

Obsah

Podakovanie

Úvod

Časť I. Starí majstri

1. Peter Stein

2. Peter Zadek

3. Claus Peymann

Časť II. Nasledovníci

4. Andrea Brethová

5. Frank Castorf a Volksbühne

6. Christoph Marthaler a Anna Viebrocková

Časť III. Ďalšia generácia

7. Michael Thalheimer

8. Thomas Ostermeier

9. Stefan Pucher

Záver

Menný register

Register umeleckých diel

Nemecké divadlo dosahuje posledných štyridsať rokov nepretržite takmer v každej inscenačnej oblasti úroveň, ktorá je v medzinárodnom meradle výnimočná. Hoci impozantný nemecký systém finančnej podpory divadla v posledných rokoch mierne upadol, nemecké divadlá patria naďalej medzi najlepšie subvencované na svete a v máloktorom meste bez ohľadu na jeho veľkosť chýba divadlo so slušnou finančnou podporou a dobrou návštevnosťou. Nepochybne práve tejto prekvitajúcej divadelnej kultúre vďačí Nemecko za pozoruhodne vysoký počet skvelých hercov, režisérov, scénografov a v nedávnych rokoch aj umelcov z oblastí video umenia a filmu. Vizuálne prvky práve z týchto oblastí dnes vo svojich inscenáciách využíva väčšina popredných režisérov v rozsahu, aký si konzervatívnejšia anglická alebo americká divadelná tradícia ťažko dokáže predstaviť.

Ak by sme sa na posledné štyri desaťročia v dejinách nemeckého divadla pozreli výlučne z hľadiska herectva alebo scénografie, dalo by sa s istotou hovoriť o jednom z jeho veľkých období. Herci na čele s osobnosťami ako Bruno Ganz, Gert Voss, Martin Wuttke, Udo Samel, Corinna Harfouchová, Thomas Thieme a Angela Winklerová predstavujú najväčšiu koncentráciu talentu v dejinách nemeckého divadla. Jednoznačne sa dá hovoriť aj o zlatej ére scénického výtvarníctva, ktoré sa môže pochváliť takými skvelými a novátorskými scénografmi, ako sú Wilfried Minks, Karl-Ernst Herrmann, Anna Viebrocková, Bert Neumann, Jan Pappelbaum a Achim Freyer. Dramatika možno mierne zaostáva, avšak významným dramatikom je jednoznačne Heiner Müller a nemalú slávu nemeckému divadlu prinášajú aj George Tabori, Peter Handke, Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Botho Strauss a Franz Xaver Kroetz.

3

CLAUS
PEYMANN

„Potrebujem tvrdú základňu, voči ktorej sa môžem správať opozične. Demokracia ma robí nešťastným.“¹⁹ V roku 1996 sa Castorf pokúsil vo vlastnom štýle vyrovnať s nedávnou nemeckou minulosťou v hre Carla Zuckmayera z obdobia 2. svetovej vojny *Des Teufels General* [*Diablol generál*]. Castorf ešte viac vyzdvihol nestálosť hrdinu („dobrého Nemca“, ktorý sa pridáva k nacistom) tým, že hlavnú úlohu rozdelil medzi herca a herečku (herečka Corinna Harfouchová hrala niektoré scény ako muž a iné ako žena) a realistické scény miešal so scénami divokého tanca alebo divokej grotesknej akcie. Na záver predstavenia Harfouchová, ktorá v tom istom čase hrala Evu Braunovú v inscenácii Berliner Ensemble, odchádzala z javiska so slovami, že má ešte nejaké povinnosti. Neostalo ani stopy po tom, čo Castorfov chránenec Pollesch nazval „posratou buržoáznou“ postavou javiskového realizmu.²⁰

Prázdnota, akú Castorf pociťoval v období po skončení studenej vojny, mu pripomínala pocit absurdity v povojnovej francúzskej literatúre, najmä v tvorbe Sartra a Camusa. V inscenácii Sartrových *Špinavých rúk* z roku 1998 Castorf pretkal Sartrov text súčasnými prejavmi a iným materiálom z balkánskeho konfliktu, čím mu dal pôsobivú súčasnú výpovednú hodnotu, urobil ju ešte temnejšou než Sartrov originál a podkopal bezstarostný optimizmus, ktorý sa prehnal väčšinou Európy, východnej aj západnej, po skončení studenej vojny.

Rok 1998 sa v Castorfovej tvorbe ukázal ako prechodný. Sezóna 1999/2000 dostala názov *Život bez viery* a jej hlavné dielo si Castorf vybral z Camusovej tvorby. V nihilistickej teatrálnosti jeho *Caligulu* naznačil akúsi paralelu so svojím zúfalým hľadaním významu prostredníctvom prekračovania hraníc v novom postsocialistickom, neskorokapitalistickom svetovom poriadku. Recenzia v *Berliner Zeitung* sa začínala vetou: „Caligula je Castorf a Caligulovo dielo skazy je Castorfovým dielom skazy.“²¹ Túto výrazne divadelnú, ale hlboko pesimistickú tragédiu života bez nádeje považovali niektorí za Castorfovo najosobnejšie, ale tiež najtemnejšie posolstvo. V každom prípade znamenala koniec inscenácií, ktoré prerábali materiál z obdobia po druhej svetovej vojne. Neskoršie inscenácie sa ubrali súvisiacim, ale dosť odlišným smerom a radikálne sa líšili najmä z režijného hľadiska. Táto nová tvorivá fáza sa začala na jar 1999 a Camus tu svojím spôsobom poslužil ako isté premostenie, keďže prvá inscenácia tejto novej série vychádzala z jeho dramatizácie Dostojevského *Besov*, ktorých Castorf premenoval na *Démonov*.

S výnimkou Steina, ktorý už síce v deväťdesiatych rokoch v Nemecku v podstate nerežioval, no ďalej si pravidelne ťažkal na tamojšiu mladšiu generáciu režisérov, viedli túto debatu skôr prívrženci jednotlivých režisérov než režiséri sami. 33-ročný Ostermeier sa však vo Viedni údajne dal počuť, že režiséri nad 40 rokov už stratili kontakt s kultúrnym vývojom a mali by prestať režírovať. 53-ročný Luc Bondy, riaditeľ Festwochen, ktorý mal vo Francúzsku aj v Nemecku silné renomé, to nie celkom bezdôvodne pochopil ako osobný útok a nasledovala ostrá výmena názorov vo viedenských novinách. Pravdaže, Ostermeiera viac na Festwochen nepozvali.

Ostermeierovi to však výraznejšie neprekážalo, keďže jeho medzinárodné renomé rástlo a zaručovalo mu pozvánky od iných divadiel, festivalov a do iných projektov v koprodukcii so Schaubühne. V nasledujúcej festivalovej sezóne v auguste 2002 takto naštudoval inscenáciu pre Edinburgh Festival, svetovú premiéru hry *Jenta i sofaen* [*Dievča na gauči*] Jona Fosseho. Fosse v nej pokračuje v skúmaní beznádejnosti súčasného života, hra má však osem postáv, teda väčšie obsadenie ako zvyčajne, a pre Fosseho neobvyklú výstavbu. Hlavnou postavou hry je výtvarníčka v strednom veku, ktorá chce namaľovať svoj portrét, keď bola mladá, „dievča na gauči“. Kým sa zamýšľa nad tým, ako jej nezacelené duševné rany vytrvalo ničili život, dej sa presúva dopredu a dozadu v čase. Ostermeier, ktorému rozhodne nehrozilo, že by utrpel duševnú ujmu, ako žartom poznamenal po svojej prvej réžii Fosseho hry, zjavne privítal Fosseho temné hry ako súčasť pokračujúceho programu „kapitalistického realizmu“, ktorý sa začal v Baracke hrami od dramatikov z Royal Court. Ostermeier sa postavil do čela medzinárodnej siete mladých dramatikov a režisérov s podobným svetonázorom, ktorých podporoval a uvádzal a ktorí sa čoraz viac podporovali aj navzájom. Anglický dramatik David Harrower, ktorého Ostermeier predstavil nemeckým divákom hrou *Nože v sliepkach* v roku 1997, preložil do angličtiny *Dievča na gauči* pre Edinburgh. Harrower sa prostredníctvom Ostermeiera zoznámil s Fossem a začali si navzájom prekladať svoje hry. V roku 2000 sa tak vďaka Fossemu dočkali svojej nórskej premiéry *Nože v sliepkach* a v tom istom roku Harrower preložil do angličtiny aj ďalšiu Fosseho hru pre Royal Court.

Aj v roku 2002 sa do všetkých Ostermeierových inscenácií v Nemecku zreteľne premietla Ostermeierova oddanosť „kapitalistickému realizmu“ a záujem oň, a tieto inscenácie ho rozšírili významnými novými smermi.

Od čias Lessinga malo nemecké divadlo obzvlášť blízky vzťah k Anglicku, čo sa prejavilo najmä tým, že za hlavnú súčasť svojej klasickej tradície prijalo Shakespeara. V období, ktorým sa zaoberá táto kniha, malo anglické divadlo zásadný vplyv na formovanie a kariéru niekoľkých najvýznamnejších nemeckých režisérov. Zo staršej generácie to bol Peter Zadek, ktorý vlastne začal svoju kariéru v Anglicku, často režíroval anglické hry a vždy hovoril o nepretržitom anglickom vplyve na svoju tvorbu. V nasledujúcej generácii to bol najmä Thomas Ostermeier, ktorý si získal renomé vďaka „in-er-face“ dramatikom londýnskeho divadla Royal Court. Ich hry a estetika zohrali v jeho kariére významnú rolu. Stefan Pucher, ktorým sa zaoberá táto kapitola, jeden z najuznávanejších zástupcov najnovšej generácie režisérov, začal svoju kariéru zase spoluprácou s britským experimentálnym súborom Gob Squad a všadeprítomná technokultúra inscenácií tohto súboru sa premietla aj do veľkej časti jeho neskoršej tvorby.

Pucher sa narodil v Gießene v roku 1965 a v rokoch 1988 až 1994 študoval divadelnú vedu a amerikanistiku na Frankfurtskej univerzite. Neskôr začal režírovať v poprednom frankfurtskom centre experimentálnej tvorby Theater am Turm (TAT). Jeho prvá inscenácia z obdobia, ktoré sa označuje za Pucherov „Sturm und Drang“, niesla názov *Zombie - Ein Horrortrip durch drei Jahrzehnte* [*Zombie - hororový výlet troma storočiami*] a mala premiéru v roku 1995. Výrazne ju ovplyvnila popová a dídžejská kultúra daného desaťročia, vyžívajúca sa v zmesi zdanlivo nezlučiteľných kategórií. V Pucherovej inscenácii sa spájala atmosféra klubového koncertu, performancia a video umenie a sám v nej vystupoval ako dídžej, ktorý na všetko dohliadal. Na svojich ďalších dvoch projektoch *Ganz nah dran* [*Celkom blízko*] (1996) a *15 Minutes to Comply* [*15 minút na uposlúchnutie*] (1997) spolupracoval s Gob Squad, ktoré vzniklo v Nottinghamu, ale v tom čase často vystupovalo aj vo Frankfurte. *15 minút*, vyvrcholenie Pucherovho „Sturm und Drang“, bolo nočnou akciou pripomínajúcou americké happenings šesťdesiatych rokov. Na podzemnej električkovej zastávke vo video slučke premietanej na stenu štekal pes, zatiaľ čo členovia Gob Squad predvádzali akýsi groteskný tanec, až kým ich neodviezla električka. Mätúce spojenie techniky, performancie a každodenného života pritiahlo širokú pozornosť a získalo Pucherovi pozvanie režírovať v dvoch popredných nemeckých štátnych divadlách, berlínskej Volksbühne a hamburskom Deutsches Schauspielhaus, ako aj v bazilejskom Theater Basel.