivy do přímé konfrontace s Peterem Steinem a Frankem Castorfem.

musela byť pro Peymannovo „politicky angažované levicové divadlo“, jak jej on sám nazýval, přímo studnicí jeho ironického režisérského přístupu a zárodkem pro jím tolik vyhledávanou provokaci. Carlson se však ve svém popisu opět omezil pouze na zploštělou formulaci „chladného a analytického výkladu, o kterém noviny *Frankfurter Rundschau* napsaly, že se nesl „v duchu Brechtova didakticky zveličujícího divadla“ (82). Na několika místech si Carlson ve svém tvrzení dokonce odporuje, například mluvili na straně 26 o „zavržení detailního realismu“ ze strany Steina a jeho scénografa a o několik řádků níže jedna ze Steinových významných hereček popisuje „originálnost jeho detailního a realistického přístupu“ (26).

Prvotní otázku však vyvolá již také samotný výběr osobností, zejména mladší generace, a to proč právě tato selekce? Zajisté, Frank Castorf, Christoph Marthaler, Thomas Ostermeier i další zvolení reprezentanti „své doby“ do toho výběru právem patří, ale z jakého důvodu zde zcela absentují, nebo jsou jen náznakově zmíněny, osobnosti jako (přínejmenším) Heiner Goebbels, René Pollesch, Einar Schleaf, Christoph Schlingensiefel? Zdůvodnění kritéria výběru Marvinu Carlsona v Úvodu své monografie je poněkud strohé a přínejmenším alibistické, když přiznává, že „kromě těchto deseti<sup>3</sup> režisérů působí v německém divadle desítky jiných zajímavých a úspěšných tvůrců“, dle něj by však „většina německých diváků právě těchto deset zařadila na vrchol žebříčku nejvlivnějších a nejnovátorštějších divadelních režisérů“ (19).

3 Centrálních analytických kapitol je však jenom devět, protože Christophu Marthalerovi a jeho dvorní scénografce (!) Anně Viebrock Carlson logicky věnuje společný výklad.

V úvodní kontextualizaci vývoje divadla německojazyčné oblasti posledních čtyřiceti let 20. století rovněž nelze souhlasit s tvrzením týkajícím se pozice dramatiky. Komentuje ji slovy, že „možná mírně zůstává“ (13), za nejvýraznějšího dramatika však následně považuje Heinera Müllera, a dále pak především Georga Taboriho, Petera Handkeho, Thomase Bernharda, Elfriede Jelinek, Botho Strauße a Franka Xavera Kroetze. Byla to však právě tato generace autorů, kteří si osvojili specifickou poetiku psaní pro divadlo, definitivně proměňující tradiční dramatickou formu tím, že se zcela oprostili od tradičních principů figurace, reprezentace a narace, a zaměřili se na svébytnost jazyka a styl psaní ve smyslu inscenování (či též komponování) jazyka. Právě jejich díla se stala mezníkem oddělujícím termíny „drama“ coby historicky ukotvený pojem aplikovatelný dnes již jen na díla, která na základě určitých textových znaků byla jednoznačně identifikovatelná jako dramata, a „divadelní text“ jako současný způsob psaní pro divadlo, u něž tato jednoznačná identifikace znaků klasické dramatické formy již není možná. Navíc, jak sám Carlson ve své monografii dokládá, jména a poetika děl některých těchto dramatiků jsou neodlučitelně spjata s inscenacemi zmiňovaných režisérů, díky nimž si také nejednou získali své renomé.<sup>4</sup>

Na závěr si dovoluji jednu poznámku, adresovanou v tomto bodě spíše vydavatelství

4 Zásadní je spojení Petera Handkeho a především Thomase Bernharda s režijní tvorbou Clause Peymanna. Uváděním současné německé a britské (coolness) dramatiky si svůj specifický režijní styl rozvinul v devadesátých letech rovněž Thomas Ostermeier. Stejně tak Andrea Breth počínaje obdobím jejího působení ve vídeňském Burgtheatru na počátku nového milénia úzce spolupracovala s Albertem Ostermaierem a některé jeho divadelní texty uvedla vůbec poprvé.

než obsahu monografie jako takové. Její anglický originál *Theatre Is More Beautiful than War: German Stage Directing in the Late Twentieth Century* pochází z roku 2009, slovenský Divadelný ústav ji vydal v roce 2016. V úvodu či závěru publikace by byla vhodná alespoň kratičká ediční poznámka revidující původní text. Mezi obdobím jeho koncipování a překladem do slovenštiny uplynulo de facto sedm let, což je pro tak dynamicky se rozvíjející divadelní oblast poměrně dlouhé údobí. Některá zde předkládaná fakta, z nichž nejednou

vycházejí Carlsonovy konkluze k dílčím osobnostem vždy na konci kapitoly, jsou proto dnes již neplatná, respektive zavádějící. K nejzásadnějším skutečnostem ovšem patří, že jedna z analyzovaných osobností, Peter Zadek, je již více než šest let po smrti, stejně jako sice okrajově, leč v souvislosti s tvorbou Stefana Puchera coby jeho obdobný „konceptuální souputník“ přímo konfrontovaný Christoph Schlingensief. Přinejmenším tyto „dodatky“ by se dle mého soudu měly kdekoliv v publikaci, byť stručně, zmínit.