

Iným spôsobom sú pre nedramatickú chórovú prítomnosť hercov príznačné aj „večery“ Christopha Marthaler *Zabi Európana...* či *Nultá hodina alebo umenie servírovania*. Okrem neprítomnosti drámy upúta princíp výstupov, ktorý funguje podobne ako vo varieté alebo cirkuse. Záujem sa udržiava neprestajnými prekvapeniami a zmenami. Marthaler inscenuje hudobno-lyrické štruktúry. Lyrika a piesne rytmizujú výstupy. Nefunguje tu dynamika sekvencie a konzekvence, ale ustavičné mozaikové krúženie okolo témy. Dramaticky neproduktívne je aj sústredenie na bežné malomeštiacke správanie, scény žiarlivosti, neuspokojené sexuálne túžby, pravidelné výbuchy agresivity, plačlivé zmierenie. Ide o kozmos priemernosti, o stav, ktorý možno zviditeľniť malými výstupmi, ktorý však nemožno zmeniť prostredníctvom dramatických kolízií. Možno ho zobraziť prostredníctvom *sociálneho chóru*, ktorý sa síce skladá z jednotlivých hlasov, no vždy znovu sa spája do chórového spevu a aj striedaním hlasov si priebežne zachováva svoju chórovú kvalitu. Divadelné hry na úrovni textu sa takmer nepoužívajú, namiesto nich nachádzame piesne, prejavy a prednášky. Početné chórové piesne u Marthalera poukazujú na kolektívnu túžbu po harmónii. Výstupy sa však skladajú zo samých zákerností, malých aj väčších útrap, strachov a vystatovania. Ľudové piesne, ktoré Marthaler s obľubou využíva, harmonizujú napätia a chórové spievanie napriek disharmóniám zvýrazňuje ich krásu. Prostredníctvom chóru sa Marthalerovo divadlo stáva hudobnou agitáciou a presvedčivou kritikou ideológie. Marthaler

tento efekt dosahuje aj takmer nepretržitou prítomnosťou všetkých aktérov na javisku. Systém nástupov a odchodov bol príznačný pre dramatické divadlo. „Chórová“ prítomnosť všetkých zúčastnených, pričom na scéne zostávajú aj momentálne neúčinkujúci herci, vytvára sociálny chór. Túto inscenačnú stratégiu v novom divadle možno pozorovať od čechovovských inscenácií Otomara Krejču cez *Letných hostí* Petra Steina až k Marthalerovi.

V deväťdesiatych rokoch vynikli štýlovou konzekventnosťou práce Christophu Marthalera a Anny Viebrockovej. Nachádzame v nich druh *traumatického priestoru*: sála, hodiny, zariadenia, ktoré z motívov in-scenovaných hier vytvárajú koláž poetickej a snovej, traumatickej scenerie. V týchto priestoroch pamäti ide predovšetkým o nemecké deji-

ny, vlastnou témou sú však traumy detstva: desivo široké, nepríjemné a veľké priestory, v ktorých sme boli stratení, uzatvorení, strach a disciplína spoločných spální a školských tried. Spomienka na detstvo sa stáva prostriedkom dejinno-politickej výpovede. Oprávnene môžeme v priestorovej kvalite „vnútro/nijaký vonkajšok“ hovoriť o „mytológii profánneho“.<sup>220</sup> Viebrocková a Marthaler nápadne často zapájajú do scény dobové reálie autorov a skladateľov. Vo frankfurtskej *Luise Millerovej* ovládal scénu Verdiho mobiliár a zboku bolo vidno taliansky bar. Išlo o Verdiho oblúbenú krčmu v jej dnešnej podobe. Ozajstnosť divadelného priestoru sa neuzatvára ako výplod, ktorý vzniká z ničoho, ale otvára sa svojej prehistórii, teda Verdiho životu, dejinnej realite vzniku diela, jeho autorovi: dobe vzniku produkcie, inscenačnej práci samotnej (konkrétne, reálne divadlo ostáva viditeľné a nemizne vo vytváraní ilúzie); dialógu tvorcov s dielom a vlastným životným okolnostiam tvorcov. Časo-priestory postdramatického divadla otvárajú mnohovrstevný čas, ktorý nie je iba časom inscenovaného alebo inscenácie samotnej, ale aj časom umelcov robiacich divadlo, ich biografie. Tak sa rozpadá kedysi homogénny časo-priestor dramatického divadla na heterogénne aspekty. Divákov pohľad je tu na to, aby sa medzi nimi – vidiac, spomínajúc a reflektujúc – pohyboval sem a tam, nie aby ich násilne syntetizoval.

### 3. Opakovanie

Popri estetike trvania sa vyvinula vlastná estetika opakovania. Sotva nájdeme „typickejší“ postup postdramatického divadla ako opakovanie – uvedme iba Tadeusza Kantora, extrémne opakovanie v mnohých baletoch Williama Forsytha, opakovanie ako explicitnú tému divadelnej práce Heinerja Goebbelsa a Ericha Wondera. Humorný variant opakovania, ktoré sa nechce skončiť, nachádzame v notoricky známej Marthalerovej scéne v *Nulte hodine alebo umení servírovania* v spálni s posteľami a ležadlami, ktoré sa najnezvyčajnejšími spôsobmi ustavične rozpadávajú. Marthalerovo opakovanie je hudobné a nadväzuje na nezmyselnú mechaniku grotesiek z nemého filmu. U Jana Fabra alebo Einara Schleefa je hlavnou funkciou opakovania vyrušenie a často zúfalá agresivita, ktorá zahŕňa aj agresiu voči publiku. Agresívne opakovanie odmieta požiadavku povrchnej zábavy pasívnym konzumom lákadiel. Rozptýlenie, ktoré zabíja čas, nahrádza námahu videnia, ktorú dáva čas pocítiť. Za zúrivosťou rozoznávame hľadanie ozajstného kontaktu, iste podľa teórie „Aj úder pästou je dotyk.“ Vo Wuppertale spôsobila škandál premiéra inscenácie *Modrofúz*. Pri počúvaní nahrávky opery *Bélu Bartóka Modrofúzov zámok* v réžii Piny Bauschovej – provokatívnej inaugurácie štýlu jej tanečného divadla, v ktorom pohyb, priestor a intenzita expresie z tradície výrazového tanca nahradili dramatický vývoj, naráciu a krásu. K postupom, ktoré vyvolali najostrejšie protesty, patrilo opakovanie. Išlo tu o provokujúce zmnoženie rovnakých gest

## Německé divadlo

Pád berlínské zdi a znovusjednocení východního a západního Německa otevřelo prostor k pozitivním změnám, avšak sjednocení bylo nesmírně nákladné, což s sebou přinášelo nové výzvy. Zdvojenost uměleckých institucí v Západním a Východním Berlíně například nastolovala zásadní otázku, jakým způsobem by se tyto instituce měly dále udržovat, popřípadě zda by se některé z nich neměly sloučit nebo zrušit. V roce 1999 Berlín podporoval stovku kulturních institucí, panovaly však vážné pochyby, zda jsou opravdu všechny nezbytné. Na federální úrovni se umění v Německu příliš nesubvencuje. Místo toho má každý z šestnácti spolkových států pro tyto účely svůj vlastní rozpočet a další prostředky se čerpají z rozpočtů jednotlivých měst. Po roce 1989 úroveň subvencí poklesla a některá divadla se kvůli tomu dostala do potíží. Třebaže však místní samospráva plnila své někdejší závazky jen s námahou, úroveň prostředků vynakládaných v Německu na podporu umění stále patřila k nejvyšším na světě. V prvním desetiletí jednadvacátého století bylo v zemi přibližně 150 veřejných (a zhruba 280 soukromých) divadel.

Část zavedených divadel se neubránila zásadním změnám. Berlínské Schiller Theater bylo i přes mohutné protesty zavřeno a Berliner Ensemble přešel roku 1993 do soukromých rukou, třebaže i poté dostával poměrně štědré dotace. Do jeho čela byl dosazen pětičlenný vedoucí tým ve složení Peter Palitzsch, Peter Zadek, Matthias Langhoff, Fritz Marquardt a Heiner Müller. Brechtovi dědici, kteří tím přišli o rozhodující vliv na chod divadla, však souboru na určitý čas odňali práva na uvádění Brechtových her. Vedoucí tým se navíc záhy rozpadl. V roce 1994 už v něm zůstal pouze Müller, který následujícího roku zemřel, načež se divadlo na čas ocitlo bez vedení. Někdejší reputaci se souboru podařilo oprášit v roce 1998, kdy si slavnostně připomněl stoleté výročí Brechtova narození, a zejména pak po roce 1999, kdy se ředitelem scény stal Claus Peymann (1937), jenž stál od roku 1986 v čele vídeňského Burgtheater (pokládáného mnohými za nejlepší divadlo s německy mluveným repertoárem).

Za nejdůležitější berlínskou scénu platila Schaubühne, založená roku 1970 sku-

pinou herců v čele s režisérem Peterem Steinem. Po Steinově odchodu v roce 1985 nastoupil na jeho místo Luc Bondy; po něm divadlo v letech 1988–1992 vedl Jürgen Grosch a v letech 1992–1998 Andrea Brethová. Roku 1999 byl soubor pro vnitřní problémy rozpuštěn. K jeho obnovení došlo roku 2000 pod vedením Thomase Ostermeiera a Jense Hilljeho, který do čela souboru přizval jako rovnocennou partnerku ještě Sashu Waltzovou, ředitelku jednoho z nejrespektovanějších německých tanečních divadel.

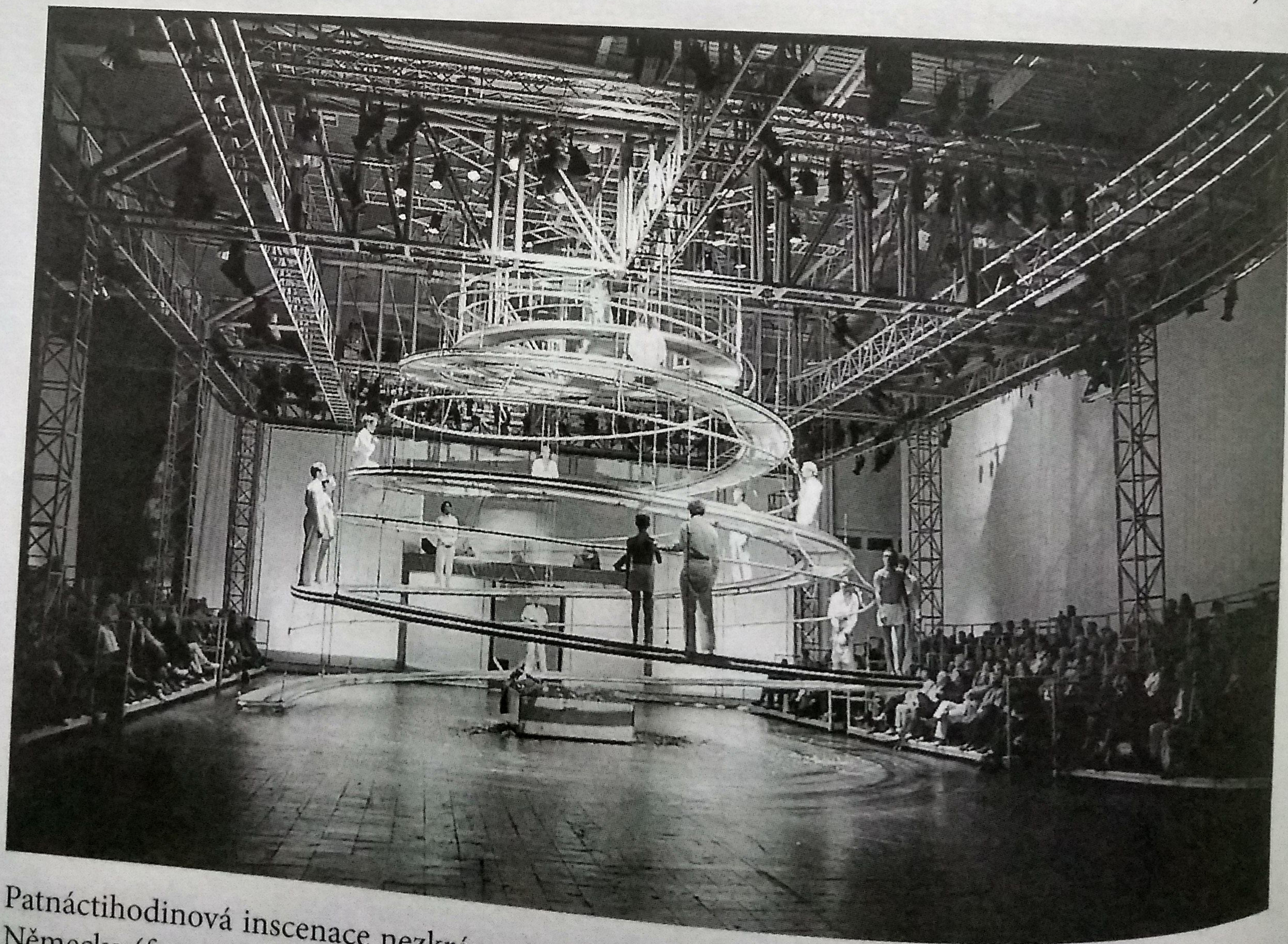
Stein po odchodu ze Schaubühne režíroval v Itálii a také ve Francii a v letech 1992–1997 řídil činoherní sekci Salcburského festivalu, jenž patřil k nejlépe financovaným a nejprestižnějším událostem svého druhu v Evropě. Uměleckým ředitelem festivalu byl v letech 1989–2001 Gerard Mortier (1943–2014), jemuž se ovšem Steinovy monumentální scénické projekty nezamlouvaly, a tak na jeho místo dosadil Franka Baumbauera, uměleckého ředitele hamburské scény Deutsches Schauspielhaus, který posléze v Salcburku působil do roku 2001. Pod Mortierovým vedením se na festivalu představila díla mnoha světoznámých režisérů, jako byli Robert Wilson, Patrice Chéreau, Luc Bondy, Christoph Marthaler, Robert Lepage či Peter Sellars. Roku 2002 se funkce uměleckého ředitele ujal Peter Ruzicka (1948), který festival řídil do roku 2006. Mortier byl mezitím roku 2002 jmenován do čela nově vzniklého festivalu Rúrské trienále (Ruhrtriennale), který měl k dispozici upravené interiéry několika opuštěných továren, kde vzniklo čtrnáct festivalových scén. Mortier setrval v čele festivalu po dobu prvních dvou sezon (2003 a 2004), načež odešel do Francie, kde se ujal řízení Pařížské národní opery. Vedení Rúrského trienále po něm roku 2004 převzal Jürgen Flimm, který od roku 2002 řídil činoherní sekci Salcburského festivalu. V čele Rúrského trienále zůstal Flimm do roku 2006, kdy se opět vrátil do Salcburku, tentokrát v roli uměleckého ředitele, v níž vystřídal Ruzicku. Převzal tak zodpovědnost za akci, která v současné době každoročně uvádí kolem 190 různých inscenací.

Z dalších významných festivalů uveďme Berliner Theatertreffen, kde se každý rok představí desítka nejlepších německy mluvených inscenací příslušné sezony; Bonnské bienále, které se koná od roku 1992 a zaměřuje se na nové hry z celé Evropy; a Vídeňský festival, který od svého obnovení po druhé světové válce uvádí nejen produkci z německy mluvících zemí, ale také počiny z východní Evropy, Ruska a dalších míst. Světově nejproslulejším festivalem stále zůstávají Hudební slavnosti v Bayereu-thu, které však na konci devadesátých let zabředly do táhlých sporů ohledně toho, kdo by měl převzít funkci ředitele, až tuto pozici opustí Wolfgang Wagner (1919 až 2010), který nakonec ze své funkce odstoupil až v srpnu 2008.

Stein po svém odchodu ze Salcburku zrežíroval oba díly Goethova *Fausta*. Výsledný počín se představil v roce 2000 a jevištní provedení trvalo 15 hodin. Hra byla vůbec poprvé uvedena v celém svém rozsahu (bez jakýchkoliv vynechávek a striktně podle předlohy, včetně scénických poznámek). Ačkoliv mnozí inscenaci chválili, zazněla také kritika, která Steinovi vyčítala, že se zpronevěřil zásadám „režijního divadla“, jež v dobách svých počátků sám pomáhal budovat.

Německo je působištěm celé řady proslulých a uznávaných režisérů. Režijní počiny osobností, jako byli Thomas Langhoff z berlínského Deutsches Theater či Dieter Dorn z mnichovské Kammerspiele, konkurovaly v první polovině devadesátých let i produkci vídeňského Burgtheater, jež mnozí pokládali za nejpřednější scénu s německy mluveným repertoárem. Frank Baumbauer (1946), někdejší ředitel Bavorského státního divadla v Mnichově a Basilejského divadla ve Švýcarsku, nastoupil roku 1993 jako ředitel hamburského divadla Deutsches Schauspielhaus. To bylo pod jeho vedením třikrát vyhlášeno nejlepší scénou Německa, než odsud Baumbauer odešel, aby stanul v čele činoherní sekce Salcburského festivalu.

Frank Castorf (1951), který po roce 1992 působil jako ředitel berlínské Volksbühne, proslul neobvyklým hereckým obsazováním a poněkud neurvalým nakládáním s původními texty. Za své anarchistické, antirealistické a bizarní adaptace divadelních předloh byl často osočován z „ničení textů“; zejména u mladšího publika se však těšil značné přízni. Když se roku 2004 režijně chopil hry *Tramvaj do stanice Touha*, pozměnil ji natolik drastickým způsobem, že mu správci pozůstalosti Tennesseeho Williamse zakázali inscenaci uvádět pod původním názvem. Také Christoph Marthaler (1951) kladl důraz spíše na tvůrčí uchopení než na původní text, ale nejvíc se proslavil aranžováním vlastních divadelních kusů. Roku 2000 se Marthaler stal ředitelem Curyšského divadla. Einar Schlee (1944–2001), jehož inscenace byly známé svým antirealismem a popíráním literárních konvencí, věnoval zvláštní pozornost sborovým performancím, které uplatnil například v inscenaci *Sportštyku*



Patnáctihodinová inscenace nezkrácené verze Goethova *Fausta* v režii Petera Steina, Hannover, Německo (foto Ruth Walzové 2000)





*aneb Sportovního dramatu (Ein Sportstück)*  
Elfriede Jelinekové, jež  
vedl roku 1998 v Burg-  
theater. Z dalších vý-  
znamných režisérů při-  
pomeňme kupříkladu  
Leandera Hausmanna,  
Matthiase Hartmanna  
a Klause Bachlera.

dním  
ků na  
vyšly  
ňoval  
át let  
ovém  
  
a ka-  
ržitě.  
díky

Rytmus se tak stává i vedoucím dramaturgickým principem představení, a to nejen u Wilsona a Schleefa, ale i u tvůrců jako Jan Fabre, Jan Lauwers, Wooster Group, Heiner Goebbels, Christoph Marthaler a mnozí další. Na specifickém rytmu představení záleží,

kteřý prvek, v jaké podobě a na jak dlouho se v představení objeví. Oblíbeným režijním postupem mnohých z nich je opakování konkrétních prvků, které jsou obvykle lehce modifikovány. Někteřé Marthalerovy inscenace – *Zab Evropana!*, *Hodina nula aneb Etiketa stolování* (*Die Stunde Null oder Die Kunst des Servierens*, Deutsches Schauspielhaus, Hamburk, 1995) nebo *Krásná mlynářka* (*Die schöne Müllerin*, Schauspielhaus, Curych, 2002) – jako by se skládaly jen z repetice: jistý prvek byl uveden, aby byl v průběhu večera opakován v neustále nových a nových variacích. Pak se objevil druhý, s nímž se nakládalo obdobně, následoval třetí, čtvrtý atd. Variace se pohybovaly po celé škále od minimálních odchylek až po markantní úpravy, a každá mohla podpořit účinek těch následujících.

V inscenaci *Zab Evropana!* – kterou má Volksbühne na repertoáru dodnes<sup>115</sup> – byl jednou z drobně variovaných repetice odchod Susanne Düllmannové na pánský záchod, jemuž vždy zabránil Jürgen Rothert, a to pokaždé jinými slovy, syntaxí i tónem. Příkladem obdobných variací bylo několikeré podání historiky Ueli Jäggise, který prošvihl kurz vaření „Pečeme bez mouky“, a skončil proto na kurzu „Šukáme bez ženy“. Tyto repetice byly kvitovány s pousmáním. Bouřlivé reakce však vyvolal zpěv minimálně modifikované liturgické písně *Děkuji* (*Danke*) o šestnácti slokách,<sup>116</sup> s klavírním doprovodem a pod vedením Jürga Kienbergera. Každá nová sloka byla posazena o půltón výše než předchozí a v závěrečných slokách to vypadalo, že zpěváci doslova prasknou, což u obecnstva vyvolávalo ztrátu veškeré sebekontroly a salvy hurónského smíchu.