

Spurná, Helena

Brigitte Marschall: Politisches Theater nach 1950

Theatralia. 2011, vol. 14, iss. 2, pp. 252-256

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115967>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Sovětskou armádu. Zdejší autor Petr Miller pak napsal podle Olbrachtovy *Anny proletářky* operetu (!) *Zlatovlasá Anna* (poprvé 22. 2. 1986). A ještě na začátku sezony 1987/1988 ostravská opereta inscenovala další dílo osvědčené autorské dvojice Jindřich Brabec – Zbyšek Malý, jejichž hrdiny byli ostravští havíři, s milým názvem: *Chlapi jako obrázek* (premiéra 26. 9. 1987). Není třeba se šířit o uměleckých výsledcích, reprízy *Znovuzrození* zachraňovaly před politickým fiaskem organizované návštěvy brigád socialistické práce a závodních organizací ROH...

Ostravské příklady (i třeba v souvislosti s kriminalizací Divadla Waterloo) vystihují specifčnost zdejšího prostředí, do něhož i gorbačovská glasnost sotva doléhala. Koneckonců právě v Ostravě se v říjnu 1989 konal poslední ročník celostátní činoherní přehlídky Divadlo dnešku, jež kdysi začínala jako typická normalizační instituce. A byli to ostravští funkcionáři, kteří, vyděšeni spontánními „protistátními“ projevy publika na oficiálním představení Slovenského národního divadla (Ibsen: *Nepřítel lidu*, 8. 10. 1989), ještě v noci vážně zvažovali zrušení přehlídky – pohybů pět týdnů před 17. listopadem.

Justovu práci budou jistě opět provázet polemiky a kontroverze – ale není nic zdravějšího, má-li se obor vyvíjet. Sám vidím určitý rozpor v koncepci práce: částečně je to analýza postupů totalitní moci, odpovídající názvu, částečně (byť nevyslovená)

ambice napsat dějiny českého divadla po roce 1945. Je to také období ještě příliš živé: i autor mnohé z toho prožil a ne vždy mu to dovolí pracovat jako historik: je pamětníkem, sám sobě je pramenem, což mj. posiluje tendenci k publicistickému až esejistickému stylu výkladu.

JUST, Vladimír. 2010. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010.

Helena Spurná /

Brigitte Marschall: *Politisches Theater nach 1950*

Brigitte Marschall (*1957), profesorka Ústavu divadelní, filmové a mediální vědy na vídeňské univerzitě, patří k nejvýraznějším osobnostem současné teatrologie. Je autorkou řady monografií, které dokládají značnou tematickou šíři její badatelské činnosti i schopnost nahlížet divadlo z různých úhlů pohledu při nutném uplatnění interdisciplinárního přístupu. Stěžejními tématy této autorky jsou zejména hraniční fenomény divadla, ritualita a teatralita, zabývá se též psychodramatem a politickým divadlem ve všech jeho formách a historických podobách. Věnuje se ovšem i dokumentaci rakouského divadla; v rámci jí iniciované on-line databáze THEADOK např. v roce 2003 připra-

vila elektronickou verzi soupisu inscenací v rakouských divadlech v letech 1945–1995. Z četných publikací této autorky zmiňme alespoň tu, kterou věnovala svému oblíbenému tématu, fenoménu teatrality drogového rauše, *Die Droge und ihr Double: Zur Theatralität anderer Bewußtseinszustände* (2000). V současnosti připravuje monografii o rakouském psychiatrovi a zakladateli psychodramatu J. L. Morenovi.

Nejnovější publikace *Politisches Theater nach 1950* shrnuje dlouholetý výzkum Brigitte Marschall v oblasti politického divadla. V úvodu autorka zmiňuje, že základem knihy se staly její přednášky a semináře na vídeňské katedře. Ve třinácti kapitolách se zabývá tendencemi a konkrétními podobami politického divadla v německojazyčných zemích od konce druhé světové války do 70. let. Reflektuje však i vlivy a souvislosti s divadelním děním v jiných zemích, zejména v USA a ve Velké Británii (viz obsáhlý výklad o Living Theatre či kapitolu nazvanou „Zázračná droga a orgiastické happeniny“). Marschall v knize sleduje dvě základní linie poválečného politického divadla. První představuje dokumentární divadlo, druhou označuje jako „divadlo akce“ (Aktionstheater), využívající formu happeningu a performance. V prvních třech kapitolách ozřejmuje konceptuální východiska, historické předchůdce a širší kulturní a společensko-politické souvislosti poválečného politického divadla.

Definuje stěžejní znaky a postupy dokumentárního divadla 60. let, reagujícího zejména na vzrůstající potřebu Němců vypořádat se s nacistickou minulostí. „Divadlo bylo považováno za zneklidňující, intervenující a vysvětlující nástroj. Dřímající politické vědomí se aktivizovalo. Divadlo se politizovalo, mělo se stát tribunálem a bezprostředně zapůsobit na veřejnost“ (Marschall 2010: 36–37). Marschall zdůrazňuje vliv televize na politické divadlo 60.–70. let. Vysvětluje, jakým způsobem dokumentární divadlo navázalo na brechtovsko-piscatorovský program; jedna z dílčích kapitol je věnována Piscatorově koncepci politického divadla, Marschall se zamýšlí nad režisérovým důmyslným využíváním jevištní techniky a filmu ve smyslu politické aktivizace diváka. V 60. letech byl Piscator tím, kdo se zasloužil o prosazení dokumentárního dramatu; v letech 1963–65 uvedl trojici her *Náměstek*, *Ve věci J. Roberta Oppenheimer* a *Přelíčení*. Tyto hry spolu s další tvorbou Rolfa Hochhutha, Heinara Kipphardta a Petera Weisse pak jsou předmětem samostatných analýz. Hochhuthův *Náměstek*, který řeší otázku spoluviny Vatikánu v čele s papežem Piem XII. na holocaustu, rozvířil na německé scéně bouřlivou diskusi o etické praxi církve v éře nacismu. Zájem o tyto otázky však podle Marschall poněkud zastínil estetické komponenty Hochhuthova díla. Rozbor míří k odhalení postupů tradiční dramatické výstavby, které sou-

visejí s Hochhuthovou návazností na německou klasiku (zmiňovány jsou mj. paralely se Schillerovým *Donem Carlosem* a Lessingovým *Moudrým Nathanem*), Marschall se dále zabývá Hochhuthovým chápáním dějin v duchu myšlenek *Zániku Západu* Oswalda Spenglera či Adornovou kritikou Hochhuthovy hry pro její „personalizaci“ skutečnosti, která se podle Adorna zcela míjí s faktem, že v rámci anonymity společensko-ekonomických vztahů moderní doby ztrácí individuální vůle a svobodné jednání jedince na významu. Dále je tu kapitola o tom, jak Hochhuth ztvárnil dramatickými prostředky *Osvětím*, a nechybí podrobný rozbor prvního jevištního uvedení hry, kterému předcházely Piscatorovy rozsáhlé dramaturgické úpravy. Jestliže Hochhuth ještě považuje za možné svobodné rozhodnutí jedince, v Kipphardtově hře o Oppenheimerovi už je člověku tato možnost odepřena („Bez ohledu na to, jak se Oppenheimer rozhodne, spáchá zradu na člověku, neboť nemá vládu nad tím, k jakému účelu bude jeho výzkum použit. Nemá žádnou šanci uchránit poznatky vědy před zneužitím mocných“, píše Marschall na s. 186.). Cenný je rozbor inscenace Erwina Piscatora, který byl zaangażován na vlastním procesu vzniku hry a prostřednictvím filmových projekcí zesílil dokumentární charakter díla. V kapitole věnované třetímu nejvýznamnějšímu představiteli dokumentárního dramatu Peteru Weissovi se autorka proti očeká-

vání věnuje nejpodrobněji hře známé pod zkráceným názvem *Vietnam-Diskurs* (1968), tematizující válku ve Vietnamu. Hra byla otevřeným protestem proti americké intervenci v konfliktu. Tuto hru lze podle Marschall považovat za vyvrcholení tendence dokumentárního divadla. Text byl tvořen dokumentárním materiálem nejrozličnější povahy; Weiss použil pro tuto scénickou koláž více než 150 knih z oblasti ekonomie, sociologie či vojenské literatury. Tento dokumentární základ byl, jak zdůrazňuje Marschall, přesto pouze částí uměleckého procesu, v němž hrála význačnou roli i estetická zpracovanost celku (hra požaduje stylizovanou mluvu a pohyb, předepisuje choreografii výstupů, vystupuje zde chór s instrumentálním doprovodem atd.). Marschall se věnuje prvním uvedením *Vietnam-Diskursu*, do nichž se promítly události studentského hnutí, a zdůrazňuje významnou roli této hry ve vývoji politického divadla na konci 60. let, které směřovalo k stále radikálnější aktivizaci divákova politického vědomí, a to s pomocí i těch nejagresivnějších prostředků. Herec už nebyl pouhým představitelem role, ale svým spontánním projevem demonstroval osobní politické přesvědčení – do divadla vstupuje akcionismus. Marschall v tomto vývoji přisuzuje stěžejní význam hře *Publikumsbeschimpfung* a pozornost věnuje i článkům Petera Handkeho, v nichž proti dokumentárnímu divadlu, které považuje za iluzivní divadlo

bez potenciálu ke změně společensko-politických poměrů, staví Handke pouliční divadlo s jeho schopností přímé politické akce. Rainer Werner Fassbinder je u nás znám hlavně jako filmový režisér a čelný představitel hnutí Nový německý film. Marschall v kapitole věnované této osobnosti opředené mnohými skandály odkrývá historii mnichovského Action-Theater, na něhož Fassbinder později navázal seskupením nazvaným „anti-teater“. Rozvoj happeningového hnutí v Německu lze podle autorky nejlépe doložit na pouličním divadle Wolfa Vostella. Tento průrazný výtvarník, který své dětství strávil v Němci okupovaném Československu, se proslavil happeningy s přídomkem „Décollage“. Veřejný politický život a znepokojivé projevy každodennosti posloužily jako předmět destruktivního uměleckého procesu. Marschall připomíná odlišnost americké podoby happeningů od té v Německu či Rakousku, kde tyto akce vykazovaly mnohdy i velmi radikální politicko-kritické zacílení. Vostell vyhledával specifická místa a testoval vliv prostředí a mezních situací na účastníky akce. Marschall popisuje průběh jednotlivých happeningů, v nichž bylo předmětem Vostellovy kritiky např. auto či masová média. Podrobně je zaznamenán průběh Vostellova nejslavnějšího a také časově a místně nejrozsáhlejšího happeningu *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* (1964). Marschall barvitě líčí dobové politické a společen-

ské konsekvence této divadelní události, která pobuřovala zejména tím, že účastníky uváděla do situací, které v nich měly navodit bezprostřední zážitek holocaustu. Jinou podobu této linie divadla 60.–70. let pěstoval v Německu Joseph Beuys, který oddělil publikum od účinkujících a stavěl se odmítavě k improvizaci a prostorové a časové neomezenosti happeningů. Jeho akce byly manifestacemi osobně prožitých životních situací a evokovaly jeho ideový svět, s nasazením vlastní fyzické a psychické výbavy a s použitím určitých stále se opakujících postupů a materiálů. Marschall hodnotí jeho divadelní aktivity ve světle biografických skutečností, které Beuys donutily vnímat život jako život „v zóně smrti“ (Beuys za války jen o vlásek unikl smrti a tento zážitek se pak stal nevyhnutelně stěžejním motivem tvorby).

Nejrozsáhlejší kapitola knihy je věnována vídeňskému akcionismu, o kterém Marschall v minulosti napsala řadu studií a o němž přednáší i na vídeňské katedře. Jak známo, toto ve své době snad nejradikálnější umělecké hnutí postavilo do středu tvorby tělo. Jak Marschall připomíná, vídeňští akcionisté zavrhlí nejen panující estetické normy, ale důrazně přecházeli i veškerá morální tabu. Nahé, zkrvavené tělo, ale rovněž tělesné výměšky jako moč, výkaly či sperma se staly vlastním tématem jejich exhibicionistických, individualisticko-anarchistických akcí. Autorka charakterizuje společensko-politické pozadí,

východiska a inspirační zdroje tohoto rakouského uměleckého hnutí. Podrobně rozebírá situaci poválečného Rakouska, pro které byla charakteristická dlouhodobě projevovaná neochota postavit se čelem k vlastní nacionálněsocialistické minulosti, zmiňuje styčné body akcionistů s tzv. Wiener Gruppe. Ve dvanácti podkapitolách tohoto oddílu pak přibližuje podobu četných akcí představitelů tohoto hnutí. Popisuje Brusovy exhibice, ve kterých se pomalované a poraněné tělo stávalo prostorovým obrazem, sadomasochistické „materiálové“ akce Otto Mühla, při nichž tento umělec na stůl aranžoval části lidského i zvířecího těla, které pak pokryl vrstvou mouky, kusy masa a polil různými tekutinami včetně těch tělesných, dále líčí rituální výjevy s nahými zmračenými aktéry a zabitými zvířaty, scény připomínající Kristovo ukřižování, jak byly typické pro Orgien-Mysterien-Theater Hermanna Nitsche, který jako jediný ještě dnes rozvíjí postupy tohoto hnutí. Jedna z podkapitol je věnována i Schwarzkoglerovým akcím, které se odehrávaly mimo účast veřejnosti a tematizovaly kastraci.

Kapitolou o vídeňských akcionistech se kniha Brigitte Marschall, která sledovala vývoj politického divadla v Německu a Rakousku de facto od 60. do 70. let, uzavírá. Další vývoj je pouze naznačen v souvislosti se jmény jako Elfriede Jelinek, Frank Castorf, Einar Schlee, Christoph Schlingensiefel či René Pollesch a projekty berlínského seskupení Rimini

Protokoll. Přes své odborné zaměření je kniha Brigitte Marschall psána poutavým jazykem a se silným zaujetím pro téma. Je škoda, že neobsahuje více obrazových příloh. Jediná fotografie nejčastěji z představení vždy na úvodní straně každé z kapitol se zdá být málo; bohatší fotodokumentace by čtenáři napomohla k utvoření bližší představy o popisovaných divadelních jevech. Objemný seznam německy psané literatury zabývající se fenoménem politického divadla svědčí o tom, jak velká je v Německu a Rakousku tradice bádání v této oblasti, z něhož do našeho prostředí dolehnou žel jen nepatrné zlomky poznatků.

Závěrem už jen konstatování, že tuto publikaci je dobré si přečíst i pro její podnětné metodologické inspirace a řešení.

Bibliografie:

- MARSCHALL, Brigitte. 2000. *Die Droge und ihr Double: Zur Theatralität anderer Bewußtseinszustände*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 2000.
- MARSCHALL, Brigitte. 2010. *Politisches Theater nach 1950*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag, 2010.