

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatické umění

Režie-dramaturgie činoherního divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Medializace násilí v divadelní tvorbě

Politické divadlo Mariuse von Mayenburga

Klára Vosecká

Vedoucí práce: Jan Nebeský

Oponent práce: Mgr. Daniel Hrbek, Ph.D.

Datum obhajoby: 23. 9. 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Direction - Dramaturgy of Dramatic Theatre

BACHELOR THESIS

The Medialisation of Violence in the Theatre

The political theatre of Marius von Mayenburg

Klára Vosecká

Thesis advisor: Jan Nebeský

Examiner: Mgr. Daniel Hrbek, Ph.D.

Date of thesis defence: 23.9.2021

Academic title awarded: BcA.

Prague, 2021

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Medializace násilí v divadelní tvorbě* vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne.....

..... podpis diplomanta

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt:

Teoretická část této bakalářské práce si dává za cíl zařadit dramatickou a divadelní tvorbu Mariuse von Mayenburga do kontextu německé tradice politického divadla. Práce bere v potaz vliv coolness (in-yer-face) dramatiky a postdramatického divadla na tvorbu současné generace německých autorů. Poukazuje také na skutečnost, že dnešní politická funkce divadla se od předchozích generací liší. Toto je důsledkem zaměření na individualitu ve společnosti obklopenou médii, jejichž role se silně promítla do našich životů i do našeho přemýšlení o divadle. Praktická část této bakalářské práce se věnuje koncepci a realizaci divadelního představení *Bang*, ve které klade důraz na témata machismu a násilí.

Abstract:

The aim of the theoretical part of this bachelor thesis is to incorporate the dramatic and theatrical work of Marius von Mayenburg into the German tradition of political theatre. The thesis takes into account the impact of in-yer-face and post-dramatic theatre on the works of this current generation of German playwrights. It also aims to show that the political function of theatre today differs from previous generations. This is the result of a focus on the individual, as amplified by the role of media, in our lives and in theatre. The practical part of this thesis focuses on the conceptualisation and realisation of Marius von Mayenburg's play 'Bang'.

Poděkování:

Děkuji svým ročníkovým vedoucím – profesorce Darie Ullrichové a Janu Nebeskému, za obrovský pocit svobody pod jejich křídly, a za důvěru v nás vloženou. Také chci poděkovat všem, kteří se podíleli na uskutečnění praktické části této bakalářské práce.

OBSAH:

TEORETICKÁ ČÁST

Úvod.....	9
1. Člověk jako bytost politická.....	10
2. Politické divadlo.....	12
2.1 Divadlo jako morálně-politická instituce.....	13
2.2 Piscator a agitační divadlo.....	13
2.3 Bertolt Brecht a epické divadlo.....	14
3. Moderní politické divadlo a Marius von Mayenburg.....	17
3.1 Model Schaubühne.....	18
3.2 Nový realismus.....	19
4. Coolness drama.....	21
4.1 Média v postdramatickém světě.....	22

PRAKTICKÁ ČÁST

Úvod.....	24
5. Bang jako divadelní text.....	26
5.1 Struktura.....	26
5.2 Textové úpravy.....	27
5.3 Násilí, moc a machismus.....	27
6. Bang jako scénický útvar.....	30
6.1 Scénografie.....	32
6.2 Zkoušení.....	33
Závěr.....	35
Prameny.....	36
Přílohy.....	38

Úvod:

V prvním ročníku studia na DAMU, jsem byla přesvědčená, že se nikdy nebudu věnovat politickému divadlu. Nyní, o necelé tři roky později, píšu bakalářskou práci s podtitulem *Politické divadlo Mariuse von Mayenburga*, a přemýšlím nad momenty, které k této změně názoru vedly. Během svého bakalářského studia jsem stále více pociťovala jakousi bublinu kolem naší školy. Je zřejmé a očekávatelné, že se člověk na umělecké škole soustředí do velké míry na sebe samotného, na svůj vývoj – prezentuje přeci dílo, které se ho bytostně týká, chodí „s kůží na trh“. Co mě za tu dobu ale překvapilo, je míra, se kterou jakožto studenti ignorujeme dění mimo DAMU, dění ve světě mimo nás. Má ale smysl reagovat na současný svět divadlem? Má politické divadlo v dnešní době smysl?

Jako spousta dalších, jsem i já podlehla během pandemie neustálému čtení zpráv, a článků, až jsem začala cítit bezmoc, jakési prázdno, které v člověku vyvolá úzkost z dnešního světa. Chaos moderní doby a přehlcení informacemi, neustálé zprávy o úmrtích a katastrofách zapříčinily, že se člověk odpojil od reálného prožitku, od svých emocí. Obzvláště když člověk o něčem čte na internetu, se všudypřítomným reklamním sdělením, která naši bizarní existenci doplňují. Divadla byla v tomto světě vždy záchrannými body, ty ale zmizely s uzavřením budov v březnu minulého roku. S touto absencí fyzického a společenského prožitku, se pojí i prvotní impulz k této práci – násilí. Uvědomila jsem si, že se jedná o nejextrémnějším fyzický prožitek, a v rámci jejich deficitu mě násilí začalo fascinovat, a rozhodla jsem se mu věnovat v praktické části této práce. V teoretické části chci naopak uvést čtenáře do kontextu vývoje německého politického divadla až k současnosti. Věřím tomu, že se jedná o nezbytný podklad pro uchopení látky Mariuse von Mayenburga, který je pokračovatelem silné tradice tohoto typu divadla.

1. Člověk jako bytost politická

„Člověk zůstával po tisíciletí tím, čím byl pro Aristotela: živým tvorem schopným politického života; moderní člověk je živočichem v politice, v níž je jeho život jako živé bytosti zproblematizován.“ (Foucault 1999: 166) Ve svém díle *Politika*, se Aristoteles věnuje otázkám člověka a jeho role ve společnosti. Aristoteles rovněž označil člověka jako *zoon politikon*, čímž pojmenovává existenci lidské bytosti jako tvora společenského, tj. politického, žijícího v rámci *polis*, která je pro něho útvarem přirozeným. Jednoduše řečeno – politické je vše, co se týká polis. (Agamben 2011: 11) Řecká kolébka kultury nám slouží jako připomínka něčeho nadčasového, co vychází z lidské podstaty. V dnešní době máme již spoustu různých sociologických škol myšlení a oborů, které se zabývají lidským chováním, je ale příznačné, že až do 19. století neexistovala sociologie jako věda – vědou o společnosti byla už od antiky politická filozofie, která se zabývala úvahami o výzvěch společnosti.¹

Michel Foucault o necelých dva a půl tisíce let po Aristotelovi přichází s termínem *biopolitika*. „Spojitost mezi politikou a životem, (...) není pouhým účelovým vztahem, jako kdyby rasa byla prostě dána přírodou a šlo pouze o její zachování. Na moderní biopolitice je totiž nové to, že biologické údaje se stávají bezprostředně politickými a naopak.“ (Agamben 2011: 11) Podle něj se „práh biologické modernosti“ společnosti nalézá v době, v němž se lidský druh a jedinec jako pouhé žijící tělo stávají předmětem politických strategií. (Agamben 2011: 11) Giorgio Agamben ve svém díle *Homo Sacer* sleduje tento práh politizace života. „Vstup zóé do sféry polis a zpolitizování pouhého života jako takového je rozhodující událostí moderní doby, neboť znamená radikální transformaci politicko-filosofických kategorií klasického myšlení.“² (Agamben 2011: 12) Dále uvádí, že tyto sféry jsou čím dál tím méně rozlišitelné, jako by se člověk nezáměrně připravoval o svou politickou identitu, a to i přes skutečnost, že se naše společnost stává stále více individualistickou.

¹ Formulování sociologie jako vědy francouzským sociologem Augustem Comtem (1798- 1857) - v roce 1839 poprvé užil termínu sociologie, novotvar z lat. *societas* (společnost) + řeckého *logos* (věda)

² (*Zóé - prostá skutečnost života společná všemu živému/Bios - konkrétní forma nebo způsob života, typický pro jednotlivce nebo skupinu*)

Splynutí těchto pólů je paradox, který je dle mého názoru ústřední v otázce naší dnešní politické existence, má v tuto chvíli jiné nástroje fungování. Jedním z hlavních důvodů této nové individualizované společnosti je míra dostupnosti informací ve světě. Díky internetu se zdemokratizovala možnost vědět, která byla dříve vyhrazená pro elitu. S nástupem sociálních sítí, se jakýsi povrch společnosti přesunul do virtuálního světa, který se pokouší simulovat svět fyzický. Interakce skrze obrazovku se během několika let stala nedílnou součástí našich životů. Úsvit této nové virtuální polis lze ale sledovat v devadesátých letech, neboť digitalizace, která v této dekádě nastala, urychlila veškeré tendence, které se ve společnosti objevovali.

Anna Grusková ve své předmluvě ke sborníku *Nemecká dráma*, charakterizuje devadesátá léta v Německu jako *working and fucking*, čímž parafrázuje kultovní drama této dekády *Shopping and Fucking* od britského dramatika Marka Ravenhilla. Jde o generaci, která je definována individualismem, egocentrismem a konzumním způsobem života. (Grusková 2004: 10) „*Slast se zde však zcela v intencích postmoderny redukuje na pouhé rychlé a nezávazné uspokojování tělesných potřeb bez emocionálního prožitku.*“ (Grusková 2004: 12) Lze zde společně s ekonomickým rozmachem a integrací západních hodnot do společnosti vnímat i posedlost prací, absenci fyzické komunikace s přechodem do virtuálního světa, a rozklad klasického modelu rodiny. Materiální blahobyť, flexibilita a pocit bezstarostnosti funguje zároveň jako rozptýlení od politického dění, což má za výsledek odpolitizování člověka. (Marešová 2018: 50) Jinými slovy, ona přirozená potřeba po političnosti je utlumena s rostoucí spokojeností této generace, a s jejím zaměřením na vlastní individualitu člověka.

Tato doba prohlubuje napětí mezi přirozeností a digitalizací, mezi skutečným a virtuálním. Tato hypertrofovaná digitalizace společnosti má na svědomí krizi autenticity, a volání po novém politickém divadle, který se lépe vypořádá s chaosem dnešní moderní doby. Do divadelní sféry devadesátých let vstupuje Marius von Mayenburg, který ve své tvorbě reflektuje aktuální dění, a společně s Thomasem Ostermeierem hledají v berlínské Schaubühne odpověď na tuto společenskou výzvu novým pojetím politického divadla.

2. Politické divadlo

Divadlo je charakterizované svou bezprostředností, jedná se o bytostně společenskou záležitost, ve které jsou diváci během představení onou polis, ke které se promlouvá. Erika Fischer-Lichte popisuje, že politický a sociální aspekt divadelního představení je svázán s aspektem estetickým. „*Nicméně tato provázanost nevzniká pouze tehdy, když má představení politické téma nebo propaguje politický program, ale přináší a garantuje jí fyzická spolupřítomnost zúčastněných.*“ (Fischer-Lichte 2011: 59)

Barbora Schnelle ve své stati *Politické divadlo a jeho dvě německé tradice*, reaguje na ošemetnost existujících definic, které nereagují na rozpětí a vývoj politického divadla v postmoderní době. „*Právě pluralita je oním klíčovým slovem tohoto věku — a to staví předchozí definice politického divadla do jiného světla. Akceptujeme-li fakt, že „smyslem moderní demokracie je být organizační formou legitimní nejednotnosti v nejzákladnějších přesvědčcích“, a vyhrotíme-li princip demokracie na úroveň existence „velkého množství maximálně obsahově odlišných pozic“ (...), není ani divadlo schopno poskytovat univerzální spásnou vizi budoucnosti (...). Moderní demokracie akcentuje člověka ve smyslu jeho jedinečnosti. Cílem politického divadla tak již nemůže být „bouřit masy“ (v duchu Marxova přesvědčení) (...), jeho podstata bude spíše v orientaci na jednotlivosti našeho společensko-politického života a v reflexi všech úskalí pramenících z existence pluralitní společnosti.*“ (Schnelle 1998: 49) Tato soustředěnost na jednotlivce, je hlavním rozdílem mezi minulostí a současností politického divadla.

Politika a divadlo mají i další společný úhel, a to teatralizaci, která se s technickým vývojem médií stává stále více prominentní součástí společnosti. Nelze opomenout ani skutečnost, že řečnictví politické a divadelní, má kolébku v antickém Řecku, stejně tak je známo, že se Adolf Hitler učil expresionistickému herectví, aby jeho proslovy měly silnější dopad na publikum, a on mohl zaútočit na emocionalitu diváka. V posledních dekádách se i politické výstupy stávají stále častěji teatrální. Televizní debaty politiků se stávají show, ve které aktéři prosazují své politické cíle s naučeným scénářem, mimikou a gestikou. (Fischer-Lichte 2011: 59) Nová politika estetična stojí v kontrapunktu ke zkreslené mediální realitě a narušuje tak stereotypy diváckého vnímání. Na rozdíl od jiných médií, mohou diváci reagovat na zobrazované přímo „tady a teď“.

2.1 Divadlo jako morálně-politická instituce

Pro pochopení vývoje německého politického divadla, je nutné se pozastavit u konceptu Gottholda Ephraima Lessinga, který vnímal divadlo jako morálně-politickou instituci. Jeho záměr byl docílit *národní měšťanské kultury*, k jejímuž vzniku nebyla situace v Německu v 18.století příznivá. V předmluvě k Lessingově *Hamburské dramaturgii* líčí Jiří Stromšík zárodek potřeby politického divadla na německém území: „*Chyběla zde především sociálně politická základna: emancipovaná a hospodářsky silná buržoazie. Rozdrobenost německého území na množství států neumožňovala vznik velkých kulturních center*“ (Lessing 1980: 8) Lessing vnímal divadlo jako morální ústav. Zároveň se vymezoval vůči klasicismu, který v té době určoval estetiku společnosti. Tímto vzepřením nastolil prostředí pro rozvoj hnutí *Sturm und Drang*³, preromantického literárního hnutí z let 1767-1785, které se vyznačovalo právě vzpourou mladé generace autorů k společenským a estetickým konvencím doby. Lze jej tedy vnímat v zárodku i jako politické, jelikož se jednalo o bezprostřední reakci na společenské dění. Nejpříhodněji se tato vznětlivá potřeba projevovala v dramatech, které umožňovalo nejlépe naplnit ideály tohoto hnutí.

2.2 Agitační divadlo Erwina Piscatora

Erwin Piscator je považován za jednoho ze zakladatelů a čelních představitelů německého politického divadla. Na formování jeho uměleckých i teoretických myšlenek měla vliv první světová válka, v níž bojoval, a bolševická revoluce v Rusku, kterou obdivoval – v jeho dramatinizacích a textových kolážích je motiv revoluce klíčový. Po první světové válce se stal levicovým agitátorem a prosazoval tzv. *agitační divadlo*, tento druh divadla definuje Patrice Pavis jako formu divadla, jejímž cílem je „*vzbudit zájem diváka o politickou či společenskou situaci*“.⁴ (Pavis 1996: 21) Charakteristickými rysy pro tento typ divadla jsou: srozumitelnost a schematičnost zápletky se zřejmým koncem, kterou podporují jasná gesta i jevištní efekty. Agitka se tak často inspiroje cirkusem,

³ Bouře a vzdor

⁴ Objevilo se po ruské revoluci v roce 1917 a rozvíjelo se především v SSSR a Německu, a to po roce 1919 až do roku 1933. V roce 1933 se v Německu dostal k moci Adolf Hitler a v Sovětském svazu začal Andrej Ždanov prosazovat doktrínu socialistického realismu, obě tyto skutečnosti vedly k zániku tohoto fenoménu.

melodramaty, pantomimou a kabaretem – na prvním místě je jasně srozumitelné politické poselství, proto netvoří nové žánry či formy, ale vypůjčuje si ty tradiční. (Pavis 1996: 21)

Své teoretické myšlenky a praktické zkušenosti sepsal Piscator do knihy *Politické divadlo* z roku 1929. Jedná se o manifest a zároveň o autorovu autobiografii. Definuje zde mimo jiné i pojem *epické divadlo*, který ztotožňuje s termínem *politické divadlo*. V divadle Erwina Piscatora se pracuje analyticky, (bez vciťování se do role), ale výsledný tvar má působit na emoce i na rozum diváka. Piscator vnímá divadlo především jako funkční prostředek k vysvětlení skutečnosti, k čemuž přistupuje skrze předávání poznatků a vědomí o dění v současném světě. V tomto bodě se odráží političnost tohoto divadla, která je bezesporu spjatá s aktuálním děním a bezprostřední životní zkušeností recipienta. Piscator jakožto dramatik psal hry ve formě montáže s nekauzálním dějem a epizodickou strukturou. Tento typ skladby děje připomíná v té době rozvíjející se roli filmu v čele s ruským režisérem Sergejem Ejzenštejnem, který montáž použil ve filmu jako první. Integrace moderních technických prostředků fungovalo u Piscatora jako rozšíření dění na jevišti o další rozměr. Zároveň zde lze vyzorovat zárodky dokumentárního divadla, které se o pár dekád později opíralo ve svých experimentech právě o film, rádio a jiné technické prostředky, které sloužili ke konfrontaci divadelní reality se surovějším obrazem reality venku.

2.3 Epické divadlo Bertolta Brechta

Bertolt Brecht si k charakteristice epického divadla vypůjčuje slova Epika Doeblina když píše, že „*epiku můžeme na rozdíl od dramatiky tak říkajíc rozstříhat nůžkami na jednotlivé kousky; ty kousky však zůstanou naprosto životaschopné.*“ (Brecht 1958: 30) Brecht sám u Erwina Piscatora působil, a přejímá od něj podněty pro svoji vlastní tvorbu, a zároveň staví na předešlé formulaci epického divadla. Hlavními rysy Brechtova epického divadla jsou: vyprávění, nekauzální děj, zábavnost a politická poučnost. K první vlastnosti vyprávění, se nejlépe pojí modelová situace tzv. *Pouliční scéna*, kterou Brecht popsal ve své stejnojmenné studii z roku 1940 *Die Straßenszene. Das Grundmodell einer Szene des epischen Theaters* „*očitý svědek dopravní nehody demonstruje houfu shromážděných lidí, jak k neštěstí došlo. Kolemstojící třeba událost neviděli nebo jen*

nesouhlasí s jeho názorem, „vidí ji jinak“. (Brecht 1958: 50) Důležité ale je, že demonstrátor (v epickém divadle herec), předvádí chování řidiče i oběti nehody. Pozice vypravěče je zde spojena s minulostí, a nahrazuje jednání v přítomnosti. Herec, který roli ztvárňuje, jí mimo jiné svou stylizací v hereckém projevu i s odstupem komentuje. Účelem je zabránit dramatickému napětí, jež je typickým rysem aristotelovského (dramatického) divadla. (Marešová 2018: 15)

Kauzalita děje je narušena neustálými vstupy postav, písněmi či promluvami chóru, dále také prologem a epilogem. Všechny tyto narušení jsou zcizujícími efekty, které jsou typickými prvky estetiky epického divadla Bertolta Brechta. Brecht těmito praktikami dociluje neustálého připomínání divadelnosti a aktuální divadelní reality. Tato technika zcizování je však Brechtem pouze pojmenována, nikoli jeho vlastním výmyslem, a byla využívána hojně i Erwinem Piscatorem. Je zde zřejmá inspirace ze středověkých mystérií španělského divadla, a z divadelních principů východní Asie (Brecht 1958: 38). Zcizovací efekty mají ale řadu jiných podob krom struktury dramatu či hereckého výstupu. Brecht využíval například nápisy s odkazem na divadelní realitu (např. 1. scéna), filmové montáže, nebo převlékání herců do více postav. „*Bylo to odcizení, jakého je třeba, aby člověk pochopil. Při všem "samozřejmém" se prostě od pochopení upouští.*“ (Brecht 1958: 31)

Zábavnost a poučnost jdou u Brechta ruku v ruce, míní totiž, že by divadlo mělo být spojením obojího. V roce 1936 vyšla stať *Divadlo zábavné nebo naučné?* které se tímto rysem zabývá. „Protiklad mezi učením a zábavou nemusí být žádným přírodním zákonem, že netrval od věků a nemusí trvat navěky.“ (Brecht 1958: 33) Zároveň je podle Brechta zábava nejefektivnější způsob k předání informace. „*Lidé, kteří nepoužijí všech pomůcek, aby porozuměli velkým spletitým událostem ve světě, nemohou je dostatečně poznat.*“ (Brecht 1958: 35) V epickém divadle se morální úvahy ocitaly na druhém místě po studiu. „*Nemluvili jsme totiž jménem morálky, nýbrž jménem poškozených.*“ (Brecht 1958: 37) K didaktickému pojetí Brechtovy estetiky se výrazně pojí i jeho postavy, které jsou (podobně jako u Piscatora) pojaty skrze sociologickou determinaci. Tato schematizace je založená mimo jiné na zjednodušení vztahů mezi postavami, které jsou často antagonistického rázu, a vzájemně se doplňují.

Tato potřeba po naučnosti se odráží ve specifickém pojetí diváka u Brechtova epického divadla. Ten má kriticky reflektovat dění na jevišti, s důrazem na racionální prožitek, nikoli na emocionální, jako tomu bylo u Piscatora. Na základě předloženého materiálu by se pak měl divák rozhodnout ke změně své vlastní reality, což už samo o sobě odkrývá političnost jeho divadelní tvorby. (Marešová 2018: 16) Takovéto vnímání diváka se značně liší od předem stanoveného diváka dramatického divadla. „*Divák dramatického divadla říká: Ano, to už jsem také cítil. - Takový jsem. - To je jen přirozené. - Tak tomu bude vždycky. - Utrpení tohoto člověka mnou otřásá, protože pro něho není východiska (...) Pláči s těmi, co pláčou, směji se s těmi, co se smějí. Divák epického divadla říká: Tak bych nebyl myslil. - Tak se to nesmí dělat. - (...) To musí přestat. - Utrpení tohoto člověka mnou otřásá, protože pro něho snad existuje východisko. (...) Směji se nad těmi, co pláčou, pláči nad těmi, co se smějí.*“ (Brecht 1958: 32)

3. Moderní politické divadlo a Marius von Mayenburg

Marius von Mayenburg se narodil v roce 1972 v Mnichově do rodiny lékařů. Studoval staroněmeckou literaturu na mnichovské univerzitě. Absolvoval čtyřleté studium scénického psaní na Vysoké škole pro umění v Berlíně, mezi jeho pedagogy patřil mimo jiné Tankred Dorst. Během svých studií se zúčastnil letní školy pro mladé dramatiky v Royal Court Theatre, v divadle, které je úzce spjato s rozvojem nové britské dramatiky. Spolupracoval s mnichovským divadlem Kammerspiele, svoji divadelní kariéru ale odstartoval v roce 1998 v divadle Baracke (pobočná scéna Deutsches Theater), jako asistent dramaturgie. „*Tento provizorní, přízemní „barák“, určený původně pro stavební dělníky a ironicky označovaný jako „trestanecká kolonie“, byl v roce 1996 nabídnut skupině divadelních studentů kolem Thomase Ostermeiera a vznikl nový soubor, který se stal pojmem.*“ (Koliňová Havlíková 2004: 9). „*Rozhodujícím divadelním zážitkem se však pro Mayenburga staly návštěvy berlínského divadla Baracke. Tehdy poznamenal: „Nejsem sám. Tady jde o text, ale i o kontakt s divákem – ne o profilaci nějakého režiséra. Tady má člověk najednou pocit, že divadlo je úžasně prosté.*“ (Klestilová 2015: 11) Od roku 1999 působí Mayenburg společně s Ostermeierem v berlínském divadle Schaubühne am Lehniner Platz. Pracuje zde jako dramaturg, překladatel, kmenový autor a příležitostně se věnuje i režii.

Ve svých ranných dílech experimentoval Mayenburg s dramatickou groteskou. Toto je znát například v jeho první hře - Haarman o masovém vrahovi z počátku 20. století, v níž „*osobitou montážní technikou analyzuje duševní ustrojení zločince.*“ (Klestilová 2015: 11) Skutečný zlom v jeho kariéře znamenalo jeho drama *Tvář v ohni* z roku 1997, za kterou obdržel Kleistovu cenu pro novou dramaturgiu, cenu frankfurtské nadace pro mladé autory a v roce 1999 se umístil v anketě kritiků časopisu *Theater Heute*. Ve hře *Tvář v ohni* uplatňuje Mayenburg témata, ke kterým se pak vrací při psaní hry *Bang*. Rozklad modelu rodiny je ústředním pojítkem mezi těmito texty. *Tvář v ohni* měla premiéru v roce 1998 v Münchner Kammerspiele v režii Thomase Ostermeiera. Právě v souvislosti s tímto uvedením začali divadelní kritici a teoretici mluvit o znovuzrození německého dramatu, o což se Mayenburg a Ostermeier v Schaubühne pokouší. (Marešová 2018: 49)

3.1 Model Schaubühne

V roce 1989 došlo k pádu berlínské zdi a znovusjednocení východní DDR a západní BRD. Politické dění v pozadí mělo mimo jiné za důsledek výrazné změny ve struktuře berlínských divadel. Jak ale zmiňuje Jitka Gorioux Pelechová, „*zároveň také daly vzniknout obzvlášť plodnému a produktivnímu prostředí.*“ (Gorioux Pelechová 2014: 19) Dnešní Berlín má pět hlavních statutárních scén: Volksbühne, Deutsches Theater, Berliner Ensemble, Maxim Gorki Theater a Schaubühne am Lehniner Platz, z čehož pouze Schaubühne není na území bývalého východního Berlína. (Gorioux Pelechová 2014: 19) Tyto instituce byly do 90.let pod vedením divadelníků narozených ve 20., 30. a 40. letech. (Gorioux Pelechová 2014: 23), což vytvořilo přirozenou potřebu po generační obměně. Po slavné éře Petera Steina v Schaubühne, která trvala do jeho odchodu v roce 1985, se na jeho postu uměleckého šéfa neúspěšně vystřídali Luc Bondy, Andrea Breth a Jürgen Gosch. V sezóně 1999/2000 proto oslovilo vedení divadla divadelníky kolem divadla Baracke. Do tohoto prostředí přichází v roce 1999 režisér a nový umělecký šéf Thomas Ostermeier, a přináší koncepci politického, společensko-kritického divadla, jež navazuje na tradici Petera Steina, a na jeho éru spjatou s aktuálními tématy společnosti své doby. Společně s Ostermeierem přichází i režisér Jens Hillje nebo choreografka Sasha Walz. Podle kterých se současná společnost ocitla v „odpolitizované“ době, a úkolem divadla je být místem k „uvědomění a nové politizaci“. (Gorioux Pelechová 2014: 53)

V čele s Ostermeierem, se v Schaubühne programově rozvíjí koncept politického divadla. Autoři jako Marius von Mayenburg a Falk Richter tento nový dramaturgický směr zosobňují. Slovy Thomase Ostermeiera: „*Tito autoři se vyhýbají jakémukoli společensko-psychologickému vysvětlování, jakékoli motivaci a jakémukoli didaktickému poselství – jedná se pouze o sled událostí, který má několik světelných let náskok před veškerým klišé o lidské psychologii*“ (Gorioux Pelechová 2014: 85) Jejich texty jsou reflexí současného politického a společenského dění v Německu i ve světě. Ostermeier zde uvádí mimo jiné i britskou dramaturgu (in-yer-face drama), a hry Bertolta Brechta, jež jsou zřejmými vlivy na současnou tvorbu v Schaubühne. Hans Thies Lehmann mluví ve svém *Postdramatickém divadle* o „post-brechtovském“ divadle, které si je vědomo vlivu Brechtova divadla a otázek, jež jsou v něm kladeny, ale už se nespokojují s odpověďmi,

keré nabízí. (Lehmann 2006: 27) Spojitost režiséra s Brechtem je patrná i ze skutečnosti, že se Ostermeier rozhodl studovat na Ernst Buch Schule. Jitka Gorioux Pelechová tuto instituci popisuje jako „*strážkyni chrámu východoněmeckého divadla.*“ (Gorioux Pelechová 2014: 31) Slovy Ostermeiera „*Chtěl jsem projít vzděláním právě tam, jelikož je to poslední instituce, kde se ještě vyučuje režie v brechtovské tradici, jinými slovy společensky angažovaného divadla.*“ (Gorioux Pelechová 2014: 31)

Ve svém jádru navazuje dramaturgická linka Schaubühne na principy, která proslavily Ostermeiera a jeho kolegy v Baracke, kde repertoár obsahoval skoro výhradně jen současná dramata. V Baracke pořádal Ostermeier od roku 1996 Týdny nové mezinárodní dramatiky (Wochen Neuer Internationaler Dramatik), kde bylo cílem objevovat a představovat nové současné dramatické autory. V Schaubühne pořádá Ostermeier od roku 2000 festival F.I.N.D. (Festival internationaler neuer Dramatik), který navazuje na předchozí tradici v Baracke. Podstatná část repertoáru divadla je tvořena texty, které jsou během F.I.N.D. prezentovány. Mimo jiné jde i o dvorní dramatiky dnešní Schaubühne Falka Richtera a Mariuse von Mayenburga. Zsvěcení divadla soudobé dramatice je navíc programový odklon od předchozí tradice režiséřského divadla. Po svém nástupu do Schaubühne nechává Ostermeier vepsat do všech propagačních materiálů divadla heslo zeitgenössisches Theater - současné divadlo, které tuto vizi zpečetuje. (Gorioux Pelechová 2014: 69)

3.2 Nový realismus

Pro Mayenburga i Ostermeiera je společná tendence realismu, který se i přes svou fantaskní obrazovost, opírá o konkrétní společenskopolitickou problematiku, a rozvíjí se v rychlém, členěném tempu, připomínající rytmus filmového či klipového děje. (Gorioux Pelechová 2014: 96) Témata, o která se oba autoři zajímají, jsou bezprostředně vztažena k jejich realitě, ale jsou schopni ji vyhnat do jakéhosi ultrarealismu. Při výběru látky ke zpracování, se Ostermeier řídí podle dvou kritérií: 1. politický přesah, 2. silná dramatická postava (Gourioux Pelechová 2018: 72). Klíčovým aspektem Mayenburgových dramát, je právě postava ve středu dramatického textu, která je pevně ukotvena v realitě. Sepětí politického s osobním životem, je pro tvorbu Mayenburga typickým rysem. O tom svědčí i blízké názorové stanovisko, o kterém Mayenburg v rozhovoru mluví: „*Mezi mnou a Thomasem Ostermeierem nebyly žádné ideologické a estetické odlišnosti. Když jsem*

tehdy viděl jeho první inscenace v Baracke, ulevilo se mi a pomyslel jsem si: Díky Bohu, nejsem sám, ještě je víc lidí, kteří se zajímají o postavu, herce i příběhy, a tak chtějí dělat divadlo.“ (Frei 2006: 93)

Ostermeier svá přesvědčení o divadelní tvorbě a její estetice koncentruje ve svém manifestu z roku 1999 *Divadlo ve věku svého zrychlování*⁵. Nastavuje zde cíle Nového realismu, který má zkoumat skutečnost ve vší její rozporuplnosti, jež nás obklopuje. (Marešová 2018: 134) V tomto manifestu, se Ostermeier mimo jiné vymezuje vůči postdramatickému divadlu, jak jej definuje Hans-Thies Lehmann, a v rámci kterého je oslabená funkce textu. Ostermeier a s ním spjatí autoři se vrací k příběhu a k dramatickému ději, tedy k narativní struktuře dramatu. Společně s tím, se obrací proti trendu režijního divadla, které podle jeho názoru zapříčinilo krizi a zánik dramatického textu. Nový realismus podle autora není pouhou realistickou reprezentací světa, ale dívá se na něj s postojem, který volá po změně – je apelativní. (Ostermeier 1999: 5) Kontakt s divákem je tedy zásadní, stejně jako u zakladatelů (moderního) politického divadla, a konstituuje onen aspekt politický.

Ve hrách Mariuse von Mayenburga se klade důraz na individuuum ve společnosti, na problematiku světa je nahlíženo prizmatem jedince, ale autor nám zároveň nabízí mnoho dalších perspektiv. Záměrem Mayenburga je přimět diváka k reflexi nad předloženým. „*Cílem mé práce je analýza a také naděje, že dobře položená otázka činí každou odpověď zbytečnou. Když dovedeme diváka k tomu, aby o tom přemýšlel, můžeme vyvolat změnu nebo dokonce zlepšení.*“ (Frei 2006: 100) K politickému aspektu svých her Mayenburg doplnil: „*Vždy jsem vycházel z toho, že mé hry nebudou nikdy zcela apolitické. Ale to, co je případně v mých textech politické, nelze nalézt na povrchu. Myslím, že politické vztahy jsou výrazem lidských potřeb, nouze a nároků.*“ (Frei 2006: 99)

⁵ *Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung*

4 Coolness drama (in-yer-face drama)

Pro pochopení estetiky dramatu Mariuse von Mayenburga je kromě německé linie nutné se zaměřit na vliv britské dramatiky devadesátých let minulého století, které se označuje pojmem *cool*, *coolness* nebo *in-yer-face drama*. Už jsem zmiňovala, že Mayenburg absolvoval (spolu s dalšími evropskými dramatiky) kurz scénického psaní v Royal Court Theatre v Londýně. Coolness dramata se vyznačují svým provokativním a bezprostředním charakterem. Lze o nich zároveň tvrdit, že se jedná o dramata politického rázu, mimo jiné kvůli své bezprostřední reakci na předešlou dekádu osmdesátých let a její společenský kontext.

Autoři jako Sarah Kane nebo Mark Ravenhill, patří ke generaci, která dospívala v době neoliberální vlády Margaret Thatcherové. V rámci thatcherismu docházelo k odebrání státních subvencí (privatizacím), což vedlo ke komercializaci divadel, která se stala závislá na sponzorech. Tato změna se patrně promítla i do repertoáru divadel, která se musela prezentovat apoliticky a korektně, aby získala peníze na provoz. Po porážce konzervativců v roce 1990, se generace tzv. *Thatcher's Children* (Marešová 2018: 56) vyjadřuje k aktuálním společenským problémům mimo jiné i v divadelní tvorbě, kde se formuje *Coolness theatre*. Témata, která jsou v této dramatice přítomna, jsou kritikou masové konzumní kultury, a pojí je i naturalističnost v zobrazení brutálních motivů krutosti, násilí, sexu či slovních vulgarismů. Coolness dramatici drastickým způsobem detabuizují témata, která byla v konzervativní společnosti potlačena. Brutalita a její naturalistické zobrazení měla velký vliv na mladé německé autory včetně Mariuse von Mayenburga. Neotřelost, razance a hypernaturalističnost coolness dramatiky, se opakovaně objevuje u autorů jeho generace, a jde o ústřední pilíře jejich tvorby.

Důležitým specifikem *coolness* dramatiky je zároveň příklon k dramatickému textu, a náklonost k realistickému (iluzivnímu) napodobení skutečnosti. Paralelou mezi německým a britským dramatem přelomu tisíciletí, je právě i tento návrat k dramatickému spíše než postdramatickému vnímání divadla. Dramatika *coolness* je tedy ve svých formálních aspektech spíše klasická, tradiční, ale obsahově je provokativní a apelativního charakteru. Vlivem filmu a médií se zároveň do kompozice textu promítá i epizodičnost či

klipovitost dialogů, typická i pro tvorbu Mayenburga. Tendence realismu ve světě hyperreálném je paradoxem tvorby autorů, kteří se zmítají mezi post-dramatickou érou dramatické tvorby, mezi filmem a divadlem, a nacházejí své místo nikoli v nástrojích tvorby nadčasových děl, nýbrž v aktuální reflexi dění ve společnosti.

4.1 Média v postdramatickém divadle

Politické divadlo posledního století má zřejmě společnou potřebu vyjadřovat se k aktuálnímu dění dané generace. Vliv postdramatického divadla na dnešní generaci divadelníků v Schaubühne je zřejmý, i přes vymezení se vůči postdramatickému textu. Zároveň je nutné zmínit postdramatické divadlo k doplnění kontextu evropského politického divadla druhé poloviny dvacátého století. Rozšíření masových médií se v divadle projevilo vznikem postdramatického divadla. Text se v tomto typu divadla stává pouze jedním z dalších prvků, podřízeným scénickému tvaru. Divadelní složky v postdramatickém divadle jsou si rovny, ale je zde znatelné posílení audiovizuálních aspektů. Lehmann ve svém *Postdramatickém divadle* mluví o zániku divadla jako masového média. Divadlo a literatura se podle něj musí spolehnout na aktivní výdej energie, který v dnešním světě pasivní konzumace dat zaniká. (Lehmann 2006: 16)

Důležitým fenoménem postdramatického světa je pro mne simulakrum, které definuje onu prázdnotu moderního světa – apoteózu jeho povrchu. V definici Baudrillarda: „*Vesmír hyperreálný, v němž zábava, informace a komunikační technologie poskytují nejen intenzivnější zážitky než scény z banálního života, ale i kódy a modely, které každodenní život strukturují. Sféra hyperreálného (...) je skutečnější než skutečnost, takže modely, obrazy a kódy hyperreálného ovládají myšlení a chování.*“⁶ (Bertens 2005: 55) Výraz hyperrealita, vystihující onu naddimenzovanost, se kterou Mayenburg a Ostermeier pracují, mi přijde určujícím pojítkem mezi postdramatickým divadlem a „novým realismem“.

Médium jakým je například filmová projekce, je i častým prvkem divadelních koncepcí v Schaubühne. Konkrétně v případě hry *Bang*, jež byla napsána i režírována Mariusem von Mayenburgem, využívala princip live-cinema, kdy byla celá scéna pokryta

⁶ „tj. mediální stimulace skutečnosti, Disneyland, zábavní parky, nákupní střediska a konzumní fantazijní světy, sport v televizi a další výlety do ideálních světů“

zeleným plátnem k využití techniky klíčování, k tvorbě různých hyperreálných prostředí. Konkrétně v této hře se Mayenburg nejvíce blíží postdramatickému textu, a tuto interpretaci podporuje i jeho razantní režijní uchopení jeho látky.

PRAKTICKÁ ČÁST BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Úvod

Marius von Mayenburg začal hru psát po amerických volbách roku 2016, ve kterých zvítězil Donald Trump. Autor popisuje *Bang* jako alergickou reakci na situaci, která se ve světě odehrávala. Nejen v USA, ale i jinde ve světě se objevil zájem o machistické vůdce, kteří řeší komplexní problémy jednoduchým řešením: Erdoğan, Orbán, Putin, Bolsonaro, Trump, Kaczyński. (Pearson 2017) Mayenburg vytvořil postavu dětského egomaniaka, se jménem, které připomíná agresí. Paralela s politickou situací ve světě je zřejmá, avšak Mayenburg nepsal *Bang* o Trumpovi, nebo o konkrétním vůdci, nýbrž o společnosti, která si takového vůdce zvolí. Napsal hru o nedospělém, narcistním spratkovi, který má neomezenou svobodu, a i přes všechny varovné signály, se mu až na poslední chvíli nikdo neodvážil postavit do cesty.

6. ledna 2021 došlo ve Washingtonu D.C. k útoku na Kapitol Spojených států amerických. Příznivci poraženého prezidenta Donalda Trumpa se sešli před sídlem nejvyššího zákonodárného sboru v Americe, aby protestovali proti výsledkům prezidentských voleb z podzimu roku 2020. Demonstrující dav odmítal vítězství Joea Bidena, o jehož uznání se v kongresu živě rozhodovalo. Značná část demonstrantů proto na popud Donalda Trumpa zaútočila na budovy amerického Kongresu. Ve stejný den jsem byla přijata do nemocnice se zánětem ledviny, se kterým jsem se léčila měsíc. V rámci tvrdého lockdownu, který začal platit o necelé dva týdny dříve, se ve mne prohloubil pocit nemohoucnosti. Nebylo možné jít ven, ale já se nemohla ani postavit. V následujících týdnech jsem sledovala různé úhly pohledu na Kapitol zachycené televizními štáby a na telefonech demonstrantů či přihlížejících. Šlo o násilné vniknutí davu, které zapříčinilo smrt pěti lidí, nesčetná zranění, a ze symbolického hlediska i útok na demokracii USA. Ve všem tom zmatku mne děsila a fascinovala ona agrese a brutalita, se kterou se dav na Kapitol vrhnul. Fyzický projev násilí, je totiž projevem vitality, a po roce otupělosti a pasivity se vitalita zdála být nesmírně potřebná. Hannah Arendtová ve svém díle *O násilí*, polemizuje nad agresí a jejími způsoby manifestace v živočišné říši: *„Říká se, že agresivita definovaná jako instinktivní hnací síla zastává ve světě přírody stejnou funkční roli jako vyživovací a sexuální instinkty v životním procesu jedince a druhu. Avšak na rozdíl od těchto instinktů, které jsou aktivovány naléhavými tělesnými potřebami*

na jedné straně a vnějšími stimuly na straně druhé, se agresivní instinkty zdají být v živočišné říši na těchto podnětech nezávislé; nedostatek podnětů naopak vede zjevně k potlačení instinktu, k "potlačované" agresivitě, která je podle psychologů příčinou nahromadění "energie", jejíž konečná exploze bude o to nebezpečnější. (Arendtová 2011: 47)

O měsíc později jsem v rámci hledání textu na bakalářskou inscenaci narazila na *Bang*. Text mne oslovil svou bezprostřední aktuálností, která byla mimo jiné dána i jeho relativně nedávnou publikací. Důležitější byl ale pocit oné vitality, kterou byla hra, a obzvláště postava Ralfa, nabitá. Násilí se zdálo být tím nástrojem, kterým té chybějící vitality dosáhnout. „*Není klid jasným projevem neživosti nebo rozkladu? Není snad násilný čin výsadou mladých – těch, u kterých se předpokládá, že jsou plni životní síly? Není proto chvála života a chvála násilí totéž?* (Arendtová 2011: 54) Měla jsem zároveň nutkání chopit se něčeho, co by bylo politicky a generačně výpovědní, co by oslovilo náš herecký ročník. *Bang* je text, ke kterému jsme se mohli vymezit, a hledat společná témata, která nám přijdou nezbytná k otevření.

5. Bang jako dramatický text

Bang lze žánrově zařadit jako černou komedii, tedy komedii, která je specifická svým druhem humoru, jež nachází komično v drastických či bezútěšných situacích. Znevážení tragické povahy skutečnosti zdůrazňuje její absurditu, a je tedy nástrojem k zachování intelektuálního odstupu. Černý humor pro tyto účely využívá tabuizovaných témat jako násilí a smrt, které i přes svou necitlivost proměňuje ve snesitelnou podobu. Ve hře *Bang* se objevuje například uškrcení dvojčete v těle matky, domácí násilí, sexuální obtěžování, nacistická minulost rodiny Bangových nebo zubožené ženy ve sklepě, které jsou údajně drženy v nelidských podmínkách. Tato na první pohled až naturalistická brutalita, která se ve hře objevuje, je stavěna do kontrastu se strojenou domácností Bangových. V tomto uměle vytvořeném universu, je vše ošklivé sklizeno a ukryto z dohledu pryč. Mayenburg používá komedii jako zadní vrátka, díky kterým může nepříjemnou skutečnost předat divákovi. (Pearson 2017)

5.1 Struktura

Bang má epizodickou strukturu podobnou montáži, jejímiž průkopníky byli již zmiňovaní divadelníci ve třicátých letech. Tyto epizody připomínají koláž, jelikož na sebe často nenavazují kauzálně, nýbrž nabízejí divákovi vhled do okének, která nesou témata hry. Kostrou tohoto dramatu jsou monologické výstupy Ralfa Banga, který zde zastává roli vypravěče. Jeho promluvy jsou směřovány divákům, které provází svým příběhem. Děj začíná prologem, ve kterém se Ralf připravuje na své narození, a tím i na svůj herecký výstup. Po prologu nastává scéna porodu, ve kterém přichází hlavní protagonista na svět. Hra je tedy koloběhem jeho pěti letého života, na jehož konci je zastřelen. Děj je cyklicky uzavřen závěrečným epilogem, ve kterém Ralf "vstane" z mrtvých, a navazuje na svůj první monolog. „*Nechceme být sami se sebou a s tím rytmickým svaem v hrudi, co beze smyslu odbíjí zůstatek úderů našeho srdce a zní to, jako by k nám na podpatcích klopytala smrtka.*“ (Mayenburg 2017: 6) V posledním monologu navazuje na tento úvodní slovy: „*Čas na svých tikajících podpatcích doklopýtal. Ted' jsem pánem domu já.*“ (Mayenburg 2017: 55)

Děj se skládá z několika vrstev, které tematizují povrchnost obsahu. Každá vrstva má jinou míru odstupu od divadelní reality klauzurního představení. Divák společně s

hercem ztvárnujícím Ralfa Banga, existuje v přítomné skutečnosti učebny K222. V rámci děje, se odehrává vrstva situační, tedy ta, ve které postavy mezi sebou jednají. S příchodem kamery se objevuje další, mediální vrstva. Integrace kamery do domácnosti totiž mění chování všech postav, a reklamní sdělení, která jsou s touto třetí vrstvou spjata, se postupem času stávají součástí jejich jednání.

5.2 Textové úpravy

Pro účely naší klauzury, jsme museli text podrobit spoustě dramaturgických úprav. Původní délka textu odpovídala rozsahu dvouhodinové inscenace, rozhodli jsme se tedy seškrtnat text o více než padesát procent. Jedno ze specifíků Mayenburgova původního textu je totiž hutnost textu – nekonečné monology, kumulování přídavných jmen, pasáže s nepřetržitou aliterací a komplexní slovní spojení i reklamní sdělení, která se v nich ukrývají: „*Rizoto s rukolou a s ručně rozmixovanou rebarborou.*“ (Mayenburg 2017: 14)

Vzhledem k tomu, že se jedná o současnou hru, jsme měli k dispozici pouze překlad od Michala Kotrouše z Aurapontu. Původně byl použit pro potřeby divadla Letí, které *Bang* inscenovalo na podzim roku 2017, pár měsíců po premiéře v *Schaubühne*. V textu se objevuje značné množství reálií, které se vztahují na skutečnost německého diváka, ať už se jedná o narážky na nacistickou minulost, německé názvy měst (Charlottenburg) a značek (Aumüller) či slovní hříčky ukryté ve jménech postav. Změnili jsme nakonec pouze jména některých postav, která dle našeho názoru lépe vystihovala charakter dané postavy, a byla pochopitelnější pro českého diváka:

Dr. Bauerová -> Dr. Bláhová

Tom Röhlich -> Tomáš Koukal

Uschi Uhozená -> Uschi Sekaná

V rámci úprav jsme se také rozhodli vyškrtnout scénu na dětském hřišti, kde vystupují postavy Leona a Veroniky. Další vynechanou postavou byl kameraman Tim, jehož roli převzal Tomáš Koukal jako redaktor i kameraman zároveň.

5.3 Násilí, moc a machismus

V rozhovoru k inscenaci *Bang* vysvětluje Marius von Mayenburg, že „*Pokud ukáží na jevišti vraždu, nenavrhuji tím, že bychom se tak měli všichni chovat. Divadlo musí útočit,*

radši bych tedy ukázal politicky nekorektní postavu spíše než politicky nekorektní, k vytvoření politicky relevantní hry." (Pearson 2017) Ve hře Bang se objevuje řada aktuálních témat a motivů, která jsou explicitně pojmenována a oživena samotnými postavami, které je reprezentují. Ústředním tématem a hnací silou celého děje je násilí, které je nástrojem pro dobytí mocenské funkce, nástrojem k boji. Zajímavostí na násilí a moci, je také jejich sdílená potřeba růstu, jejich přirozená tendence pojmout a obepnout nejvíce území, nejvíce věcí a titulů, jinak hrozí její zánik. Tuto spojitost definuje Arendtová slovy „*Obrátíme-li svou pozornost k diskuzím o fenoménu moci, brzy zjistíme, (...) že násilí není ničím jiným než nejkřiklavějším projevem moci. Každá politika je bojem o moc; nejzazší formou politiky je násilí.*” (Arendtová 2011: 29) Ať už se jedná o boxerský zápas Dominika s Radovanem Sekaným, nebo o přítomnost zbraní v domácnosti, násilí je neodmyslitelnou součástí této hry, je zde dokonce glorifikováno. Zbraně jsou v první řadě doplňkem, který se stává až v průběhu děje reálnou hrozbou. Prvním násilným činem je už narození Ralfa, který v břicho své matky uškrtní svou sestru. Následuje ukousnutí hlavy medvídky a kousnutí Dominika do nosu, stále činy, ke kterým nemá jiné nástroje než své vlastní tělo. Postupem času vypichuje oko svému učiteli na housle smyčcem, a po získání samopalů MG82 už jeho síla nemá konkurenci. „*Násilí nezávisí na početní převaze nebo na míně, ale na nástrojích, a nástroje k užití násilí, jak jsem již zmiňovala, právě tak jako všechny jiné nástroje, zvyšují a znásobují lidskou individuální sílu.*” (Arendtová 2011: 42) Zbraně ale nejsou jediným nástrojem brutality, Uschi Sekaná je obětí domácího násilí, ke kterému její manžel využívá kuchyňského náčiní značky Bangustaio.

Důležitým prostředkem, kterým je násilí ve hře medializováno, je tedy reklama. Očividné je propojení reklamy nejen u kuchyňských mixérů a hnětačů Bangustaio, ale i u postavy Šmída, který v půlce hry představuje nový model samopalů firmy Šmíd a Brousek, a na konci poskytuje Ralfovi i bombu, kterou Ralf využije k závěrečnému výbuchu ve sklepě. Latentní přítomnost násilí na jevišti, je obsažena i v manipulaci, kterou používá například postava Viki a Tomáše ke svléknutí Uschi před kamerou. Tato manipulace a hrozba spojená s násilím, je ale až do poslední chvíle využita k vytvoření senzace. Reality show, která je jedním z rámců děje, je přiživována neustálou potřebou po rozruchu a spektaklu, ke kterému slouží vyhocené situace i falešnost reklamního prostředí. Násilí diváka provází až k destrukci sterilního světa reality show, a reklamy v něm obsaženém, výbuch je totiž posledním násilným činem, jež značí záhubu.

Důležitým pojítkem k násilí je i moc, o kterou se mezi postavami vede na mnoha úrovních boj. To se jasně objevuje například v soutěži Miss Universum i v boji o vládce domu – obojí z nich nakonec ve zmanipulovaném procesu hlasování vyhrává Ralf. Moc se ale objevuje ve více rovinách než jen v té politické. Ve hře se odkrývá elementární rozdíl v postavení ženy a muže, zaměstnavatele a zaměstnance, dítěte a rodiče, a tyto rozdílné pozice dominance a submisivity, jsou reflektovány v touze po moci i u ostatních postav. Ralf tyto tendence pouze dává najevo nejviditelněji díky své přímocnosti. Dr. Bláhová chce například být zapsána do historie jako hrdinka a Viki Bangová chce být Miss Universum a vrchní velitelkou domácnosti. Ruku v ruce s mocí jde i téma machismu. Společně s dalšími -ismy (egoismus, individualismus), se v rámci hry objevují jisté stereotypy mužství i ženství, které jsou autorem dohnány do extrému. Vnímání ženy je v ději devalvováno na objekt, na krásnou hračku v patriarchálním světě, jež chce Ralf ovládnout. Žena má být zušlechtěna a má být podřízena muži. Ten má naopak být silným, mocným a úspěšným. Scény soutěže královny krásy a boxerského zápasu toto společenské postavení demonstrují nejexplicitněji. Nedospělý svět machistů se tedy žene do záhuby krměním vlastního ega, a Ralf je touto bezohledností a spratkovstvím charakterizován. Skrze tato vybraná témata a motivy, nám vyvstalo na povrch ústřední sdělení pro uchopení této látky, a to sice: nekontrolovatelná moc vede k zániku.

6. Bang jako scénický útvar

Ralf Bang je vypravěčem a protagonistou hry Bang. Sledujeme jeho vývoj od narození až do pěti let života. Reprezentuje chaos a jeho vstup do světa, nevinnost novorozeněte je zde postavena na hlavu – narodil se totiž vrah. Hned v první situaci porodu, se o Ralfovi mluví jako o bestii. Ralfovo chování je místy až animální, což vychází z jeho pudovosti. Tato primární potřeba je v průběhu děje odkrývána nejen u něj, nýbrž i u jiných postav. Kefír, sex a moc jsou elementárními hnacími silami Ralfa, a s postupem děje nabírá na velikosti, rozpíná se – připomíná Otesánka. Jeho autenticita spočívá v jeho surovosti, v nekorektním jednání, které si jako dítě může dovolit. Díky své roli vypravěče má odstup od situace, ze které může libovolně vystupovat, pozastavovat ji, a komentovat probíhající děj narušením čtvrté stěny.

Obrátím-li se opět k Hannah Arendtové, je i násilná stránka Ralfovy osobnosti přirozenou člověku: „*V tomto smyslu patří hněv a násilí, které někdy jednání provázejí, mezi „přirozené“ lidské emoce, a člověka z nich vyléčit by znamenalo totéž jako ho zbavit lidskosti nebo plodnosti. Je nepopíratelné, že takové činy, ve kterých kvůli spravedlnosti berou lidé zákon do vlastních rukou, jsou v rozporu s ustanoveními civilizovaného společenství.*“ (Arendtová 2011: 50)

Ralf je protijedem k civilizovanému společenství, staví se proti uhlazenosti světa, ve kterém je vše špatné schováno, zakázáno či uklizeno – ve kterém se popírá elementární lidská pudovost. Jeho postava reprezentuje vše potlačené, co muselo nalézt cestu na povrch. Ralf díky svému odstupu odkrývá a pojmenovává vše, co je skryto, a odhaluje tím pokrytectví svých rodičů a společnosti. Z tohoto hlediska, působí dokonce pozitivně, což bylo předmětem spousty debat s herci i tvůrčím týmem. Jedná se o postavu rozmazleného spratka, egomaniaka, machisty a vraha, která je ale sympatická, protože umí odhalit pravdu, byť neúplnou. Bylo pro nás zásadní, aby nebyl od začátku evidentním zlem, aby se jeho postava vyvíjela a rostla v onom otesánkovském stylu do šířky a výšky, a aby až na konci ovládla celý prostor. V rámci udržení jeho role vypravěče, který ční nad dějem hry, začínal Tomáš svůj prolog ve svém civilním oblečení.(viz. příloha č. 1) Po narození se zjevuje na scéně v bílém kompletu, neposkvrněn i po uškrcení sestry. (viz. příloha č. 5 a 7)

Postava Ralfa musela do rodiny Bangových zapadat, ale zároveň být přímým opakem. Herectví Tomáše Krutiny bylo více stylizované v situacích, kdy jednal s postavami. V momentě, kdy ale zastavil děj a odstoupil od situace, se ukázala lidštější, civilnější tvář monstra. Viki a Dominik Bangovi jsou definováni svou umělostí a neschopností opravdového činu (viz. přílohy č. 2, 3, 6 a 8). Jsou zaměřeni na požitky a na povrchnost, jež se projevuje nejzřetelněji v jejich jednání na kameru. Postavu Viki jsme si vyložili jako dominantní ve vztahu s Dominikem, který nemá vůli se prosadit, obzvláště v otázce výchovy Ralfa. V průběhu děje, se v jeho přesvědčení objevovali trhliny, které ale nebyl schopen řešit.

Postavu Tomáše Koukala jsme si vyložili jako slídiveho kameramana, který nemá morální zásady. Přemýšleli jsme i nad možností interpretovat ho jako extrovertního moderátora talk show, ale přišla nám důležitější jeho schopnost se připlížit a nenápadně narušit soukromí domácnosti. Přítomnost postavy kameramana vytvořila komplikaci ve stavbě mizanscény. (viz. příloha č. 2 a č. 4) Jeden z obrazů, který se na jevišti tvořil byl divadelní, ale zároveň zde potřeboval kameraman svou filmovou aranž, jež by odpovídala výchozí situaci natáčení reality show. V každé situaci se muselo hledat místo, kde by mohl kameraman efektivně fungovat. Tento problém se vyřešil vyostřením výkladu jeho postavy, a dokreslením jeho nenápadnosti v prostoru. Pohyboval se mimo svět zbytku postav, v potměšilém světle reflektorů, oděn v černém.

Co se týče zbytku postav (Radovan Sekaný, Eduard Suchý, Sestra Matylda, Šmíd, Uschi Sekaná, Leontýna Malinová, Patricie Bláhová) snažila jsem se s herci, kteří je ztvárnili najít pro každou z nich diametrálně odlišný charakter. Cílem bylo vytvořit z těchto dílčích rolí postavičky natolik konkrétní, aby se zároveň lišily i od čtveřice již zmiňovaných postav. Princip více rolí pro jednoho herce, a odhalení identity herečky, ke kterému během hry dojde, je dalším dědictvím zcizovacího efektu Piscatora a Brechta. Herecké obsazení bylo následující:

<i>Ralf Bang</i>	Tomáš Krutina
<i>Dominik Bang</i>	Matěj Polák
<i>Viki Bangová</i>	Simona Lewandovská
<i>Tomáš Koukal</i>	Petr Šindler
<i>Radovan Sekaný, Eduard Suchý, Sestra Matylda, Šmíd</i>	Goran Maiello
<i>Uschi Sekaná, Leontýna Malinová, Patricie Bláhová</i>	Lenka Netušilová

6.1 Scénografie

V textu se několikrát objevuje poznámka, že se jedná o "otevřený dům", který slouží lidem v nouzi. Z tohoto hlediska bylo i nutné, aby i scéna působila "otevřeně", a hlavní vchod do domu byl tedy vybrán v zadním plánu, aby měl s příchodem nové postavy divák pocit, že on sám je součástí domácnosti. Nejpříznačnějším středobodem této domácnosti se zdála být lednice, jelikož velká část hry je věnována právě konzumu –ve smyslu jídla, i kapitalistické společnosti. Domácnost Bangových musela zároveň působit sterilně a uměle, k čemuž vedlo i monochromatické provedení ve světle růžové barvě. Bydlení mělo být nerealistické, připomínající reklamní či studiové pozadí. Divadelní prostředí učebny bylo přiznané, a sloužilo jako kontrapunkt k studiově-filmovému prostředí růžového pokoje. Zásadní vlastností scény byla její variabilita. Hledali jsme se scénografy způsob, jak zohlednit mnohoznačnost situací, ke kterým ve hře dochází. Odpovědí bylo postavit scénu na kolečkách, aby všechny součásti byli jednoduše manipulovatelné. Na scénu s boxem, se pak růžový koberec s nábytkem odebrali, a z platformy na kolečkách se stal improvizovaný boxerský ring.

Po celou dobu hry byla v předním plánu provaziště připevněna dětská houpačka. Fungovala v rovině realistické, jako houpačka, která visí na zahrádce, a zároveň i v rovině symbolické, jako trůn, ze kterého postava Ralfa vládne prostoru. Houpání mělo působit výhrůžně, ale zároveň hravě jako záchytný bod v Ralfově dětském světě. Poklop splývající s podlahou je okénkem, přes které rodina komunikuje s ženami ve sklepě. Sklepní prostor existuje pouze v náznaku, a nechává na divákově představivosti, aby si domyslel nelidské podmínky, ve kterých jsou ženy drženy. V neposlední řadě se součástí scénografie stala i bicí souprava, umístěna v pravém zadním rohu. Původní bubeník onemocněl týden před klauzurami na covid, ale na poslední chvíli se našla náhrada. Bubeník se stal hudebním doprovodem celé inscenace. Bubny byly jedinou zvukově-hudební složkou, která suplovala situační ruchy zvonku na dveřích, cinkání boxerského zápasu, výstřelu ze zbraně a výbuchu bomby. Živá hudba je zároveň odkazem na hudební revue, která je důležitým prvkem inscenačních praktik u Brechta. Uhození paličkou do bubnu je současně i odkazem k tématu násilí a ke jménu samotné hry⁷. Živá hudba na scéně, byla

⁷ Bang je v překladu prásk

tedy i příležitostí k navození atmosféry show, a stala se důležitým nositelem rytmu celé inscenace.

6.2 Zkoušení

Zkoušení klauzury bylo dvoufázové; První fáze (do 15.července) byla přípravná, a odehrávala se převážně u stolu. Nejprve šlo o čtené zkoušky, kde se herci seznamovali s textem. Do těchto zkoušek byly integrovány debaty, během kterých jsme hledali paralely k vlastním zkušenostem. Cílem debat bylo, aby si herci našli ta témata, která jimi rezonují. Zároveň jsme neustále probírali aktuální události ve zprávách, které se těchto témat týkali. Jedna z těchto zkoušek se například odehrávala v den, kdy na Praze 2 zastřelil muž úřednici, a jehož útěk znamenal pátrání v helikoptérách po městském centru. V první fázi jsme záměrně oddalovali práci v prostoru. Jedním důvodů byl úraz kolene Tomáše Krutiny, který ztvárňoval postavu Ralfa Banga. Vzhledem k tomu, že se čekalo na jeho operaci, a nemohl se volně pohybovat po prostoru, neměli jsme jinou možnost než odložit zkoušení v prostoru na srpen. Dalším důvodem pro zvolení této strategie, byla i vlna nevole ze strany herců vůči vybrané hře. Většinu z nich text nezaujal, vadila jim absence psychologie a netušili, jak se s takovým typem dramatu vypořádat. S tímto názorem přišli herci na první čtenou zkoušku, kde se poprvé setkali se seškrtnou verzí. Příběh pro ně byl srozumitelnější, ale stále cizí. Zlom přišel na druhé čtené zkoušce, během které se už rozběhla diskuze. Začátky debat byly obecné, nesměřovaly ke konkrétnímu řešení scény či uchopení postav, šlo ale o angažovanost herců v materiálu, kterým jsme se zabývali. Postupem času se diskuze stávala přirozenější, nebylo potřeba ji uměle vytvářet. V momentě, kdy herci začali chápat aktuálnost, ke které jsme se v rámci tvůrčího týmu vztahovali, mohli si hledat vlastní cestu k textu a jeho tématům.

Součástí příprav bylo i ohledávání postav ve formě kreslení. Každý z herců měl za úkol nakreslit svou postavu. Bylo na každém z nich, jak konkrétně svou postavu vyobrazí, někteří pojali svou vizi velice abstraktně, jiní kreslili realistické rysy s velkým množstvím detailu. Nešlo o úkol, který měl vést k psychologickému pojetí postavy, ale naopak – chtěla jsem, aby se herci otevřeli možnostem stylizace. Dalším úkolem, který si herci měli připravit na závěrečnou zkoušku v prvním bloku byl manifest. Každý z herců předstoupil před ostatní, a prezentoval manifest své postavy. Záměrem bylo, aby si uvědomili postavení a funkci své postavy v rámci děje, aby každá postava věděla, jaké je její místo.

Úryvek manifestu Tomáše Koukala:

1. *„V souladu s mou profesí je dovoleno dokumentovat vše kvůli předání obrazu společnosti.*
2. *Mohu nakládat s obsahem dle mé libosti.*
3. *Nebudu perzekuován společností za proniknutí do soukromí jiné osoby.*
4. *Nebudu postihován za nutné fyzické zacházení s natáčenou osobou.*

Má profese je důležitá pro dnešní svobodnou společnost a mapování světa má být umožněno i za cenu zdiskreditování druhé osoby."

Druhá fáze zkoušení probíhala od 15.srpna do 7.září, a na jejím začátku jsme opět reflektovali dění, které se k naší vybrané látce pojí. Šlo například o doplnění listiny základních práv a svobod právem bránit sebe i jiné zbraní, ovládnutí Afghánistánu Tálibánem a probíhající předvolební kampaň v Čechách. Každý herec opět předstoupil před ostatní s manifestem své postavy, aby si rekapituloval pozici své postavy v rámci dramatu. Po měsíčním volna už herci uměli z paměti text, a mohli jsme začít ihned zkoušet v prostoru. Tomášovo koleno bylo již skoro zahojené, ale během této fáze jsme narazily na plejádu dalších problémů, tentokrát převážně tvůrčích. V prvním týdnu jsme se pouze snažili co nejrychleji nahodit text do jednoduchého prostorového řešení, jakási hrubá kostra inscenace. V rámci tohoto postupu jsem příliš nedbala na dodržení divadelního jazyka, což vedlo k některým momentům, ve kterých se postavy příliš prožívali a šlo spíše o realistické zobrazování. Tento problém byl nejpalčivěji zřetelný u situace příchodu Uschi, oběti domácího násilí, kde nám postavy bylo nejprve líto, a chtěli jsme nepříjemnost oné situace pojmout příliš vážně. Její projev byl smutný a lítostivý, a retardoval rytmus celé scény. Rozhodla jsem se proto zkoncentrovat v rámci stylizace její projev na pouhé vískání, jakýsi ubohý zvuk umírajícího ptáčka, který byl ale zároveň komickým podpořením situace. Tento kontrast vedl právě k navrácení na onu linku černého humoru a stylizace, které jsou pro toto dílo potřebné. Důležitým aspektem práce v prostoru byla i práce na kameru. Její přítomnost měnila postavám chování, a došlo tak k důležitému obrazu medializovaného života postav, jež se v intencích postdramatického divadla dostávají ze sféry divadelní do sféry multimediální.

Závěr

Pokusila jsem se vykreslit základní tendence německého a evropského politického divadla, které se odrážejí v tvorbě Mariuse von Mayenburga, jako podklad pro praktickou část práce. Zkoušení inscenace *Bang* bylo mimořádně cennou zkušeností, díky které jsme se mohli pokusit o generační výpověď, o přímou reakci na naší bezprostřední realitu. Je naivní si myslet, že jsme dosáhli jakékoli odezvy ve společnosti, to v klauzurním prostředí ani není možné, a nejspíše by to nebylo možné ani za odlišných podmínek. Myslím si, že problémem politického divadla v dnešní době je paradoxně onen chaos, který mě v první řadě vyprovokoval k výběru této látky. Vše je příliš přehlcné, a na rozdíl od vyhraněných politických koncepcí minulého století, se dnešní politické divadlo musí vymezit právě onou autenticitou, jež zaniká v našem hyperreálném, virtuálním světě.

Prameny:

Literatura:

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: suverénní moc a pouhý život*. Přeložil Naděžda BONAVENTUROVÁ. Praha: OIKOYMENH, 2011.

ARENDTOVÁ, Hannah. *O násilí*. 3. vyd. Přeložil Jiří PŘIBÁŇ, přeložil Petr FANTYS. Praha: OIKOYMENH, 2011.

BERTENS, Johannes Willem a Joseph P. NATOLI. *Encyklopedie postmodernismu*. Brno: Barrister & Principal, 2005.

BRECHT, Bertolt. Přeložil Ludvík KUNDERA. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality*. V Praze: Herrmann, 1999.

FREI, Nikolaus. *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994–2001)*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2006.

GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera: na cestě za novým realismem*. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze).

GRUSKOVÁ, Anna. *Nemecká dráma*. Bratislava: ZZŽ Aspekt a Goetheho institut Bratislava ve spolupráci s Divadelný ústav, 2004.

KLESTILOVÁ, Iva, ed. *Marius von Mayenburg, Kámen*. Přeložil Petr ŠTĚDRŮŇ. Praha: Národní divadlo, 2015.

KOLISOVÁ HAVLÍKOVÁ, Lenka. *Marius von Mayenburg, Eldorado: česká premiéra 17. a 20. prosince 2004 v divadle Kolowrat*. Přeložil Josef BALVÍN. Praha: Národní divadlo, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies a Karen JÜRS-MUNBY. *Postdramatic theatre*. New York: Routledge, 2006.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie: Láokoón : stati*. V tomto uspoř. 1. vyd. Praha: Odeon, 1980. Estetická knihovna.

MAREŠOVÁ, Mgr. Bc. Petra. *Hlavní tendence ve vývoji německého politického dramatu s důrazem na současné drama*. Disertační práce. Univerzita Karlova. Praha, 2018.

MAYENBURG, Marius von. *Bang*. Přeložil Michal KOTROUŠ. Praha, 2017.

MAYENBURG, Marius von. *Peng*. Berlín: henschel SCHAUSPIEL, 2017.

MAYENBURG, Marius von. *Tvář v ohni*. Přeložil Josef BALVÍN. Praha: Divadelní ústav, 1999.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo* [online]. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1962 [cit. 2021-8-1]. Divadelná knižnica.

SCHNELLE, Barbora. Politické divadlo a jeho dvě německé tradice. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity studia minora facultatis hilosophicae universitatis brunensis*. Brno: Masarykova univerzita, 1998.

Zdroje z internetu:

PEARSON, Joseph. Theatre shouldn't make you feel safe. <https://www.schaubuehne.de/> [online]. 11.5.2017 [cit. 2021-8-20]. Dostupné z: <https://www.schaubuehne.de/en/blog/theatre-shouldnt-make-you-feel-safe-br-marius-von-mayenburgs-peng.html>

OSTERMEIER, Thomas. *Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung* [online]. 1999, [cit. 2021-8-21]. Dostupné z: <https://www.schaubuehne.de/de/uploads/Theater-im-Zeitalter-seiner-Beschleunigung.pdf>

Sociologie studijní materiály [online]. [cit. 2021-8-15]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/law/podzim2008/BV301Zk/um/Sociologie_studijni_materialy.pdf?lang=en

Přílohy:

Příloha č.1



Příloha č.2



Příloha č.3



Příloha č.4



Příloha č.5 a č.6



