

Divadelní ústav



321700038002

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav divadelní a filmové vědy

PODOBY SOUDOBÉHO
EVROPSKÉHO DRAMATU

Brno
2001

(Zazvoní telefon..... zvedne ho Alice.)

Alice: Dáglíš, prosím. Alice? To bude omyl.

(Položí telefon.)

(jinde) Alice: Vlastně znám také jednoho Dáglíše, jmenuje se Dáglíš.

5. Drama jako interpretační nutnost

Tobiáš, který schémata využívá a překračuje, směřuje k živelné formě, přičemž myšlenka takové formy identické s dramatem rezonuje v noetické výbavě nás samých. Drama jako dobrá forma se rodí teprve při interpretaci, která text zakládá na širším vědomí textuality, jež latentně počítá s divadlem.

Aktem elementární interpretace se drama (současně a teprve) utváří.

Na závěr bych podotknul, že pokud nyní přistupujeme k *Cizinci* jako k dílu, jež je z principu otevřeným dramatickým dílem, dostáváme se k jeho zakládajícímu momentu, jímž je hra.

Hra je zdroj živelnosti a zlomyslnosti těch nesmyslných míst a má v tomto případě až dětskou povahu. Podle Rogera Cailloise by to mohl být ten druh hravosti, který se nazývá *paidia*, nespoutaný a spontánní, se smyslem pro improvizaci.⁷

Snad také proto *Cizinec* připomíná a opět osvětluje bytostnou povahu dramatu, která tkví v modu jednání a v tom, že se odehrává. Aristoteles píše obdobně ve třetí kapitole své *Poetiky* následující: „Proto se také podle některých nazývají tato díla ‚dramata‘, poněvadž zobrazují lidi, jak jednají (dróntai).“⁸

⁷ Caillois, R.: *Hry a lidé*. Praha 1998.

⁸ Aristoteles: *Poetika*. Praha 1996, str. 62.

Birgit Peter a Julia Danielczyk

O Thomasu Bernhardovi, Clausu Peymannovi a ztracených utopiích

Důvodů, proč jsme jako téma sympozia zvolili úspěšného rakouského dramatika Thomase Bernharda a jeho nejvýznamnějšího režiséra Clause Peymanna, bylo více: na rok 1999 připadá desáté výročí Bernhardova úmrtí, což je germanistům, novinářům i divadelním vědcům vhodnou příležitostí k tomu, aby si dramatika připomněli, a Claus Peymann, dnes už bývalý ředitel Burgtheatru, znovu uvádí své úspěšné produkce Bernhardova dramatického díla v „rakouském Národním divadle“. Rok 1999 je také datem, kdy dochází k odlehčení Bernhardova ustanovení v závěti, které znamenalo zákaz nových inscenací jeho děl v Rakousku.

U příležitosti výročí úmrtí Thomase Bernharda je třeba si uvědomit, jak vážně dnes oficiální Rakousko bere autora, který byl až do své smrti nanejvýše nenáviděn, jež v osmdesátých letech románem *Mýcení (Holzfällen)*, především ale divadelní hrou *Náměstí hrdinů (Heldenplatz)* vyvolal kulturní a politický skandál, který přiměl tehdejšího spolkového kancléře k potupným výpovědím, týkajícím se Bernhardova duševního stavu. O jedenáct let později dalo Ministerstvo školství a kulturních záležitostí (Bundesministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten – pozn. red.) k dispozici peníze pro zpracování Bernhardova odkazu: vznikl velký pětiletý projekt. Dnes je Bernhard, stejně jako předčasně zesnulý Werner Schwab, považován za ikonu současného rakouského divadla. Tento dramatik byl prostě povýšen na klasika moderny. To do značné míry potvrzuje i současný způsob inscenování jeho her. Příkladem mohou být dvě inscenace Philipa Tiedemanna: *Ignorant a šílenec (Der Ignorant und der Wahnsinnige)*; Městské divadlo v Klagenfurtu) a *Claus Peymann si kupuje kalhoty a jde se se mnou najíst (Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen)*; Akademické divadlo ve Vídni). Ani jedna sice nepředstavuje způsobitý „vzorek“, obě ale dobře ukazují možnosti dnešního zacházení s Bernhardovými texty tím, že podstatné společenské a politické dění je v nich upozadněno a díky obratným efektům dominuje poutavá režie.

Pro Bernharda je typický odklon od toho, co je „dramatickému“ vlastní, totiž od dialogu – jeho hrám dominuje převážně monologická forma. V Bernhardových

dramatech se totiž jedná o řeč jako takovou, o její svět. Bruscon v *Divadelníkově* (*Der Theatermacher*) ovládne přívalem slov zbytek večera; postavy okolo něj plní úlohu těch, jež podněcují narážkami. Bernhard přitom zobrazuje psychogramy postav, které zpravují se vši důkladností o svém vnitřním jsoucnu. Jednání motivované určitými rozhodnutími v jeho textech nenajdeme. Když bernhardovské postavy skáčí od jednoho tématu k druhému, zdá se to být banální, a přesto právě tyto pasáže odhalují samotu a ztroskotání protagonistů. Jsou to opuštění, ztracení a do svých vlastních životních lží chycení ztroskotanci: Immanuel Kant, který v očekávání udělení pocty podnikne únavnou cestu lodí do USA, aby tam byl odkázán na ústav pro nervové choré, Minetti, který po třicet let zkouší Leara a potom jednoho Silvestra v očekávání divadelního ředitele z Flensburgu (který se stejně neobjeví) zůstává opuštěn na zasněžené lavičce v parku, Divadelník, jenž se poté, co podle jeho slov hrál Fausta v Berlíně a Mefista v Curychu, poflakuje se svou rodinou dolnorakouskou krajinou. Bernhardovi protagonisté jsou většinou staří muži, kteří zůstali pohrouženi do svých životních snů, aniž by šli dál, a kteří nerozpoznali své ztroskotání a selhání. Rozpor mezi obrazem skutečnosti, který si nárokují protagonisté, a skutečností samou tvoří velkou část bernhardovské komiky, resp. tragikomiky. Pohled protagonistů je obrácen směrem dovnitř, žijí ve svých světech snů a tyto světy se na čtenáře (diváka) valí v celých jazykových blocích. To znamená, že také neexistují žádné interakce mezi postavami, každá z nich existuje sama pro sebe, řeč neslouží postavám, ale postavy řeči. Postavy se proměňují v jakési jazykové bubliny, jsou vzájemně izolované, každá existuje sama pro sebe. Kde se předpokládá největší blízkost, tam vládne největší odstup – totiž v rodině. Co zbývá, jsou iluze, světy, v nichž je k dokonalosti přivedeno očekávání skutečně velkých výzev, které však nikdy nepřijdou. Jsou to krásné světy zdání, zpřítomňované bernhardovským jazykem, jemuž dominují nové slovní nápady, elipsy i nezvyklé superlativy. Estetika Bernhardovy dramatiky spočívá především v rétorice. Postavy omílají své životní lži stále dokola, jako by šlo o život. Tam, kde jde skutečně o jejich život, vedou monology a místo toho, aby se problémům postavily čelem, obrací se do minulosti a prchají do svých imaginárních světů. Idea ztroskotání se nicméně nad protagonisty vznáší jako Damoklův meč. Jsou tyto postavy, které takřka kaleidoskopicky střídavě vystupují v Bernhardových dramatech, alter ego jedné generace, jejíž ideály rovněž ztroskotaly?

Bernhardem upřednostňované téma je stírání hranic mezi komickým a tragickým – v r. 1967 cíleně píše prozaický text *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?*, který (jak nedávno upozornila Hilde Haiderová-Preglerová) tento fenomén příkladně vystihuje zejména v následující větě: „Zatímco v divadelním divadle, a sice v Burgtheatru, se podle programu odehrává komedie, divadlo existence předvádí majiteli lístku groteskní tragedii – náhodná známost se mu odha-

luje jako převlečený vrah.“ Jak jinak lze lépe tematizovat komické a tragické než v divadle samotném? Jako příklad si vezmeme Bernhardovu první celovečerní hru *Slavnost pro Borise* (*Ein Fest für Boris*). Tento groteskně komický scénář lze chápat jako zúčtování s měšťanským iluzivním divadlem: třináct mrzáků bez nohou – všichni jsou z jednoho útulku – slavi v domě tzv. Dobré, majetné, ale také beznohé ženy, narozeniny jejího manžela, rovněž mrzáka a ještě k tomu toho nejubožejšího ze všech. Při této oslavě se ukazuje perverzní, ale o to realističtější působící síť vztahů: mezi Borisem a jeho ženou (ona drží v rukou veškerou moc), mezi Dobrou a služebnicí a konečně mezi mrzáky samotnými. Groteskní komika je zdůrazněna povahou dáreků, které Boris dostává ke svým narozeninám. Od své ženy např. dostane dlouhé spodní kalhoty; za tento špatný vtíp se jí může revanšovat za pomoci bubnu, do něž vši silou mlátí, zatímco ona pokrytecky předstírá zájem o životní podmínky mrzáků. Groteskní komika se do tragického převrací tragikomickým způsobem – Boris, který bije na buben stále prudčeji, umírá, hrouťí se mrtev na stůl a nemine přitom talíř plný zbytků narozeninového koláče. Toto žonglování mezi komikou a tragikou, znázornění tragického v komickém a komického v tragickém můžeme nalézt i v Bernhardových následujících dílech. Ve svém druhém dramatu *Ignorant a šílenec* (*Der Ignorant und der Wahnsinnige*) vytváří známou groteskní situaci prostřednictvím postavy lékaře, který v jedné luxusní restauraci ve Vídni popisuje otcí oslavované sopranistky a jí samotné pitvu. Tato hra ovšem nastoluje i další podstatnou otázku, kterou si Bernhard stále častěji klade: otázku, co je to umění a jakou roli v něm hraje dokonalost. Neustálé opakování směřující k dosažení dokonalosti – jako např. zpěvaččino cvičení stupnice – je pro umění škodlivé, ničí je, protože umění se vždy definuje skrze nevypočitatelnost a nepředvídatelnost. Na tom nechává Bernhard např. ztroskotat ředitele cirkusu Caribaldiho ve hře *Síla zvyku* (*Die Macht der Gewohnheit*), který se dvaadvacet let marně snaží, aby se svými hudebníky dokázal perfektně zahrát Schubertův *Forellenquintett*. Na tom ztroskotává i starý artista Karel ve hře *Zdání klame* (*Der Schein trügt*), který chtěl svou družku vycvičit v dokonalou bytost po vzoru Higginse v *My Fair Lady*, ale přitom sám není schopen jakýchkoli mezilidských vztahů.

Člověk skrytý za umělcem je odhalen ve slavnostní hře ze Salcburska *Slavní* (*Die Berühmten*), která připomíná bestiář – v druhé části hry Bernhard obdařuje postavy maskami zvířat a odpovídajícími zvířecí hlasy. Člověk za velikostí ducha je spatřen ve hře *Světanápravce* prostřednictvím ješitného pseudofilozofa, ve hře *Immanuel Kant* je známý filozof předveden coby politováníhodný, slepotou a šílenstvím ohrožený jedinec, jehož schopnost úsudku ve vztahu k okolí se jeví jako zcela nedostačující. Ve hře *Nad vrcholky všemi je klid* (*Über allen Gipfeln ist Ruh*) se zase Bernhard vysmívá mýtu německého básnického génia, který je tu

představen jako nemotorný ješitný omezenec. Duchovně omezenému člověku se věnují také tři politické kusy Bernharda – *Prezident (Der Präsident)*, *Před penzí (Vor dem Ruhestand)* a *Náměstí hrdinů (Heldenplatz)*. *Prezident* nabízí ná-
davkem také portrét malé rodiny se zcela narušenými vztahy, zatímco ve hře *Vor dem Ruhestand* (Bernhard zde zpracovává aféru ministerského předsedy Filbinger s minulostí nacionálně socialistického soudce) je bodrost protagonisty Rudolfa Höllera odhalena jako předstíraná, dvojznačná, představuje jakési „banální zlo“ – hrdina je personifikací bodrého nečlověka (Hannah Arendtová). Co je ale u Bernharda podstatné: protagonisté neujdou pletivu vztahů nebo rodinným poutům. Právě na jeho politických hrách je nejvíce patrna ta hrůza zmařených mezilidských vztahů a chladu. Jako příklad citujme „nacistickou sestru“ ze hry *Vor dem Ruhestand*: „Umění spočívá v tom, že toho, koho nenávidíš, nezabiješ docela, ale stále nanovo jej budeš mučit, nezabiješ ho nikdy úplně.“ Mučena je v této hře Klára, protifašisticky smýšlející sestra incestního nacistického sourozeneckého páru. Mučitelce Věře přitom Bernhard vkládá do úst slovo „umění“ při její každodenní činnosti „trápení sestry“. Ve hře *Heldenplatz*, napsané zhruba o deset let později, vypráví Bernhard tragédii jiné rodiny z perspektivy oběti nacionálně-socialistického teroru.

Pokud to tedy shrneme, Bernhardovi „hrdinové“ jsou vykresleni jako osamělí podivíni, nesympatičtí outsideri nebo lidmi opovrhující „lépeznalci“. I v té nejméně příjemné postavě se ovšem nachází něco z reálné osoby Thomase Bernharda. Ať je to zcela průhledné jako v případě dramatika ze hry *Lovecká společnost (Die Jagdgesellschaft)*, nebo se tak děje jen prostřednictvím proleskujících reálií z Bernhardova života (viz např. jeho neúspěšná kariéra zpěváka a hra *Die Berühmten*).

Pokud hovoříme o úspěších Bernharda jako dramatika, musíme je nepochybně spojit se jménem Clause Peymanna. V osmdesátých letech byl tento geniální tandem na vrcholu kariéry. Přitom se jedná v prvé řadě o úspěch v oblasti tzv. vyšší kultury. Kdo v těchto letech vlastně utváří divadlo v německy mluvících zemích? Jsou to režiséři, kteří jsou takřka jisté „osvědčení“, mají určité jméno, např. Peter Stein, Klaus-Michael Grüber, Andrea Breth a také Claus Peymann. Objevují autory, jakými jsou Botho Strauß, Peter Handke, Bodo Kirchhoff a Thomas Bernhard a dělají z nich na velkých jevištích úspěšné dramatiky. Všem těmto režisérům je také společné, že představují jednu generaci, generaci spojenou s r. 1968, která ještě chtěla společensky a politicky provokovat (a také se jí to dařilo) a která v osmdesátých letech podnikla osobitý návrat do „nedramatického“, protože svými texty odstartovala „nedialogické“ světy. V oblasti vyšší kultury to byli právě ti režiséři se svými díly, kteří – jak to popisuje Bernhard v dramaletu *Claus Peymann si kupuje kalhoty a jde se s mnou najíst (Claus Peymann kauft sich eine*

Hose und geht mit mir essen) – ještě před dvaceti lety „... měli na sobě při minus dvaadvaceti stupních jen roztrhané modré džíny a takzvané Cocacolatricko“ a dělali politické divadlo. Nyní jsou etablováni a jejich umělecký vývoj svědčí o ledově chladné střízlivosti, které ovšem často chyběla nutná dávka ironie. Nabízí se otázka: je to také tato generace, která – tak jako Bernhardovy postavy – selhala se svými ideály a nároky? Jsou to ztracené utopie, jimiž se zaobírá, aniž by si položila otázku, na čem vlastně ztroskotala a jak by mohla vypadat změna? Jejich divadlo se stává v této nové situaci místem zpětného pohledu, místem mýtů, nikoli utopii. A pokud snad přináší nějaké „utopické nároky“, pak se tyto ukazují jako paradoxní – vhodnou paralelu bychom našli např. v Bernhardově hře *Světánápravce (Weltverbesserer)*, v níž chce hlavní protagonista zlepšit svět, ale aby mohl uskutečnit své vize, musel by jej odstranit.

Spřežení Bernhard-Peymann odráží obraz času: formálně jsou zavázáni střízlivosti osmdesátých let, obsahově se rozcházejí s představou Rakouska, v neposlední řadě se oba zasazují o nanejvýše seriózní, vědecky pojednaný rozbor problémů jako jsou klerikální austrofašismus v letech 1934–38, připojení Rakouska k Německu a národní socialismus. Kde Bernhard obsahově výbušně pojednává o společensko-politických tématech, pracuje Peymann s tímto textem s největší možnou střízlivostí, v onom stylu, kterým Peter Stein v r. 1979 se svou inscenací *Oresteji* takřka otevřel osmdesátá léta. Nahlížejme tedy Peymanna jako Bernhardova Stanislavského a jejich umělecký vztah jako symbiózu, jejíž výsledky se odrážejí na výstupech přísně se držících textu. Peymannovy interpretace se především zakládají na zálibě v „krásném zdání“, které zdůrazňuje detail, inscenace neposluhují důsledně Bernhardovu vtipu v řeči, ale nechají jej mluvit za sebe. Peymann interpretuje Bernharda do té míry, že se exaktně drží zaznamenaných pokynů v dílech, role ovšem obsazuje s jistotou perfektně odvedeného výkonu. Peymann jednoznačně inscenuje v „tónu osmdesátých let“, v tónu, kterému notují také Klaus-Michael Grüber a hlavně Peter Stein. Výsledkem jejich společného hledání byla reliteralizace divadla, návrat do světa jazyka a mluvení. Jako příklad jmenujme inscenaci již zmiňované hry *Divadelník*, která je už patnáct let na programu vídeňského Burgtheatru a působí dnes silně anachronicky.

Pokud hovoříme o týmu Bernhard-Peymann, nemůžeme opomenout jméno scénografa Karla-Ernsta-Herrmanna, protože jen ve spolupráci s ním mohly vzniknout peymannovské jevištní obrazy připomínající jasné, klamné idyly. Herrmannova výprava slouží současně tomu, co je v Bernhardově dramatu zdánlivě statické; interiéry odráží „stavy“ a nikoli „procesy“. Přitom se Herrmann drží raději vnitřního světa osob než představované skutečnosti. Když bývalý herec Bruscon (*Divadelník*) vypráví o svých dřívějších úspěších v tanečním sále jednoho statku, který je v textu líčen jako odpuzující, nelze si nevšimnout, že

Herrmannova světlá detailní scéna nevypovídá nic o skutečném provinciálním zápachu takovýchto hospod.

Je zajímavé, že vědecky je Bernhardovo dramatické dílo zkoumáno stále jen okrajově – na jeho hry je pohlíženo téměř nevraživě, jako na vedlejší produkt. Do literárněvědného nebe se dostaly pouze hry *Náměstí hrdinů* (tu ovšem nebylo možno obejít vzhledem k politickému rozměru tehdejšího skandálu) a prvotina *Slavnost pro Borise*. O Thomasi Bernhardovi se mluví mnohem méně jako o dramatikovi, stejně málo se zkoumá dílo jeho dvorního režiséra Clause Peymanna, jehož inscenace se staly v očích naší generace nerozlučitelně spjaty s Bernhardovým dramatem.

z německého originálu *Über Thomas Bernhard, Claus Peymann und verlorene Utopien* přeložila Michaela Janková (red. upraveno)

Beate Hochholding-Reiterer

Werner Schwab – jepičí život hvězdy?

Nový rok 1994 trvá teprve několik hodin, když médii proběhne zpráva o smrti téměř šestatřicetiletého štyrského dramatika Wenera Schwaba (4. únor 1958 – 1. leden 1994).

Schwab se dokázal proslavit v národním i mezinárodním měřítku za pouhé tři roky. 22. dubna 1989 se konala v jedné štyrskohradecké diskotéce – zcela mimo zájem publicistiky – premiéra hry *Das Lebendig ist das Leblose und die Musik* v režii Wenera Schwaba, 13. února 1990 pak následovala ve Vídni premiéra hry *Die Präsidentinnen (Prezidentky)*¹ v divadle Künstlerhaustheater (režie: Günther Panak), ale teprve uvedení hry *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM* (česky pod názvem *NADMĚŘČNOST, nadbytečné: DEFORMA*) 12. ledna 1991 ve vídeňském Schauspielhausu (režie: Hans Gratzler) vzbudilo mezinárodní ohlas v tisku. Vysoce úspěšné uvedení „radikální komedie“ *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos* (česky pod názvem *Lidumor aneb Má játra beze smyslu*) v tomtéž roce v Münchner Kammerspiele způsobilo, že Werner Schwab takzvané prorazil a stal se jedním z nejúspěšnějších rakouských současných dramatiků.² Od této chvíle se vrší ceny a premiéry v Rakousku, Německu, Švýcarsku a brzy i v dalších zemích. V březnu 1991 obdrží Schwab ve Štyrském Hradci cenu Forum Stadtpark-Literaturförderungspreis, v květnu je zmíněná premiérovaná inscenace *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM* pozvána na festival Mülheimer Theaterstage, Werner Schwab je vyznamenán cenou pro nastupující generaci autorů, v listopadu ho zvolí časopis *Theater heute* za dramatika roku mladé generace, rok poté dokonce za dramatika roku. V tomtéž roce obdrží Schwab Mülheimskou cenu pro nejlepšího dramatika 1992.

¹ Schwabovy hry připravuje k vydání nakladatelství Větrné mlýny. První svazek *Fekálních dramát* již vyšel. Viz Schwab, Werner: *Prezidentky, Nadměřčnost, nadbytečné: Deforma, Lidumor aneb Má játra beze smyslu, Můj psímorda (Fekální dramata)*. Brno: Větrné mlýny 1998. Pozn. překl.: názvy Schwabových her cituji v originále, český ekvivalent uvádím pouze u těch her, u nichž již existuje český překlad.

² Premiéra se konala 25. listopadu 1991, režie Christian Stückl.

Podoby soudobého evropského dramatu

Vydala Masarykova univerzita v Brně roku 2001

Odpovědná a výkonná redaktorka: Helena Spurná

Překlady: Michaela Janková, Roman Madecki, Barbora Schnelle,
Patrycja Twardowska

Sazba: Dan Šlosar (LVT FF MU)

Tisk: Škola uměleckých řemesel, odd. grafiky, Jiří Závodník

1. vyd., 2001 náklad 200 výtisků

55-977-2001-02/58-20/FF

ISBN 80-210-2549-2