

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Rainer Werner Fassbinder a jeho
divadelní tvorba v letech 1967-1969:
Action-Theater a antiteater**

Adéla Horáková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *R. W. Fassbinder a jeho divadelní tvorba v letech 1967-1969: Action-Theater a antiteater* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Jitce Pavlišové, Ph. D. za konkrétní a velmi cenné rady a připomínky, za vstřícnost a podporu při zpracování této bakalářské práce.

Obsah

Úvod.....	6
1 Protestní a studentské hnutí – Hnutí '68 v západním Německu	11
1.1 Události v roce 1967 a 1968.....	13
1.2 Změna životního stylu a Kommune I.....	16
1.3 Situace v Mnichově	17
1.4 Německé divadlo	18
2 Rainer Werner Fassbinder a Action-Theater.....	21
2.1 Rainer Werner Fassbinder	21
2.2 Action-Theater.....	23
2.3 Action-Theater – soubor.....	25
2.4 Inscenace souboru Action-Theater – chronologicky	30
2.4.1 Antigone	30
2.4.2 Leonce und Lena	31
2.4.3 Die Verbrecher	31
2.4.4 Zum Beispiel Ingolstadt	32
2.4.5 Katzelmacher.....	33
2.4.6 Axel Cäsar Haarmann	34
3 Rainer Werner Fassbinder a antiteater	35
3.1 antiteater	35
3.2 antiteater – soubor	36
3.3 Inscenace souboru antiteater – chronologicky	40
3.3.1 Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wurde.....	40
3.3.2 Orgie Ubuh.....	40
3.3.3 Iphigenie auf Tauris von Johann Wolfgang von Goethe.....	41
3.3.4 Ajax a Der amerikanisme Soldat.....	42

3.3.5	Die Bettleroper	43
3.3.6	Preparadise sorry now	43
3.3.7	Anarchie in Bayern.....	45
3.3.8	Das Kaffeehaus	46
3.3.9	Werwolf.....	47
4	Analýza Fassbinderovy tvorby.....	48
4.1	Fassbinder dramatik.....	48
4.2	Fassbinder a Artaud	50
4.3	Fassbinder a Brecht	51
4.4	Další inspirace	52
4.5	Fassbinder režisér	53
	Závěr.....	56
	Seznam použitých pramenů a literatury	59
	Příloha č. 1: Životopis Rainera Wernera Fassbindera.....	62
	Příloha č. 2: Seznam inscenací Action-Theater a antiteater.....	64

Úvod

Rainer Werner Fassbinder je pro širší veřejnost známý především v souvislosti s filmem. Fassbinder byl bezpochyby jedním z nejvýznamnějších režisérů poválečného Německa a období Nového německého filmu. Mnohem méně lidí si ale jeho jméno spojuje s divadlem, ačkoliv svou kariéru započal právě tam, v malém mnichovském souboru Action-Theater a později antiteater. Tam mladý Fassbinder působil jako herec, autor, režisér a vůdčí osobnost. Právě v těchto souborech měl možnost poprvé uvádět své texty a vyzkoušet si divadlo v praxi. V divadle se nejen naučil mnoho z toho, co později uplatňoval u filmu, ale především našel kolegy a přátele, se kterými své první velké filmy natočil, a z nichž se mnozí stali jeho celoživotními soupeřníky. Tím prvním hraným filmem celého souboru byl *Liebe – kälter als der Tod* z dubna roku 1969, už v létě následoval film *Katzelmacher*, natočený podle původní divadelní hry, za který Fassbinder a celý kolektiv antiteateru získal pět Německých filmových cen.¹

Divadlo hrálo ve Fassbinderově životě důležitou roli, ovlivnilo jeho další směřování a z toho důvodu by nemělo být opomíjeno. Fassbinder zemřel předčasně, už ve třicetisedmi letech², zanechal však po sobě sedmnáct dramatických textů. Šest z nich - *Katzelmacher*, *Preparadise sorry now*, *Das Kaffeehaus*, *Blut am Hals der Katze*, *Petra von Kant* a *Bremer Freiheit* byly inscenovány více jak čtyřicetkrát.³ Fakt, že jsou Fassbinderovy hry kvalitní a nadčasové dokazuje jejich časté uvádění jak v Německu, tak po celém světě. O variabilnosti jeho her svědčí také inscenace, které jsou často úplně novým moderním výkladem a interpretací Fassbinderových her. Stejně tak hry vybízejí k přenosu do jiných uměleckých forem. V roce 1997 mělo dojít k uvedení baletu *Petra von Kant*, v roce 2003 měla premiéru opera *Katzelmacher* a v roce 2005 opera *Petra von Kant*.⁴

¹GRULICH, Jan. *Rainer Werner Fassbinder*. Praha: Čs. filmový ústav, 1987, s. 26-27.

²Fassbinderův životopis viz Příloha č. 1 této práce.

³BARNETT, David. *Rainer Werner Fassbinder, Theater als Provokation*. Leipzig: Henschel Verlag, 2012, s. 127.

⁴BARNETT, David, cit. d., s. 130. Pozn. 1997 zrušeno; 2003 Opernhaus Wuppertal, hudba a libreto Kurt Schwertsik, režie Gerd Leo Kuck; 2005 English National Opera, hudba Gerald Barry, režie Richard Jones.

Na českých jevištích byly Fassbinderovy hry také několikrát inscenovány. Divadlo Komedie uvedlo v roce 2005 *Hořké slzy Petry von Kantové*⁵ a v roce 2011 hru *Odpad, město, smrt*⁶. V roce 2015 měla v Divadle F. X. Šaldy v Liberci premiéru taktéž hra *Hořké slzy Petry von Kantové*⁷ a v Městském divadle v Kladně *Brémská svoboda*⁸. Ani jedna z těchto her však nepatří do období, kterému se tato práce věnuje, a ani jeden z českých překladů těchto her nebyl vydán knižně. Z Fassbinderových dramatických textů byla do českého jazyka oficiálně přeložena pouze hra *Krev na krku kočky (Blut am Hals der Katze)* z roku 1971, kterou vydalo v roce 2005 nakladatelství Transteatral v překladu Martiny Černé. Žádná jiná z Fassbinderových her není pro českého čtenáře dostupná. Právě z tohoto důvodu jsou v této práci ponechány originální německé názvy her.

V době koncipování tématu této práce stanovila autorka jako ohraničující časové období roky 1968-1971. Při bližším zkoumání této problematiky a po dalších rešerších bylo ale nutné dojít k revizi tohoto období. Nejenže Fassbinder vstoupil do souboru Action-Theater již v roce 1967, ale tento rok byl svými událostmi zásadní i pro vznik celého studentského hnutí. Taktéž práce zpracovává Fassbinderovu divadelní tvorbu pouze do roku 1969. Právě v tomto roce totiž došlo k oficiálnímu ukončení souboru antiteater. Fassbinder i s některými členy dále v divadelní činnosti pokračoval, zachoval si i své charakteristické umělecké postupy a napsal další významné hry, jako právě *Die bitteren Tränen der Petra von Kant (Hořké slzy Petry von Kantové)* nebo *Der Müll, die Stadt und der Tod (Odpad, město, smrt)*. Pro účel této práce ale není v silách autorky celé toto období Fassbinderovy divadelní činnosti zpracovat.

V této bakalářské práci s názvem „R. W. Fassbinder a jeho divadelní tvorba v letech 1967-1969: Action-Theater a antiteater“ si autorka stanovuje za cíl celkově zmapovat Fassbinderovo umělecké směřování a tvorbu ve výše zmíněných souborech.

⁵Premiéra 23. 9. 2005, režie David Jařab, překlad Vladislav Čejchan.

⁶Premiéra 15. 12. 2011, úprava a režie Dušan D. Pařízek, překlad Zuzana Augustová.

⁷Premiéra 13. 2. 2015, režie Katharina Schmitt, překlad Petr Štědroň.

⁸Premiéra 28. 2. 2015, režie Martin Františák, překlad Martin Sládeček.

Klade si otázky, jak důležité pozadí sehrálo pro činnost souboru revoluční období 60. let? Jaký význam má pro tvorbu těchto souborů životní styl členů ve stylu komuny? Jakou roli a postavení měl Fassbinder ve skupině? Jakými tématy se zabýval? Jakou odezvu měl soubor u veřejnosti i v tisku?

Práce je koncipována do čtyř samostatných kapitol. První kapitola uvede čtenáře do historického kontextu, představí společenské dění a životní styl v 60. letech, se zaměřením na revoluční rok 1968 ve Spolkové republice Německo. Co to bylo studentské hnutí? Kdo byla jeho vůdčí osobnost? Jaké akce, protesty a demonstrace ovlivnily širokou veřejnost a hlavně členy souboru a samotného Fassbindera? Jaký charakter tyto akce povětšinou měly? Dále autorka vytvoří stručný přehled divadelního dění v Německu se zaměřením na Mnichov, kde oba soubory působily. Byl soubor typu antiteater na německé, příp. mnichovské divadelní scéně ojedinělý? Jaké formy divadla v tomto období převládaly? Toto téma by vydalo na samostatnou práci, proto se autorka omezí na opravdu stručné shrnutí a přehled.

Ve druhé a třetí kapitole zmapuje autorka vznik, vývoj a fungování souborů Action-Theater a antiteater, a konkrétně popíše jednotlivé inscenace v chronologickém sledu. V poslední čtvrté kapitole uzavře práci analýzou Fassbinderova dramatického a režijního stylu, a zaměří se na jeho inspirační zdroje.

Téma této bakalářské práce není v českém divadelním prostředí zmapované, proto autorka ve své práci čerpá především z německojazyčné literatury, dostupné v německých knihovnách. Zásadní publikací je *Rainer Werner Fassbinder – Theater als Provokation*⁹ od profesora divadelní vědy Davida Barnetta. Tato rozsáhlá práce, vydaná v roce 2005, se detailně zaměřuje na Fassbinderovu divadelní tvorbu, popisuje fungování souborů, vztahy členů a okolnosti vzniku jednotlivých inscenací. *Theater als Provokation* je také jedinou publikací o Fassbinderově divadelní tvorbě, která je, ač pouze v německém jazyce, dostupná i v českých knihovnách. Fassbinderem se také celoživotně zabývá Michael Töteberg, německý filmový vědec, který publikoval několik odborných studií, rozhovorů a publikací o jeho divadelní i filmové tvorbě.

⁹BARNETT, David. *Rainer Werner Fassbinder. Theater als Provokation*. Leipzig: Henschel Verlag, 2012.

K této práci posloužilo především Tötebergovo souhrnné vydání Fassbinderových rozhovorů pod názvem *Rainer Werner Fassbinder – Die Anarchie der Phantasie, Gespräche und Interviews*¹⁰ a publikace *Rainer Werner Fassbinder*¹¹ shrnující Fassbinderův život a tvorbu. Fassbinderově životu se také věnuje Jürgern Trimborn v *Ein Tag ist ein Jahr ist ein Leben*¹², který velmi detailně popisuje vlivy, inspirace a okolnosti životních událostí, které byly pro Fassbindera zásadní.

V historiografické kapitole čerpá autorka především z disertační práce Tomáše Rennera s názvem *Příčiny studentského protestního hnutí ve Spolkové republice Německo v 60. letech 20. století*¹³, ve které autor přehledně a systematicky popisuje dění v tomto období a umožňuje tak i laikům vhled do této historické problematiky. Hnutí '68 v západní Evropě se dlouhodobě věnuje německá historička, profesorka Ingrid Gilcher-Holtey, která v publikaci *Hnutí '68 na Západě - Studentské bouře v USA a západní Evropě*¹⁴ klade důraz na chápání Hnutí '68 jako problematiky mezinárodního charakteru, která ovlivnila Spojené státy, Francii, Itálii i Německo. Její studie je pro účely této práce ale příliš rozsáhlá a komplikovaná, proto z ní autorka práce využívá jen některé základní teze. Studentskému hnutí je také věnována studie Jaroslava Pažouta *Reakce československých studentů v době Pražského jara na protestní hnutí na Západě*, která je zahrnuta ve druhém sborníku edice *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu* od Zdeňka Kárníka¹⁵. Politické pozadí a činnost R. W. Fassbindera propojuje Brigitte Marschall ve své publikaci *Politisches Theater nach 1950*¹⁶. Jak už název napovídá, pojednává o politickém divadlu v celé šíři a Fassbinderovi věnuje jen jednu kapitolu. Přesto díky důrazu na političnost nabízí čtenáři mnoho podnětů, které v jiné publikaci nenajde.

¹⁰TÖTEBERG, Michael. *Fassbinder, Rainer Werner. Die Anarchie der Phantasie, Gespräche und Interviews*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973.

¹¹TÖTEBERG, Michael. *Rainer Werner Fassbinder*. Reinberg bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002.

¹²TRIMBORN, Jürgern. *Ein Tag ist ein Jahr ist ein Leben*. Berlin: Ullstein Buchverlage, 2012.

¹³RENNER, Tomáš. *Příčiny studentského protestního hnutí ve Spolkové republice Německo v 60. letech 20. století*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta Sociálních věd, 2016.

¹⁴GILCHER-HOLTEY, Ingrid. *Hnutí '68 na Západě. Studentské bouře v USA a západní Evropě*. Praha: Vyšehrad, 2004.

¹⁵PAŽOUT, Jaroslav. *Reakce československých studentů v době Pražského jara na protestní hnutí na Západě*. In: Kárník, Zdeněk. *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu*. Svazek II. Praha: Dokořán a Ústav pro soudobé dějiny, 2004.

¹⁶MARSHALL, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950*. Wien: Böhlau Verlag, 2010.

K analýze Fassbinderova stylu, kterému je věnována závěrečná kapitola, není k dispozici mnoho originálních záznamů. Autorka práce bohužel i přes e-mailovou korespondenci s českými i německými filmovými a divadelními institucemi a univerzitami, jakož i s *Rainer Werner Fassbinder Stiftung*¹⁷, nezískala k žádnému záznamu ani jiným dobovým materiálům přístup. Vychází tedy z dostupné, výše zmíněné literatury, která obsahuje subjektivní novinové recenze, vzpomínky členů souboru a komentáře k režijním poznámkám her. Pro analýzu tvorby je zásadní koncept Living Theatre, jakož i divadelní koncepty Bertolta Brechta a Antonina Artauda, jejichž myšlenky byly právě pro druhou divadelní reformu stěžejní.

Jak již bylo zmíněno, k Fassbinderově filmové činnosti existuje nespočet materiálů a literatury i v českém jazyce. Jeho divadelní tvorbě se ale věnuje jen několik málo autorů a literatura je dostupná pouze v německém, příp. anglickém jazyce. Autorka chce tak svojí bakalářskou prací především představit Fassbinderovu dramatickou a režijní činnost v českém divadelním prostředí a blíže specifikovat začátky jeho umělecké tvorby.

¹⁷Autorka práce navázala kontakt s: Universität Wien, München, Berlin, DAMU, FAMU, Divadlo.cz, NFA, Goethe Institut Praha, ITI Germany, Mime Centrum Berlin, Deutsches Theatermuseum, pozůstalost Borise Jachnina, Rainer Werner Fassbinder Foundation a s několika dalšími osobami, které se zabývají tvorbou R. W. Fassbindera.

1 Protestní a studentské hnutí – Hnutí '68 v západním Německu

„V 60. letech 20. století zachvátilo mohutné protestní hnutí celou západní Evropu, USA, Kanadu, ale i Japonsko a Austrálii, tedy země prožívající od konce druhé světové války nebývalou ekonomickou prosperitu a sociální stabilitu. Toto protestní hnutí bylo reakcí na rozpory mezi proklamovanými demokratickými hodnotami liberálního systému a jejich porušováním, ať již se jednalo o otevřený rasismus v USA, nedokončený proces denacifikace v SRN, nové formy skryté manipulace jedince ve společnosti nebo pokračující vykořisťování třetího světa.“¹⁸

Rainer Werner Fassbinder začínal se svou činností v Action-Theater v roce 1967, tedy jeden rok před vyvrcholením nejdůležitějších událostí v západním Německu. Fassbinderovu tvorbu a divadelní činnost tedy musíme bezesporu vnímat v kontextu těchto událostí a této doby.

Jedním z hlavních témat protestních hnutí byla kritika parlamentarismu, snaha o změnu systému a odmítání konzumní společnosti, která vše poměřuje jen mírou zisku. Nejvýraznější skupinu protestujících tvořili studenti. Proto se dalším tématem stala kritika školního vzdělávacího systému a univerzitní správy. Studentské hnutí silně zpochybňovalo dosud zavedené společenské hodnoty, radikálně narušovalo celý systém a požadovalo okamžitou společenskou změnu. Protestní hnutí se také snažilo upozorňovat na omezování práv v zemích třetího světa, k činu je vybízela především vietnamská válka, kterou členové hnutí interpretovali jako „*otevřený projev jinak skrytého neokolonialismu*“.¹⁹

„Ve Spolkové republice Německo ani v jiných západoevropských státech nebyla revoluční situace, revoluční myšlenky tedy nemohly najít odezvu v širokých vrstvách obyvatel. Odezvu však našly mezi mladou a vzdělanou generací, která hledala uplatnění a životní smysl v poválečné společnosti, kdy se německý stát musel vyrovnávat s historickou zátěží totalitní minulosti a stál na pokraji prvních hospodářských těžkostí souvisejících s klesající poptávkou po ukončené poválečné rekonstrukci.“²⁰

¹⁸PAŽOUT, Jaroslav, cit. d., s. 213.

¹⁹Tamtéž, s. 213.

²⁰RENNER, Tomáš, cit. d., s. 85.

Protestní skupiny sdružovala tzv. Mimoparlamentní opozice (Ausserparlamentarische Opposition-APO). Jejím centrem byl Socialistický svaz německého studentstva (Sozialistischer Deutscher Studentenbund-SDS), založený v roce 1946 jako součást Sociálnědemokratické strany Německa (Sozialdemokratische Partei Deutschlands-SPD). Činná byla především jeho Berlínská frakce, která vytvořila teoretický i organizační základ pro celé hnutí. Do roku 1961 byl SDS součástí strany SPD, obě organizace se ale později začaly myšlenkově míjet. Další fungování SDS ovlivnila avantgardistická umělecká skupina SPUR a z ní vycházející radikální seskupení „Subverzivní akce“, které založil Rudi Dutschke.²¹

Rudi Dutschke byl hlavním reprezentantem a ideovým vůdcem německého protestního hnutí.²² Podle jeho názoru se na případu vietnamské války dala demonstrovat „hluboká morální odpovědnost těch, kteří tolerují, že mocenské oligarchie brutálně využívají vědy k potlačování národních tužeb.“²³ Smyslem studentského protestního hnutí bylo podle něj odhalovat manipulaci, osvobodit lidi od kapitalismu a vychovávat je ke kritické uvědomělosti („kritische Bewusstsein“).²⁴ Dutschke věřil, že změnou jednotlivce lze dojít ke změně celé společnosti.

Studentských protestních hnutí se neúčastnili pouze členové SDS, ale zapojili se i ostatní studenti univerzit. Například studenti Freie Universität v Berlíně uspořádali už v roce 1965 několik protestních akcí, např. tzv. „sit-ins“ a „go-ins“, po vzoru akcí z univerzity Berkeley. Jednalo se o specifický způsob protestu, kdy např. studenti narušovali přednášky svou pasivitou nebo naopak neustálým odcházením a přicházením do místnosti.²⁵

²¹VALENTA, Martin. *Revoluce na pořadu dne*. Praha: Matfyzpress, 2011, s. 151.

²²Celým jménem Alfred Willi Rudolf Dutschke (7. 3. 1940 – 24. 12. 1979), vystudoval sociologii, etnologii, dějiny a filozofii na Freie Universität Berlin. Byl jedním z hlavních iniciátorů APO, organizátor mnoha demonstrací a protestních akcí. V roce 1968 se zajímal o Pražské jaro a účastnil se i diskuzí na českých vysokých školách.

²³PAŽOUT, Jaroslav, cit. d., s. 219.

²⁴Tamtéž, s. 219.

²⁵VALENTA, Martin, cit. d., s. 154.

1.1 Události v roce 1967 a 1968

Klíčová událost se odehrála během návštěvy perského šáha v Západním Berlíně v červnu 1967, kdy byl policistou Kurrasem zastřelen Benno Ohnesorg, student univerzity. Zda se jednalo o plán či o nešťastnou náhodu se asi nikdy nedozvíme. Na to proč policista střílel a co přesně se stalo totiž nejsou shodné názory. Nově je ale přikládán velký význam zjištění z roku 2009, kdy vyšlo najevo, že policista Kurras byl agentem Státní bezpečnosti NDR (Stasi).²⁶

Policista byl zbaven obvinění, zadržení byli ovšem Fritz Teufel a Rainer Langhans, spoluzakladatelé Berlínské komuny I, a to kvůli údajnému házení kamenů během demonstrace. Až do října byli drženi ve vazbě, během soudního přelíčení pak Fritz Teufel předvedl hotovou kabaretní show. Se slovními vtipy, situační komikou a sloganem Teufel raus, Kurras rein²⁷ převzal řízení soudního přelíčení a uspořádal „soudní happening“. Degradoval soudce a prokurátory na bezradné staty a zavedené soudní rituály, jako například povinnost obžalovaných povstat, dovedl do absurdna. Důležitým prvkem akce byl i jeho „kostým“, měl na sobě oranžovou košili s fialovým stojáčkem a pruhované kalhoty, což tisk komentoval jako zneuctění soudu a provokaci. Teufel se vymezoval proti autoritám, drze se všem vysmíval a nenáviděnou státní moc, jako nástroj vládnoucí třídy, pomocí slov a gest ztrapňoval. Na závěr nabídl svou pořádkovou pokutu k prodeji, čímž si vysloužil pokutu další. Během akce sám sebe označil za humoristického obžalovaného a své jednání jen za satiru. Tu ostatně dovedl až do úplného konce. Když byl konečně osvobozen, v souvislosti s přicházejícími Vánoci vyšel z vězeňské brány s adventním věncem na hlavě.²⁸

V tomto období došlo ke zlomu. Zastřelení studenta před Berlínskou operou považovali studenti za „vyvrcholení politiky, jež se snažila o vyloučení menšin a nekonformních jedinců ze společnosti.“²⁹ Od té doby už nešlo jen o odpor, ale o přímý protest všech studentů proti mocenským orgánům.

²⁶DECKER, Markus. 1. 4. 2014. *Benno Ohnesorg. Wie anno 1967*. [online].Berliner Zeitung. [citováno 10. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<http://www.berliner-zeitung.de/berlin/benno-ohnesorg-wie-anno-1967-3269934>>.

²⁷Překlad autorky práce: „Teufel ven, Kurras dovnitř“.

²⁸MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 261.

²⁹GILCHER-HOLTEY, Ingrid, cit. d., s. 64.

APO, Außerparlamentarische Opposition, se začala rozdělovat, studentské protestní hnutí se radikalizovalo. Studenti zastávali názor, že vzdorovat mohou i násilně, protože současný politický systém nepovažovali za demokratický a ti radikální považovali násilí za běžný nástroj státní moci.³⁰

Během protestů, které se konaly v roce 1967 v berlínské čtvrti Moabit, tam kde byl držen Fritz Teufel ve vyšetřovací vazbě, došlo k násilným útokům studentů proti policistům. To do té doby nebylo běžné, agrese během demonstrací byla maximálně na úrovni házení vajec a malých šarvátek. Při tomto protestu ale studenti házeli dlažebními kostkami a betonovými kvádry, a výsledkem tak bylo několik těžce zraněných osob: *„Radikální studenti a později i RAF a další teroristické organizace chápaly ozbrojený boj proti takové společnosti jako oprávněné úsilí o zničení autoritativních poměrů a o vytvoření úplně nové společenské a kulturní reality. Přetrvávání stávajícího politického a hospodářského uspořádání podle nich nemělo žádný význam, jenom snad ten, že zůstávala zachována hospodářská a politická moc předválečných a válečných kapitalistických a nacistických elit. Koncept formované společnosti pro ně byl neomarxismem naruby, neboli pokusem zakonzervovat stávající mocenské vztahy v nových poválečných podmínkách.“*³¹

Zásadní událost poznamenala i soubor Action-Theater. 2. dubna 1968 zapálili Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Thorwald Proll a zakladatel Action-Theater a jeho dřívější vedoucí Horst Söhnlein nákupní centrum ve Frankfurtu nad Mohanem. Tento čin je považován za zárodek skupiny Baader-Meinhof. Všichni byli zadrženi a odsouzeni, ale jejich soudní řízení se podobalo politickému happeningu.

Muži představovali postavy Brechta a Mao-Ce-tunga, Ensslin měla na sobě červenou koženou bundu a mávala „Rudou knížkou“. Všichni se líbali, kouřili tlusté cigarety, nabízeli si sladkosti a opět využili soudce a přisedící jako statisty a součást „představení“.³²

³⁰RENNER, Tomáš, cit. d., s. 86.

³¹Tamtéž, s. 88.

³²MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 278.

V roce 1968 uspořádala SDS v čele s Rudi Dutschkem konferenci proti válce ve Vietnamu a celkovému západnímu imperialismu. Konference se konala na berlínské Technische Universität a zúčastnilo se jí 44 skupin ze 14 zemí světa. Její součástí byla i veřejná demonstrace, které se zúčastnilo asi 10 000 lidí. Idea akce byla, že tímto způsobem mohou vytvářet dějiny, a že stávající společnost lze změnit akcemi utvářejícími vědomí.³³ „*Studentské protesty, reformní debaty a emancipační snahy byly v 60. letech mezinárodním fenoménem. Vývoj v Německu se vyznačoval svou nesmiřitelností, radikálností a převahou teorií a zásad.*“³⁴

Další zásadní událostí byl atentát na Rudiho Dutschkeho 11. dubna 1968. Atentátník Bachmann byl odsouzen na sedm let, k činu ho zřejmě motivovala nenávistná kampaň v tisku. Mediální kampaň proti studentským hnutím totiž už v roce 1967 zahájily bulvární noviny Bild Zeitung, v té době nejrozšířenější konzervativní bulvární médium, které vlastnilo vydavatelství mediálního magnáta Axela Caesara Springera. Ten byl nejvlivnějším vydavatelem poválečného Německa. Po atentátu na Dutschkeho studenti okamžitě obvinili Springerův koncern, 11. a 12. dubna zaútočili na budovy redakcí v Berlíně, Mnichově i Frankfurtu nad Mohanem. 14. dubna se v Berlíně konal velký protestní pochod, kterého se zúčastnilo 12 000 lidí, demonstrace pokračovali i před německými ambasádami v jiných městech, např. v Paříži, Tel Avivu či Londýně.³⁵ Při jedné z nich byl v Paříži v dubnu 1968 zadržen i Rainer Werner Fassbinder.³⁶

Kromě toho, že studenti Springera obviňovali za to, že nepřímo zavinil atentát na Dutschkeho, bouřili se i z toho důvodu, že podle nich podával o hnutí nepravdivé a zavádějící informace a cíleně šířil negativa kolem studentského hnutí. Také tvrdili, že je Axel Springer napojený na státní instituce.³⁷ Rudi Dutschke sice atentát přežil, ale o deset let později na jeho následky zemřel.

³³GILCHER-HOLTEY, Ingrid, cit. d., s. 66.

³⁴MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 297.

³⁵VALENTA, Martin, cit. d., s. 160-163.

³⁶MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 260.

³⁷BARNETT, David, cit. d., s. 24.

Členy studentských hnutí a jejich názory a následné činy tedy ovlivnilo několik násilných událostí, jako např. již zmíněné zabití nevinného studenta Benna Ohnesorga, detailní zprávy o válce ve Vietnamu dennodenně vysílané v televizi a publikované v novinách, zadržení představitele západoněmeckého protestního hnutí Fritze Teufela, exploze v obchodním domě v Bruselu a o rok později útok v obchodním domě ve Frankfurtu nad Mohanem.

Studentské hnutí nebylo spokojené se způsobem, jakým masová média reflektují současné události, a dalo si za cíl šířit osvětu: *„Cílem této osvěty bylo vytvořit kritické veřejné mínění, které se nenechá manipulovat politickými elitami ani médii a samo dospěje k myšlence, že je potřeba revoluce.“*³⁸

1.2 Změna životního stylu a Kommune I

Protestní hnutí mělo velký vliv na změnu životního stylu a životních hodnot. Členové hnutí v SRN si po vzoru Spojených států začali zakládat komuny alternativního životního stylu, které byly založené na samostatnosti a nezávislosti. První z nich byla Kommune I, která byla založena v roce 1967 v Západním Berlíně několika členy mnichovské skupiny "Münchener Subversive Aktion" a členy Socialistického svazu německého studentstva (SDS). Jejimi nejvýraznějšími členy byly Rainer Langhans, Uschi Obermeier a Fritz Teufel. Komuna vzbuzovala velký zájem médií a veřejnosti a členové tak měli možnost skrz svůj životní styl propagovat i své myšlenky. *„Jejich hlavním cílem bylo vytvářet novou realitu poskytující alternativu ke společnosti, kterou považovala za zpátečnickou, zkosnatělou a plnou zbytečných omezení a zábran.“*³⁹

Nejznámější akce Kommune I je jejich „Pudinkový atentát“, tedy útok na amerického viceprezidenta Huberta Humphreyho, který policie zarazila. Jejich ostatní akce měly spíše provokační charakter s teatrálními a satirickými prvky, např. v prosinci 1963 rozdávali členové Kommune I během pamětní akce v Berlíně provokativní letáky s nápisem „Auch Du hast Kennedy erschossen“.⁴⁰

K rozpuštění komuny došlo už v roce 1969, bezprostředně poté na ni navázaly další, například Kommune II.

³⁸RENNER, Tomáš, cit. d., s. 89.

³⁹Tamtéž, s. 109.

⁴⁰MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 265. Překlad autorky práce: „Také ty jsi zastřelil Kennedyho“.

Počet komun a takto se vymezujících hnutí nedosáhlo v Německu takového množství jako ve Spojených státech, i přesto se staly velmi důležitou součástí antiautoritativního křídla studentského protestního hnutí: „*Podařilo se jim studentské protestní hnutí představit jako hnutí, které usiluje o revoluci ve smyslu bolševických revolucí ve východní Evropě, i jako hnutí mladé generace, která si vysnila nový životní styl ve snaze o sebeobranu před autoritativními ideologiemi.*“⁴¹

1.3 Situace v Mnichově

Centrem dění většiny studentských protestů byl sice Berlín, ale nespočet událostí se odehrál i v jiných městech. Mnichov byl rodištěm a místem fungování organizací SPUR a Subversive Aktion, které svými akcemi ovlivnily studentské hnutí.

Jednou z prvních významnějších událostí byly tzv. Schwabinger Krawalle, které se odehrály v červnu 1962. Na počátku byla úplně nevinná situace – teenageři hráli večer na náměstí Wedekindplatz v Mnichově na kytaru a zpívali ruské lidové písně. Postupně se kolem nich utvořila skupina asi sta posluchačů. Problémy nastaly, když někdo z obyvatel zavolal policii kvůli rušení nočního klidu. Policie hudebníky zadržela, na což diváci reagovali bučením a pískáním.⁴² Policisté si tedy raději přivolali posily, které s použitím amplionů nechaly náměstí vyklidit. To už se obešlo bez větších problémů a nic nenasvědčovalo tomu, že na základě této události vypukne něco většího. Ještě tutéž noc ale zablokovalo přes sto studentů Leopoldstraße a došlo k násilnému střetu s policií. To se opakovalo i noci další, demonstranti už ale nebyli pouze z řad studentů, ale mezi účastníky byli lidé snad ze všech vrstev obyvatel. Policisté na koních vjížděli mezi demonstranty a nespočet z nich byl pozatýkán. V období od 21. do 26. června 1962 se v Mnichově odehrálo celkem pět takovýchto demonstrací během „Nocí nepokojů“ (Krawalnächte).⁴³

⁴¹RENNER, Tomáš, cit. d., s. 110.

⁴²KELLERHOFF, Sven Felix. 20. 6. 2012. Als "Schwabinger Krawalle" München erschütterten.[online]. Welt.[citováno 10. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<https://www.welt.de/kultur/history/article106630831/Als-Schwabinger-Krawalle-Muenchen-erschuetterten.html>>.

⁴³MAXVILL, Peter. 22. 6. 2012. Schwabinger Krawalle. "Gummiknüppel frei!". [online]. Spiegel online. [citováno 10. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<http://www.spiegel.de/einestages/schwabinger-krawalle-1962-polizei-gegen-studenten-a-947609.html>>.

Společensky aktivní tedy nebyli pouze obyvatelé Západního Berlína, ale nesouhlas se státní mocí a potřeba změny byla cítit po celém Německu. Fassbinder i ostatní členové Action-Theater byli bezesporu těmito protestními akcemi ovlivněni a celkovou společenskou náladou obklopeni. Není tedy divu, že svými inscenacemi reagovali na politické a společenské dění a že prvky protestů, jako např. transparenty a hesla, využívali ve svých inscenacích.

1.4 Německé divadlo

V 60. a 70. letech 20. století volala společnost po politické, společenské i kulturní změně. Mnoho nových vlivů přicházelo z USA. Novým dějištěm se stala ulice, která byla prostorem opozice a místem vhodným pro akce, které mají dopad na širokou veřejnost. Fenoménem doby byl velký nárůst malých divadel a nezávislých divadelních skupin. Jednou z nejvýznamnějších bylo divadlo Freies Theater München, založené v roce 1970, které pořádalo i workshopy a různé pouliční akce.⁴⁴

Centrem divadelního dění v Mnichově bylo Národní divadlo, Residenztheater a Münchner Kammerspiele. Za zmínku stojí ještě Theater am Sozialamt, které se věnovalo politickému divadlu a Büchner Theater, kde nějakou dobu působil i R. W. Fassbinder. Studentská levice také založila socialistické pouliční divadlo „Politisches Forum“ (POFO) a „Agit-Gruppe“. Současně vznikala řada menších nezávislých divadelních skupin a souborů. Mezi ně patří samozřejmě i Action-Theater a antiteater. V 70. letech zaznamenal Mnichov „boom malých divadel“.⁴⁵

V době Hnutí '68 nabraly protesty mladistvých divadelní prvky, veřejný prostor se stal centrálním jevištěm. Ulice byla místem pro komunikaci a reflexi, prostorem vhodným pro akce, které měly za cíl vzbudit pozornost jak veřejnosti, tak masmédií. Zesílila se tvorba nových akčních forem, které skrz estetické médium šířily politický obsah. Zesíleny byly parodické a satirické prvky, metody šokových

⁴⁴BRAUNECK, Manfred. *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2016, s. 25.

⁴⁵HEMLER, Stefan. *Review of Münchner Theatergeschichte 1600 bis 2000*. [online]. H -Soz-u -Kult, H -Net Reviews. June, 2000. [citováno 10. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=27305>>.

technik a surrealistické provokace. Hranice mezi divadelní akcí s politickým charakterem a politickou demonstrací s divadelním charakterem téměř zmizela.⁴⁶

Velmi důležitou roli hrálo studentské divadlo (Studententheater) a pouliční divadlo (Straßentheater). Tvorba studentských divadel je charakterizována velkou obsahovou i inscenační svobodou a experimentováním. V mnoha případech stálo studentské divadlo na počátku kariéry pozdějších významných divadelníků, jako např. Petera Steina nebo Clause Peymanna.⁴⁷ Jako studentské divadlo také začínalo významné Theater am Turm ve Frankfurtu⁴⁸ a berlínská Schaubühne, založena v roce 1962.

První soubory Straßentheater vznikly v rámci protestního hnutí a APO v 1967/68. Umění se stalo prostředkem propagandy v politickém boji pracující třídy. Straßentheater tedy bylo velmi politické, jedná se např. o provokativní akce organizace SPUR a Subversive Aktion, „Spaziergangs-Demo“ nebo „Pudinkový atentát“ Kommuny I. První z divadel, které se přímo hlásilo k tomuto druhu divadla, bylo Sozialistische Straßentheater West-Berlin (SST). To například v roce 1968 během demonstrace uvedlo produkci, ve které aktéři tematizovali a kritizovali fašismus v Řecku.

Po atentátu na Rudiho Dutschkeho vznikly jako reakce dva nové soubory – Hamburské a Frankfurtské Sozialistisches Straßentheater a následně i další skupiny v Kolíně a Mnichově.⁴⁹ Aktéři pouličního divadla byli jak studenti, tak herci, ale i umělci z různých oborů, kteří cítili potřebu reflektovat svůj názor na politické dění. Jejich tvorba byla totiž na pomezí agitace a propagandy. Díky možnosti přímé komunikace s divákem se Straßentheater odlišovalo jak od kamenných divadel, tak i od studentských.⁵⁰

⁴⁶MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 263.

⁴⁷Více viz CARLSON, Marvin. Divadlo je krajší jako vojna. Nemecká divadelná réžia v druhej polovici 20. storočia, kapitola Staří mistři, s. 21–110.

⁴⁸LAAGES, Michael. 28. 5. 2016. *Das "Theater am Turm" in Buchform*. [online]. Deutschlandradio Kultur. [citováno 10. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <http://www.deutschlandradiokultur.de/sabine-bayerl-u-a-das-tat-das-legendaere-frankfurter.2159.de.html?dram:article_id=355437>.

⁴⁹BERG VAN DEN, Hubert, FÄHNDEERS, Walter. *Metzler Lexikon Avantgarde*. Springer Verlag, 2009, s. 311.

⁵⁰KRAUS, Dorothea. *Theater-Protteste: zur Politisierung von Strasse und Bühne in den 1960er Jahren*. Frankfurt: Campus Verlag, 2007, s. 203.

Německé divadelní dění bylo také velmi ovlivněno hostováním zahraničních produkcí: „Především vliv *Living Theatre* na německou scénu by se neměl podceňovat. Claus Peymann díky *Living Theatre* pochopil divokost a tělesnost divadla. Když bychom se zabývali Brechtem, narazíme na Antonina Artauda, který byl podstatným impulsem pro *Living Theatre*. Artaudův spis *Divadlo a jeho dvojenec* z roku 1938 byl do němčiny přeložen v roce 1969. *Divadlo jako rituál, jako akce, šok a revolta* bylo parametrem jeho estetického a existenciálního konceptu.“⁵¹

Living Theatre, divadlo patřící mezi první americké avantgardní soubory, založili v roce 1947 v New Yorku Judith Malin, studentka u Erwina Piscatora, a Julian Beck, student umění. V době založení *Living Theatre* panoval pocit, že společenské instituce jsou falešné, nepoctivé a zkažené. Zásadním tématem se tak stala idea umělecké opravdovosti. Při své činnosti se soustředili na odstranění bariéry mezi diváky a herci, netradičně pracovali s prostorem, s tělem i jazykem. Jejich cílem bylo pomocí divadelní akce probudit diváky z politické a sociální letargie. V 50. letech skupina spontánně hrála ve veřejném prostoru protiválečné hry proti válce v Koreji a v 60. letech proti válce ve Vietnamu.

Living Theatre účinkovalo v Mnichově v roce 1965 s produkcí *Mysteries*. Jednalo se o propojení rituálu, meditačních cvičení, sakrálních prvků, násilí a politické propagandy. Nepracovalo se s kostýmy ani scénografií, spíše než na text byl kladen důraz na tělesnost. Divák byl aktivním účastníkem dění, cílem byl společný zážitek aktérů i účastníků.⁵² Tuto produkci navštívil i Rainer Werner Fassbinder a měla na něho velmi silný vliv. Inspiroval se uměním divadla *Living Theatre*, jejich estetikou i stylem tvorby. Je zřejmé, že některé prvky Fassbinderovy tvorby pocházejí právě od nich. Utopická touha po svobodě, boj proti měšťanské morálce a kapitalismu, sjednocení umění a života, to všechno propagovali i v *Action-Theater*. Stejně jako *Living Theatre* i členové *Action-Theater* a později antiteater tvořili a žili v jednotě na bázi komuny. Fassbinder později taktéž uvedl Brechtovu adaptaci klasické antické *Antigony* a dokonce přepracoval jejich slavnou *Paradise now*.⁵³

⁵¹MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 272.

⁵²Tamtéž, s. 272.

⁵³Tamtéž, s. 257.

2 Rainer Werner Fassbinder a Action-Theater

2.1 Rainer Werner Fassbinder

Rainer Werner Fassbinder je známý především jako filmař, mnohem méně jako dramatik a divadelní režisér. Přesto je divadelní etapa pro jeho pozdější tvorbu velmi zásadní. Fassbinderova cesta k německému filmu nezačala v renomovaných a uznávaných státních divadlech, ale v malém mnichovském amatérském divadle Action-Theater, a to úplnou náhodou. Nahradil nemocného herce. V Action-Theater získal veškeré umělecké zkušenosti, bez jejichž znalostí by jen těžko vytvořil tak významné filmy. Mnoho z nich přitom vzešlo z jeho divadelních textů.

Fassbinder se narodil tři týdny po konci 2. světové války – 31. května 1945 v bavorském Allgäu. Jeho otec měl lékařskou praxi, a protože bydleli nedaleko mnichovské vykřičené čtvrti, velkou část jeho pacientů tvořily prostitutky. Ty se tak staly zcela běžnou součástí Rainerova dětství. Není tedy divu, že později neměl nijaké zábrany před vlastní prostitucí, a že právě svět prostitutek ve svých filmech často tematizoval.⁵⁴

Fassbinderovi rodiče se brzy rozvedli a on tak ztratil otce i prarodiče, u kterých vyrůstal. Když jeho matka onemocněla, odjela do sanatoria, a malý osmiletý Rainer proto strávil nějakou dobu u příbuzných, u sousedů nebo u přátel a nikdo se o něj nestaral, ani nedohlížel na to, zda chodí do školy: „*Záleželo to pouze na mně, jestli jsem tam šel nebo ne.*“⁵⁵ Začal být problémový, utíkal ze škol, několik jich vystřídal, i v kolektivu byl neoblíbený. Už v té době se u něho probudila vášeň k filmu, do kinosálů se chodil „schovávat“: „*V kině jsem se naučil všechny své pocity.*“⁵⁶ A právě tehdy se prý rozhodl, že se stane režisérem.

Nedodělal střední školu a začal se živit jako prostitut. Po roce se rozhodl navštěvovat večerní školu, aby si dodělal maturitní zkoušku. Ani tuto školu však nedokončil. Začal ale psát první básně, krátké rozhlasové hry a povídky, převážně o končících láskách, o mladých mužích, kteří sní o umělecké kariéře, o samotě, smrti a nemožnosti lásky v moderní společnosti. Mnoho z těchto motivů, které vytvořil ve svých sedmnácti letech, později využil v divadelních hrách a filmech.

⁵⁴TRIMBORN, Jürgern. *Ein Tag ist ein Jahr ist ein Leben*. Berlin: Ullstein Buchverlage, 2012, s. 20.

⁵⁵Tamtéž, s. 25.: „Da lag es ganz allein an mir, ob ich dahin ging oder nicht.“

⁵⁶Tamtéž, s. 26.: „Ich habe alle meine Gefühle im Kino gelernt.“

Fassbinder bez maturitní zkoušky nemohl studovat divadelní vědu, studium filmu v té době ještě nebylo možné, a tak se rozhodl pro studium herectví. V roce 1963 začal studovat na soukromé herecké škole, kterou dokončil v roce 1966. V té době, v jednadvaceti letech, napsal i svou první divadelní hru *Nur eine Scheibe Brot*. Inspiroval se dokumentárním filmem o vyhlazovacích táborech *Nuit et brouillard* francouzského filmaře Alaina Resnaisa.

Nur eine Scheibe Brot pojednává o mladém režisérovi, který se snaží natočit film o Osvětimi. S touto hrou se Fassbinder přihlásil do dramatické soutěže „Junge Akademie München“ a získal třetí místo. Ve stejné době napsal ještě hru *Tropfen auf heiße Steine* a několikrát vystoupil v Münchner Kammerspielen jako statista.⁵⁷ Třikrát po sobě se marně snažil o studium na Deutsche Film- und Fernsehakademie v Berlíně. Pro přijímací zkoušky natočil svůj první krátký film *This Night* a na svou prvotinu vzpomínal takto: „*Když jsem natočil své první záběry v životě, bylo to vlastně lepší než ten nejlepší orgasmus, který jsem kdy měl. To byl pocit, to bylo nepopsatelné.*“⁵⁸

Na filmovou akademii sice nebyl přijat, údajně pro nedostatečné vzdělání a nedostačující filmy, ale Fassbinder i přesto točil dál. V roce 1966 natočil svůj první 35 mm film *Der Stadtstreicher*, o rok později *Das kleine Chaos*. Rok 1967 je pro něho přelomovým, objevuje Action-Theater a naplno se začíná věnovat divadlu. To pro něj bylo údajně pouze nutností, oklikou: „*Vždy to pro mě bylo jen prozatímní řešení, než jsem mohl začít dělat filmy.*“⁵⁹

⁵⁷BARNETT, David, cit. d., s. 11.

⁵⁸TÖTEBERG, Michael. *Fassbinder, Rainer Werner. Die Anarchie der Phantasie, Gespräche und Interviews*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973, s. 191; RWF v rozhovoru s Frank Ripploh.: „Als ich die erste Einstellung in meinem Leben gedreht habe, das war eigentlich toller als der tollste Orgasmus, den ich ja hatte, Das war ein Gefühl, das war unbeschreiblich.“

⁵⁹TRIMBORN, Jürgen, cit. d., s. 48.: „Es war für mich immer nur ein Übergang, bevor ich meine Filme machen kann.“

2.2 Action-Theater

Action-Theater zahájilo svou činnost 8. března 1967 inscenací *Jakob oder der Gehorsam* od Eugena Ionesca. Malé sklepní divadlo⁶⁰ vedla Ursula Strätz s partnerem Horstem Söhnleinem a ansámbl tvořili převážně další mladí herci, kteří se potkali v herecké škole Zinner-Studio (režisér Peer Raben, vlastním jménem Wilhelm Rabenbauer, Marite Greiselis, Kurt Raab, Doris Mattes, Lillith Ungerer, Rudolf Waldemar Brem a Ingrid Caven).⁶¹ Jejich cílem bylo vytvořit živé a nezávislé divadlo, jehož program se bude zásadně lišit od toho, co nabízí státem podporovaná divadla. Jejich inscenace klasifikuje Barnett jako antiautoritářské, antinaturalistické a antiměšťanské.⁶² Divadlo si brzy svou nevšedností získalo pozornost diváků i kritiků.

V duchu 60. let a ve zlomové době kolem roku 1968 fungoval Action-Theater jako kreativní komuna. Dveře byly stále otevřené, spousta herců a známých, kteří neměli stálé bydlení, chodili do Action-Theater kdy se jim zachtělo a bez placení jedli, pili i přespávali. Princip komuny byl znát i na způsobu práce v Action-Theater. Každý ze skupiny mohl převzít jakoukoliv roli podle vlastních schopností a volby, mohl se uplatnit jako herec, režisér, scénograf a podobně, aniž by mu kdokoliv přisuzoval nějakou činnost. „*V divadle společně vařili a jedli, noci trávil vždy u někoho z nich doma a ne vždy každý skončil ve své posteli.*“⁶³

Na Action-Theater měla silný vliv již zmiňovaná skupina Living Theatre. Töteberg píše, že Living Theatre se jim nestalo intelektuálním vzorem jen svým estetickým programem, tedy směsí konceptu Artauda a Brechta, ale hlavně tou utopickou vizí, že hranice mezi divadlem a životem zmizí.⁶⁴ Soubor Living Theatre v roce 1963 emigroval do Evropy a právě díky zájezdům byl velmi známý i v Německu. Svými pacifistickými a společenskokritickými postoji získal mnoho obdivovatelů hlavně na levé straně politického spektra.

⁶⁰Divadlo bylo přestavěné z původního kina na adrese Müllerstraße 12, Mnichov. Jevišťe bylo veliké přibližně 18 m² a do hlediště se vešlo asi 59 diváků.

⁶¹BARNETT, David, cit. d., s. 9.

⁶²Tamtéž, s. 9.

⁶³TRIMBORN, Jürgern, cit. d., s. 71.

⁶⁴TÖTEBERG, Michael. *Rainer Werner Fassbinder*. Reinberg bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002, s. 32.

V Německu začaly po jejich vystoupení vznikat malé improvizované soubory, které se zabývaly společenskými a politickými otázkami, které ve státních divadlech vůbec nebyly reflektovány. I Action-Theater vzniklo jako levicově politický, radikálně pacifistický soubor a členové od začátku agitovali proti válce ve Vietnamu a celkově proti jakékoliv formě státem určené autority.

Living Theatre a Action-Theater neměly společná jen témata, ale také snahu překračovat stanovené divadelní konvence. Diváci si mohli do hlediště objednat pivo či víno, kouřit a po představení se u baru sejít s herci a společně diskutovat.⁶⁵ Soubor se tak snažil diváky zaktivizovat a přizvat je k jevištnímu dění. Právě k tomu je velmi inspirovalo Living Theatre. Jürgern Trimborn píše, že tento úplně nový, osvěžující a anarchistický způsob divadelní tvorby fascinoval Fassbinder z počátku mnohem více než snaha o politický přesah jejich inscenací, např. snaha vytvořit v inscenaci *Antigone* vazbu na válku ve Vietnamu. „*To celé bylo jistým způsobem politicky vyloženo, ale já tomu nerozuměl a také se to na mě nepřeneslo, tahle politická výpověď*“, řekl Fassbinder v jednom z rozhovorů.⁶⁶ I přesto Fassbinder pohotově reagoval svými inscenacemi na politické události, převzal formu studentských protestů, pracoval s plakáty, hesly a transparenty. Svými hrami a inscenacemi vědomě překračoval hranice a bojoval proti konvencím a konservativním inscenačním metodám.⁶⁷

15. května 1968 přišli do Action-Theater úředníci a vypsali protokol, kde po divadle požadovali do konce měsíce několik oprav. Tato událost byla jen jednou z mnoha, která ukazovala nedůvěru úřadů v Action-Theater. Začalo se schylovat ke konci. Jak píše Barnett⁶⁸, bylo ironií osudu, že zrovna v tuto dobu o Action-Theater napsali v nejvýznamnějším západoněmeckém divadelním magazínu *Theater heute*.

⁶⁵TRIMBORN, Jürgern, cit. d., s. 68.

⁶⁶Tamtéž, s. 68.: „Das Ganze war auf eine bestimmte Art politisch erklärt worden, aber das habe ich nicht verstanden, und das hat sich für mich auch nicht übertragen, diese politische Aussage.“

⁶⁷TÖTEBERG, Michael. *Rainer Werner Fassbinder*. Reinberg bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002, s. 29.

⁶⁸BARNETT, David, cit. d., s. 28

V článku analyzoval pozdější režisér Alf Brustellin divadelní styl souboru ve vztahu k jejím inspiračním zdrojům a jmenoval několik jejich inscenací. Je zarážející, že zmínil několik členů divadla, Fassbindera však nikoliv.⁶⁹

6. června 1968 po 15 měsících se v Action-Theater objevil exekutor a ustanovil uzavření divadla. Důvodem pro toto opatření byly především nadměrné pitky, násilné excesy, nocování cizích lidí a vstup anarchistů jako Thorwald Proll nebo Andreas Baader. O záchranu divadla se ale nikdo nesnažil, Fassbinder s ostatními měl už totiž jiný plán.⁷⁰

2.3 Action-Theater – soubor

Fassbinder se stal součástí Action-Theater v roce 1967 díky herečce Marite Greiselis, kterou znal z herecké školy. Marite ho pozvala na představení *Antigone* od Sofokla. Svůj zážitek později okomentoval takto: „*Inscenace mě fascinovala, protože byla úplně jiná, než všechno, co jsem do té doby v divadle viděl. Bylo to první setkání s takovýmto druhem intenzivního divadla, které tolik nepracuje s hereckou formou, ale je v první řadě zaměřeno na absolutně přímý kontakt mezi jevištěm a publikem.*“⁷¹ Po představení Fassbinder poznal režiséra Peera Rabena, který vystudoval divadelní vědu a muzikologii na Mnichovské univerzitě, a byl tak jediným teoreticky fundovaným členem souboru.⁷² Jeden z herců v té době onemocněl, a Fassbinder se do souboru typově hodil. Raben ho tedy obsadil do role v připravované inscenaci *Astutuli* od Carla Orffa.⁷³

V Action-Theater našel Fassbinder útočiště, měl konečně možnost se někde kreativně vyjádřit, a to rovnou režijně, herecky, či jako dramatik. Z počátku měl ale problém se do skupiny zapojit, „*protože to byli lidé velmi uzavření před vším, co přicházelo zvenčí.*“⁷⁴

⁶⁹BRUSTELLIN, Alf. Action-Theater in München. In: Theater heute, 9. Jahrgang, Nr. 6, Juni 1968, s. 44-45.

⁷⁰BARNETT, David, cit. d., s. 28.

⁷¹FISCHER, Robert. *Fassbinder über Fassbinder*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004, s. 19.: „Eine gewisse Faszination auf mich hatte, weil sie halt ganz anders war als alles, was ich bisher im Theater gesehen hatte. Es war die erste Begegnung mit so einer Art Intensivtheater, das nicht mit so schauspielerischen Formen arbeitet, sondern in erster Linie auf so einen ganz direkten Kontakt zwischen der Bühne und dem Publikum ausgerichtet ist.“

⁷²BARNETT, David, cit. d., s. 11.

⁷³FISCHER, Robert, cit. d., s. 20.

⁷⁴Tamtéž, s. 22.: „Weil die Leute sich sehr verschlossen haben vor wirklich allem, was von außen kam.“

Později se ale stal plnohodnotným členem a Action-Theater mu brzy nahradilo rodinu. „*Nesnášel samotu a fascinovala ho představa, že může žít a pracovat s ostatními, stejně kreativními lidmi jako je on sám.*“⁷⁵

K práci v Action-Theater Fassbinder později sdělil: „*Nic mě obvykle nenudí víc než normální klasické divadelní představení, klidně může být na vysoké nebo i vyšší úrovni. Zde [v AcT] mě však vzrušuje to, co se děje na jevišti, jak se to odehrává a co díky tomu vyvstává v hledišti, vlastně naprosto proti mé vůli tak konkrétně, že se mi skoro tají dech. Mezi herci a publikem vznikne něco jako trans, něco jako kolektivní touha po revolucionářské utopii. Během představení trvá mé neutuchající odhodlání zde v tomto divadle, v této skupině spolupracovat. A to bez sebemenší pochybnosti, že bych mohl být odmítnut; takové naivní odhodlání.*“⁷⁶

Z neznalého „nováčka“ se Fassbinder velmi brzy stal vůdčí osobností a propracoval se do čela souboru. A to hlavně díky své ambicióznosti, kreativitě a tvůrčí aktivitě. Peer Raben v rozhovoru řekl: „*Jeho dominantní pozice byla akceptována díky jeho očividnému uměleckému talentu.*“⁷⁷ Stal se „středobodem“ Action-Theater a kdo s ním nechtěl spolupracovat a nebyl schopný se s ním dohodnout, jednoduše musel opustit divadlo. Čím více si ale Fassbinder upevňoval svou pozici v souboru, tím méně často se takový odpor proti němu projevoval.⁷⁸

S příchodem Fassbindera došlo v Action-Theater k větší profesionalizaci. Profesionalitu také od ostatních očekával, ale divadelní ambice v té době měl prakticky jen on, Kurt Raab a Peer Raben. Samotným divadlem se však nebyl schopen uživit nikdo z nich. Action-Theater bylo většinu času ve špatné finanční situaci, často bylo na jevišti více lidí než v hledišti.

⁷⁵TRIMBORN, Jürgern, cit. d., s. 71.

⁷⁶TÖTEBERG, Michael. *Rainer Werner Fassbinder. Filme befreien den Kopf.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1984, s. 101.: „Nichts langweilt mich gewöhnlich mehr als die normalen gediegenen Theateraufführungen, mögen sie das auch auf hoher oder höchster Ebene sein. Hier jedoch erregte mich das, was auf der Bühne geschah, wie es geschah und was dadurch im Zuschauerraum ausgelöst wurde, eigentlich ganz gegen meinen Willen so konkret, dass es mir fast den Atem raubte. Zwischen den Schauspielern und dem Publikum entstand etwas Trance, etwas wie eine kollektive Sehnsucht nach revolutionären Utopie. Noch während der Vorstellung stand mein unabänderlicher Entschluss fest, hier in diesem Theater, in dieser Gruppe mitzuarbeiten, ohne auch nur von geringstem Zweifel daran geplagt, dass man mich etwa ablehnen könnte ; ein Entschluss von fast schlichter Naivität.“

⁷⁷TRIMBORN, Jürgern, cit. d., s. 74.: „Seine dominierende Position wurde akzeptiert wegen seines augenscheinlichen künstlerischen Talents.“

⁷⁸FISCHER, Robert. *Fassbinder über Fassbinder.* Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004, s. 35.

Z toho důvodu například Irm Herrmann pracovala jako barmanka, Ursula Strätz si přivydělávala jako prostitutka, rovněž Fassbinder považoval prostituci za dobrý přivýdělek.⁷⁹

Action-Theater fungovalo na neustálé fluktuaci herců. Přicházeli stále noví, ale třeba po jedné produkci zase odešli. Někdy se vrátili zpět, někdy je ale už nikdo neviděl. Většina herců přicházela na přání Fassbindera, například Irm Hermann, Hanna Schygulla, Rudolf Waldemar Brem, Ingrid Caven, Günther Kaufmann, Harry Baer a další. Dalo by se tedy mluvit o hereckém souboru Rainera Wenera Fassbindera. Své nejbližší spolupracovníky a přátele sebou Fassbinder „přenesl“ do antiteateru, jehož soubor byl tedy víceméně stabilní.⁸⁰ Do nejbližšího jádra Fassbinderových spolupracovníků a přátel patřili především Peer Raben, Irm Hermann, Kurt Raab, Rudolf Waldemar Brem, Ingrid Caven, Ursula Strätz a Hanna Schygulla.

Se stejnou skupinou lidí pak Fassbinder také natáčel své filmy, Raben pro něho skládal hudbu, Irm Hermann v mnoha jeho filmech hrála, Harry Baer byl jeho režijní asistent, Hanna Schygulla jeho celoživotní souputnicí a herečkou...⁸¹ Zkrátka nahlédneme-li do Fassbinderova životopisu, uvidíme stále ta stejná jména, která se proplétají jeho životem.

Před premiérou inscenace *Leonce und Lena*, večer 7. září 1967, se pro členy Action-Theater stala šokující událost. Část souboru šla večer do hospody, byla mezi nimi i Marite Greiselis a dvacetipětiletý Hein Schoof. Schoof nebyl herec, ale tzv. „Gammer“⁸², kterého do souboru přivedl Peer Raben s cílem, aby do divadla přinesl „opravdový život“. Schoof se sám považoval za anarchistu, nerespektoval žádné zákony a byl už několikrát trestaný. Osudný večer doprovázel silně opilý Schoof herečku Greiselis domů a v žárlivém útoku ji sedmkrát bodl nožem. Zranil ji tak, že zbytek života strávila na invalidním vozíku. Hein Schoof byl za pokus o vraždu odsouzen na deset let do vězení.

⁷⁹TRIMBORN, Jürgern, cit. d., s. 80.

⁸⁰TÖTEBERG, Michael. *Rainer Werner Fassbinder*. Reinberg bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002, s. 30.

⁸¹Tamtéž, s. 55.

⁸²Jako „Gammer“ byli označováni mladí fanoušci rockové hudby, kteří se vyznačovali svým nekonformním zevnějškem, dlouhými vlasy a užíváním hašiše. Establishment je považoval za ty, kteří nechtějí pracovat. Hein Schoof a další „Gammer“ získali v AcT místo výplaty jídlo a bydlení.

Tuto hrůznou událost, která otřásla souborem, dovedl ale Fassbinder využít ve svůj prospěch. Zatímco ostatní truchlili a přemýšleli co dál, on okamžitě začal hledat za Marite náhradu a budovat si tak svou čelní pozici v souboru. Už druhý den nabídl místo své spolužačce z herecké školy Hanně Schygulle. Napsal jí lístek se slovy: „*Máš chuť zahrát si Antigonu? Premiéra pozítří. Přijď do kina na Müllerstrasse. Zdraví Rainer.*“⁸³

Hanna Schygulla roli přijala, Fassbinder byl z její Antigony nadšený a od této chvíle začala pro oba dva celoživotní oboustranně bohatá spolupráce. Hanna Schygulla ve své knize uvedla: „*Fassbinder později řekl: ‚Ona byla má hvězda od první zkoušky.‘ Stejně i tak já mohu říct, že on byl můj režisér od první zkoušky. Také při společném hraní to s ním bylo jako s nikým jiným.*“⁸⁴

Inscenace *Leonce und Lena* nakonec vzbudila velký zájem. Tisk začal konečně psát o nové divadelní skupině, která dělá osvěžující nové divadlo, které se v základě liší od toho, co je jinak v Mnichově k vidění. Díky těmto zprávám začali Action-Theater navštěvovat jak zvědavci, tak i divadelní prominenti, jako např. Peter Zadek a August Everding, Volker Schlöndorff a Margarethe von Trotta. O skupině začali psát v bavorských periodikách *Bayernkurier*, *Münchner Merkur*, *Abendzeitung* i *Süddeutsche Zeitung*.⁸⁵

Když se v listopadu 1967 vrátil Horst Söhnlein do divadla, nebyl příliš spokojený. Mimo to, že jeho partnerka Ursula Strätz měla plotky s Fassbinderem, viděl, že divadlo, které zakládal, už není „jeho“, nýbrž - Fassbindera. Jak Fassbinder v rozhovoru vyprávěl, našťvaný Söhnlein se ve vzteku pokusil o cokoliv, i o rozvrácení souboru.⁸⁶ Čím dál více vytvářel rozbroje a hádky mezi členy souboru, především mezi ním a Fassbinderem, Ursulou Strätz a Irmou Hermann. Fassbindera chtěl dokonce vyhodit z divadla, na jeho stranu se však přidali Kurt Raab, Peer Raben, Ursula Strätz, Irm Hermann a Rudolf Waldemar Brem.

⁸³TRIMBORN, Jürgern, cit. d., s. 72.: „Hast du Lust, die Antigon zu spielen? Premiere übermorgen. Komm in das Kino an der Müllerstrasse. Gruss Rainer.“

⁸⁴Tamtéž, s. 73.: „Sie war mein Star von der ersten Probe an. Genauso kann ich sagen, er war mein Regisseur von der ersten Probe an. Auch beim Zusammenspielen war’s mit ihm wie mit keinem anderen. Davor gab’s sowieso nichts und danach eigentlich auch nichts.“

⁸⁵TRIMBORN, Jürgern, cit. d., s. 74.

⁸⁶Tamtéž, s. 79.: „Der Witz ist der gewesen, dass natürlich, als der Horst Söhnlein aus dem Krankenhaus zurückkam, er in ein Theater kam, das nun nicht mehr sein Theater war, sondern meins, und er versucht hat, alle – oder zumindest die Gruppe zu spalten.“

Frustrovaný Söhnlein tedy v záchvatu vzteku a bezmoci zničil po poslední repríze inscenace *Leonce und Lena*, v listopadu 1967, zařízení divadla, které dříve sám vyráběl, a na zničené jeviště namaloval nápis, věnovaný Fassbinderovi: „To je tvoje práce!“⁸⁷ Fassbinder s ostatními uvedli divadlo do původního stavu, a tak se prosincová premiéra hry Ferdinanda Brucknera *Die Verbrecher*, v režii R. W. Fassbindera, konala v naplánovaném termínu.⁸⁸

Na 21. ledna 1968 byla naplánována další premiéra, tentokrát Fassbinderovy autorské hry *Der amerikanische Soldat*. Tu však Horst Söhnlein odvolal a Fassbinderovi a dalším členům souboru, kteří stáli při něm, nezbylo nic jiného, než najít nový prostor k dalšímu působení. Na nějakou dobu našli útočiště v Bühner-Theater, sklepním divadle v Isabellastrasse. Bühner-Theater sice mělo úplně jiný umělecký přístup a programovou strukturu než Action-Theater, ale díky známosti Peera Rabena s ředitelem divadla Helmutem Berningerem se spolupráce podařila domluvit.

Po uvedení inscenace *Zum Beispiel Ingolstadt* se, díky přimluvení Ursuly Strätz, vrátili zpět do Müllerstrasse. Söhnleina oslovil známý režisér Jean-Marie Straub s přáním, jestli by mohl v Action-Theater režirovat. Ke spolupráci si vybral především Fassbindera a Rabena. Söhnlein se kvůli tomu rozmýšlel, zda mu vyhoví. Nakonec ale souhlasil, protože věděl, že Straub bezpochyby přinese do divadla nové diváky.⁸⁹ Situace se tedy na chvíli uklidnila, těsně před premiérou *Katzelmachera* a Straubova *Krankheit der Jugend* však Horst Söhnlein ve vzteku opět zničil divadelní zařízení a odjel do Frankfurtu, kde s Andreasem Baaderem, Gudrun Ensslin a Thorwaldem Prollem zapálil nákupní centrum. Soubor byl událostí otřesen, ale Fassbinder opět situaci využil ve svůj prospěch. Söhnlein byl totiž odsouzen na 3 roky do vězení a nechal mu tak úplně volnou cestu. Fassbinder s ostatními rychle opravil jeviště a premiéru uvedli jen s několika denním zpožděním.

⁸⁷TRIMBORN, Jürgen. cit. d., s. 79.: „Das ist dein Werk!“

⁸⁸MARSHALL, Brigitte. cit. d., s. 259.

⁸⁹BARNETT, David, cit. d., s. 21.

V této době došlo už k úplnému a finálnímu převzetí řízení divadla Fassbinderem. Ursula Strätz k tomu řekla: „*Byl zde kolektiv a on [Fassbinder] se ho ujal, díky své silné osobnosti.*“⁹⁰

Fassbinder však „stihl“ jen jednu novou inscenaci, než došlo k uzavření divadla.

2.4 Inscenace souboru Action-Theater – chronologicky

2.4.1 Antigone

Premiéra inscenace, kterou byl Fassbinder fascinován a kterou oceňoval jako manifestaci proti měšťanským konvencím, se konala 20. srpna 1967. Režiroval ji Willi Rabenbauer, který vystupoval pod pseudonymem Peer Raben. „Objednala“ si ho u něj Ursula Strätz s tím, aby „udělal něco nového“. Raben viděl *Antigone* souboru Living Theater během jejich turné po Evropě, produkcí byl na jednu stranu ohromen, na druhou stranu byl ale zklamán špatným a podle něj chybným propojením a začleněním textu do inscenace. Na tento jev se tedy zaměřil. Zkoušky probíhaly tak, že si herci po jednotlivých scénách přečetli Sofoklův text a potom spontánně přeřikali ty pasáže, které si zapamatovali. Tímto způsobem byl Sofoklův originál redukován na pouhých osm stran.⁹¹ K vybraným pasážím ještě připojili Brechtovo vlastní zpracování *Antigony*.

Při inscenování se Raben zaměřil na politický konflikt. Kreon byl zobrazen jako tyran, který každý prohřešek proti svým požadavkům a pravidlům trestal smrtí. Antigonu představovaly tři herečky. Raben také využil jisté dokumentární prvky, např. na černé stěny psali herci křídou čísla, znázorňující počet válečných obětí, který byl ale vztáhnut na reálnou situaci války ve Vietnamu. Výrazně byl v inscenaci tematizován teror, fanatismus, hysterie a násilí. Herci hráli po celou dobu bosí, a když zobrazovali mrtvoly, řvali a pochodovali skrz hlediště. Raben se chtěl vrátit k představení kultu, nechtěl nabízet zábavu, ale vyvolat u publika touhu po vyvození individuálního stanoviska a postoje. Zásadní pro něho bylo zobrazit „opravdový“ život, profesionalita byla vědomě potlačena, herci měli působit přirozeně a pro nějaké role Raben dokonce angažoval mnichovské hippies. Herecký styl se vyznačoval bezprostřední spontaneitou a expresivitou.⁹²

⁹⁰TRIMBORN, Jürgern, cit. d., s. 87.: „Es war ein Kollektiv, und er (RWF) hat die Macht an sich gerissen, aufgrund seiner starken Persönlichkeit.“

⁹¹BARNETT, David, cit. d., s. 10.

⁹²MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 256.

V rozhovoru před premiérou Peer Raben řekl: „*My neukazujeme jednotlivce, ale tu ideu: ten odboj proti vědomému násilí.*“⁹³ Na základě tohoto výroku Barnett uvažuje, že Raben tak narušil jeden z pilířů měšťanského divadla, a to postavení individua do centra. Raben se místo toho zaměřil na širší témata, která ale musí řešit každý jednotlivec sám – v tomto případě šlo o téma války a násilí ze strany státu.⁹⁴

2.4.2 Leonce und Lena

Veselohru Georga Büchnera *Leonce und Lena* měl původně inscenovat celý kolektiv Action-Theateru společně, muži měli režírovat ženy a obráceně. Proti této myšlence se ale důrazně ohradil právě Fassbinder. Peer Raben na tuto událost vzpomínal takto: „*Řekl, že takhle to nejde, že to nemá žádný smysl. Musí být pouze jeden režisér. Bylo jednoznačné, že tím myslel sám sebe. Pak začaly zkoušky a už se o tom dál nemluvílo.*“⁹⁵

Inscenace tedy nakonec režíroval Fassbinder spolu s Rabenem, premiéra se konala 3. října 1967. Büchnerův svět převedli do světa hippies, inspirováni současným společensko-politickým děním, hlavně návštěvou šáha z Persie a zabitím studenta Benna Ohnesorga.⁹⁶ Do centra bylo postaveno mírové a pokojné spoluzití všech lidí, bez násilí a bez existenčního strachu. Cílem inscenace byla agitace a osvěta pomocí estetických prostředků. Výrazně opět tematizovali teror, hysterii, fanatismus a násilí.⁹⁷ Kromě politické satiry začal Action-Theater pracovat s „Cut-up estetikou“ americké popkultury. Citáty perského šáha četli herci během písňe skupiny Beatles „When I ‘m Sixty-Four“, čímž dodali scéně další ironický komentář.⁹⁸

2.4.3 Die Verbrecher

18. prosince 1967 mělo v Action-Theater premiéru Fassbinderovo zpracování hry *Die Verbrecher* od Ferdinanda Brucknera. Fassbinder text od základů přepracoval a přidal vlastní autorské pasáže. Brucknerovu dramaturgii montáže se snažil Fassbinder ještě prohlubovat, když podkopával individualitu jednotlivých postav.

⁹³BARNETT, David, cit. d., s. 11.: „Wir zeigen nicht die Einzelperson, sondern die Idee: den Widerstand gegen willkürliche Gewalt.“

⁹⁴Tamtéž, s. 11.

⁹⁵LORENZ, Juliane. *Das ganz normale Chaos. Gespräche über Rainer Werner Fassbinder*. Berlin: Henschel Verlag, 1995, s. 65.

⁹⁶BARNETT, David, cit. d., s. 13.

⁹⁷MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 258.

⁹⁸BARNETT, David, cit. d., s. 14.

Potvrzuje to i recenze kritika Effiho Horna: „*Action-Theater* si Brucknera přivlastnilo, vypustilo dějové souvislosti, individuální osudy a charaktery jako nepotřebné – a ze zbylého udělali běžný Action-pudink (s několika rozinkami).“⁹⁹ Dalším důkazem je i dochovaný originál pozvánky, ve které stojí „Die Verbrecher podle Ferdinanda Brucknera“ nikoliv „od Ferdinanda Brucknera“.¹⁰⁰

2.4.4 Zum Beispiel Ingolstadt

Fassbinder chtěl uvést hru *Pioniere in Ingolstadt* od německé spisovatelky Marieluise Fleisser. Hra měla v režii Bertolta Brechta premiéru v roce 1929 a ve své době vyvolala skandál. Fleisser tak další uvádění *Pioniere in Ingolstadt* omezila. Ani k této premiéře nechtěla svolit, ale nakonec díky pozvání ke zkoušení a také díky rozhovoru s Fassbinderem povolila autorka uvedení hry pod názvem *Zum Beispiel Ingolstadt*.¹⁰¹

Ve výsledku se opět jednalo o Fassbinderovo vlastní zpracování, rozvinul zde metodu, se kterou začal u *Die Verbrecher*. Text velmi zásadně pozměnil, veškeré davové scény vypustil ve prospěch malých scén s dialogy. Inscenace se tedy skládala z řady menších interakcí. Tím chtěl Fassbinder skrz prostor mezi herci a jejich tělem vyjádřit a znázornit podmínky vztahů mezi lidmi. S tématem vztahů pracoval podobně jako Raben u inscenace *Antigony*, Fassbinder se zde nepochybně inspiroval, ale nevyhnul se jisté radikalizaci. Tematicky se snažil znázornit zničení jedince a jeho psychologie ve prospěch společenského postavení a okolnostmi podmíněného měnění společenských rolí.¹⁰²

Premiéra se konala 18. února 1968 v Büchner-Theater, někteří herci jejich souboru se dokonce do produkce zapojili. Marieluise Fleisser byl Fassbinder tak moc ovlivněn, že jí později věnoval svou hru *Katzelmacher*.¹⁰³

⁹⁹BARNETT, David, cit. d., s. 17.: „Das Action-Theater verliebte sich Bruckner ein, spuckte Handlungszusammenhänge, individuelle Schicksale, Charaktere als unbrauchbar aus – und machte aus dem übrigen den gewohnten Action-Pudding (mit einigen Rosinen)“.

¹⁰⁰Tamtéž, s. 17.: „Die Verbrecher nach Ferdinand Bruckner“

¹⁰¹MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 259.

¹⁰²BARNETT, David, cit. d., s. 18.

¹⁰³BARNETT, David, cit. d., s. 16-20.

2.4.5 Katzelmacher

Francouzský filmař Jean-Marie Straub navštívil v Action-Theater inscenaci *Die Verbrecher* a rozhodl se, že také přepracuje hru od Ferdinanda Brucknera a v Action-Theater ji uvede. Vybral si *Krankheit der Jugend*, ale z osmdesáti pěti stran vytvořil jen desetiminutovou inscenaci. Fassbinder se tedy nabídl, že napíše vlastní hru, a obě inscenace pak Action-Theater uveřejní v jeden večer. A tak vznikl *Katzelmacher*.

Fassbinder psal tuto hru už pro konkrétní osoby a vytvořil jim tak text „na míru“. Snažil se také dodržovat dramaturgii, která odrážela princip kolektivní tvorby v Action-Theater. Proto napsal všech devět rolí přibližně na stejné úrovni, není zde ani jedna hlavní postava. Jak píše Barnett¹⁰⁴, zvětšil tím anti-individualistický pohled na svět tohoto divadelního kolektivu.

Hra se skládá z čtyřicetidevíteti krátkých scén, z čehož ve čtyřiceti z nich vystoupí vždy jen dvě nebo tři postavy. Centrálním tématem je otázka, kdo je oběť a kdo pachatel. Jako první dramatik si Fassbinder vybral příběh o gastarbeiterovi. Konkrétně se zaměřil na jednotlivé vztahy mezi osmi mladými dospívajícími z menšího městečka a na jejich vztah k přistěhovalci Jorgosovi z Řecka. Ve hře nenajdeme kontinuální děj, jen jednotlivé situace. Zásadní roli hraje jazyk a jeho funkce. Spíše než akce je zde podstatná atmosféra a sociální postavení postav. Celá hra nese filmové prvky - krátké fragmenty textu, scény maximálně půl strany dlouhé, rychlé „stříhy“ mezi částmi a jen velmi malý vývoj postav.¹⁰⁵

Dvojpremiéra *Krankheit der Jugend* Ferdinanda Brucknera v režii Jean-Marie Strauba a Fassbinderova *Katzelmachera*, v režii Fassbinderova a Rabena se konala 7. dubna 1968. Straubova režie byla minimalistická, oproti tomu Fassbinderův *Katzelmacher* byl dynamický a zásadní bylo stupňování brutality mezi postavami: „Láska získala cenu výměnného obchodu, sex zmučoval do násilných orgií. Mládež reprodukovala vlivy a mechanismy systému zbudovaného na profitu a konkurenci a přenesla tyto panující poměry do svých vlastních životů a svého privátního prostředí. Potlačovanou agresi namířili proti outsiderovi, gastarbeiterovi

¹⁰⁴Tamtéž, s. 21.

¹⁰⁵Tamtéž, s. 22.

Jorgosovi.¹⁰⁶ Tisk a publikum byly nadšení. V *Süddeutsche Zeitung* recenzenti uváděli, že Fassbinderův debut je fascinující, že je to kaleidoskop předsudků, postojů, tužeb, snů a každodenní krutosti.¹⁰⁷

2.4.6 Axel Cäsar Haarmann

Po atentátu na Rudiho Dutschkeho zpracoval kolektiv během jednoho týdne hru *Eine Abrechnung – eine notstandsaffäre: Axel Cäsar Haarmann*. Inscenace měla prvky dokumentárního divadla, byla totiž založena na analýze Springerova koncernu. Členové divadla sbírali materiál, vybírali vhodné novinové články, zkrátka vytvořili dílo kolektivního dramatického výběru, které je blízké dnešnímu postupu tzv. nepravidelné dramaturgie. Název inscenace se skládá ze jména mediálního magnáta Axela Cäsara Springera a jména sériového vraha z Hannoveru Fritze Haarmanna. Spojením chtěli v Action-Theater ukázat, že právě Springer je částečně zodpovědný za atentát na Dutschkeho.¹⁰⁸

Dramaturgicky pracoval tvůrčí tým se skandováním, transparenty, nápisy, hesly, slogany z novin a metodami „Sit-ins“ a „Teach-ins“. Na konci představení se objevil Fassbinder s hadicí v ruce a přes amplión třikrát vyzval k vyklizení sálu. Po třetí výzvě opravdu začal na diváky stříkat vodu. Inscenace zahrnovala několik velmi aktuálních témat. Kromě aféry kolem koncernu Springer se v inscenaci objevily i narážky na válku ve Vietnamu, vládu, soudní systém i na pravicově-extremistickou stranu NPD.¹⁰⁹ Výtěžek ze vstupenek na představení putoval do právního fondu SDS.¹¹⁰

¹⁰⁶MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 260.: „Liebe wird zum Wert eines Tauchhandels, sex mutiert zu Gewaltorgien. Die Jugendlichen reproduzieren die Zwänge und mechanismen eines auf profit und Konkurrenz aufgebauten Machtsystems und übertragen die herrschenden Verhältnisse auch in ihr privates Umfeld. Die unterdrückten Aggressionen Arden gegen den Aussenseiter – gegen den Gastarbeiter Jorgos – gerichtet“.

¹⁰⁷TRIMBORN, Jürgern, cit. d., s. 86.: „Das ist ein oft faszinierendes Begegnungsspiel, immer neue Zentren entstehen, immer neue Arrangements ergeben sich: ein Kaleidoskop aus Haltungen, Vorurteilen, Leidenschaften, Träumen und alltäglicher Grausamkeit.“

¹⁰⁸BARNETT, David, cit. d., s. 25.

¹⁰⁹Tamtéž, s. 27.

¹¹⁰MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 273.

3 Rainer Werner Fassbinder a antiteater

3.1 antiteater

Action-Theater bylo v červnu 1968 ze strany státu uzavřeno. Rainer Werner Fassbinder, Peer Raben a několik jim věrných se rozhodli, samozřejmě pod Fassbinderovým vedením, že budou ve své divadelní činnosti pokračovat. Založili tak antiteater, jako společensko-kritické opoziční stanovisko: „*antiteater se vyznačuje tím, že jsou jeho inscenace výzkumy takových her, u nichž je umělecká hodnota opomíjena ve prospěch materiální hodnotě. Antické nebo klasické předlohy (Sofokles, Goethe) jsou aktualizovány, soudobý materiál je vmontován, struktura her je rozložena do koláží. Použité prostředky nejsou měřítkem uměleckých nároků, nýbrž reflektují požadavky produkce. Pracuje se kolektivně.*“¹¹¹

Jméno souboru bylo ve své době velmi nekonvenční a už na první pohled, díky předponě „anti“, vyvolávalo opoziční stanovisko. „*My se cítíme být zákonitými následníky Action-Theater. Původně jsme chtěli dále hrát pod jménem Action-Theater, ale Ursula to zakázala.*“¹¹² Takto okomentoval Peer Raben důvod změny, konkrétní výběr jména osvětlil v roce 1969: „*Jméno odkazuje především na strukturu a program našeho divadelního souboru. To odmítání (anti) není namířeno proti divadlu samotnému, ale spíše proti společenské funkci, kterou divadlo posledních 200 let mělo.*“¹¹³ Barnett analyzuje jméno souboru jako boj proti kulturním autoritám, na který poukazuje použití malého písmena na počátku slova. Tím, že vynechali hlásku h uprostřed slova, prý signalizovali nonkonformitu a název je díky tomu velmi vizuálně výrazný.¹¹⁴ To je bezesporu pravda, právě název přivedl do divadla mnoho návštěvníků a vzbudil velkou míru pozornosti a zájmu u lidí, kteří do té doby divadlo běžně nevyhledávali.

¹¹¹MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 273.: „Das antiteater zeichnet sich dadurch aus, dass seine Aufführungen Untersuchungen der betreffenden Stücke sind, wobei der Kunstwert zugunsten des Materialwerts vernachlässigt wird. Antike oder klassische Vorlagen (Sophokles, Goethe) werden aktualisiert, zeitgenössisches Material wird einmontiert, die Struktur der Stücke in Collagen aufgelöst. Die verwendeten Mittel werden nicht am Kunstanspruch gemessen, sondern reflektieren die Produktionsbedingungen. Gearbeitet wird kollektiv.“

¹¹²BARNETT, David, cit. d., s. 29.: „Wir fühlten uns ja wie die rechtmässigen Nachfolger des Action-Theaters. Wir wollten ursprünglich sogar unter dem Namen Action-Theater weiterspielen, aber die Ursel hatse uns untersagt.“

¹¹³Tamtéž, s. 30.: „Der Name verweist vor allem auf Struktur und Programm unseres Theaterensembles. Die Ablehnung Richter sich nicht gegen das Theater an sich, eher gegen die gesellschaftliche Funktion, die es in den letzten 200 Jahren hatte.“

¹¹⁴Tamtéž, s. 29.

3.2 antiteater – soubor

Soubor antiteateru se z počátku skládal především ze členů Action-Theater, divadlo s Fassbinderem a Rabenem spoluzakládali Kurt Raab, Hanna Schygulla, Irm Hermann, Jörg Schmitt, Rudolf Waldemar Brem, Doris Mattes, Gunter Kräã a Lilith Ungerer.¹¹⁵ Došlo tedy k odtržení od Ursuly Strätz a jejího partnera Horsta Söhnleina, který se v této době držel v ilegalitě. Soubor se oddělil ze dvou důvodů, tím prvním byla tvůrčí svoboda, tím dalším samotný Söhnlein.

Členové antiteateru se hned z počátku radili a domlouvali, jakým směrem by se podle nich mělo divadlo ubírat. Ve výsledku měli jasný názor jen Fassbinder a Raben, kteří chtěli soubor profesionalizovat, ve svých inscenacích reflektovat dobu a navazovat na poetiku 2. divadelní reformy. Ostatní členové souboru ale považovali antiteater stále jen za volnočasovou aktivitu, spíše než svůj životní cíl.¹¹⁶ Přesto si byli členové z počátku velmi blízcí a právě na jejich společném vztahu a komunitním životě stála jejich společná práce.

Postupem času začal mít soubor antiteateru problémy. O tom svědčí i seznamy herců jednotlivých inscenací, z původních deseti zakládajících zůstali v souboru jen Fassbinder s Rabenem. Ostatní buď odešli úplně, nebo se divadlu kvůli jiným závazkům nemohli věnovat naplno, a stali se jen občasnými pomocníky.¹¹⁷ Tato krize měla bezesporu vliv na práci souboru, a jak pomalu vystoupala k vrcholu, došlo i ke konci antiteateru.

Z počátku neměl antiteater žádný vlastní prostor. První premiéru, nepříliš známou hru Petra Weisse *Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wurde* uvedl antiteater 10. června 1968 na Akademii umění v Mnichově (Münchener Akademie der Künste). Další reprízy uvedli v Büchner-Theater, kde působili už s Action-Theater. Protože stále neměli vlastní prostor, uvedli i novou inscenaci *Orgie Ubuh* v tomto divadle.¹¹⁸ Během zkoušení došlo k neshodám souboru a Jörga Schmitta, který následně antiteater opustil a hru nakonec inscenoval Fassbinder s Rabenem. Premiéra ale skončila skandálem (další informace viz kapitola 3.3.2), další účinkování v Büchner-Theater tedy nebylo více možné.

¹¹⁵FISCHER, Robert, cit. d., s. 86.

¹¹⁶Tamtéž, s. 86.

¹¹⁷BARNETT, David, cit. d., s. 48.

¹¹⁸MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 274.

Soubor byl nucen si konečně najít nový vlastní prostor, a tak se přestěhovali do zadního pokoje sklepního lokálu „Witwe Bolte“ na Amalienstraße 87 ve čtvrti Schwabing v Mnichově.¹¹⁹ Otázka prostoru už tedy byla vyřešena, novým problémem se ale stal samotný soubor. Jak jsem již psala výše, projevil se velký nedostatek herců, proto jako další premiéru naplánoval Fassbinder Goethovo přepracování Euripidova textu *Iphigenie auf Tauris*, ve kterém účinkovalo jen pět herců. Touto premiérou byl 25. října 1968 otevřen prostor Witwe Bolte. Po úspěchu *Iphigenie* uvedl antiteater v režii Peera Rabena hru Petera Handkeho *Hilferufe*, a to jen z čisté vypočítavosti. Bylo to totiž dva roky po uvedení Handkeho hry *Spilání publiku* v režii Clause Peymanna, které vyvolalo velké pobouření a šok jak u kritiky, tak i u publika. Antiteater tedy od počátku očekával, že Handke jim zaručeně přinese odezvu: „*My jsme to opravdu udělali jen proto, že jsme mysleli, že přijdou lidé, kteří chtějí vidět Handkeho. A lidé, kteří přicházeli do antiteateru, prostě na Handkeho vůbec nepřišli, to jsme se přepočítali. A také to bylo jedinkrát, co jsme takhle kalkulovali, a to jsme se teda úplně hrozně přepočítali, protože tam fakt skoro nikdo nepřišel. Protože antiteater a Handke, to je prostě nic.*“¹²⁰

Velký význam měla pro Fassbinderovu inscenaci *Die Bettleroper*, se kterou byl velmi spokojený a která měla velký úspěch i u diváků, a to hlavně díky jeho citlivé aktualizaci. Inscenaci navštívil intendant z Bremer Theater Kurt Hübner, který následně požádal Fassbinderovu o přepracování hry Carla Goldonih *Das Kaffeehaus*.¹²¹ Po *Die Bettleroper* se Fassbinder čím dál tím více stával motorem souboru, všechny ohromoval svou energií a produktivitou a ostatní se s ním jen snažili držet krok: „*Já chtěl hry dělat, já chtěl hry psát, já chtěl hry inscenovat, chtěl jsem také hrát.*“¹²²

¹¹⁹MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 274.

¹²⁰FISCHER, Robert, cit. d., s. 108. : „Wir haben es wirklich nur gemacht, weil wir gedacht haben, da kommen Leute, die wollen Handke sehen. Und die Leute, die ins antiteater kamen, die kamen halt nicht, um Handke zu sehen, da haben wir uns einfach verkalkuliert. Und es war auch das einzige Mal, dass wir kalkuliert haben, und da haben wir uns auch gleich ganz unheimlich verkalkuliert, weil da kam nämlich schon gleich gar niemand mehr. Weil, antiteater und Handke, das ist einfach nix.“

¹²¹BARNETT, David, cit. d., s. 44.

¹²²TRIMBORN, Jürgern, cit. d., s. 93.: „Ich wollte Stücke machen, ich wollte Stücke schreiben, ich wollte Stücke inszenieren, wollte auch spielen.“

V této době se Peer Raben stal pravou rukou Fassbindera, umělecky si rozuměli a oběma vyhovovalo, že Raben netoužil být hvězdou a neměl, oproti Fassbinderovi, žádné větší ambice stát v čele. Později Fassbinder zjistil, že Raben studoval dva semestry hudební vědu na univerzitě. Od té doby byl Raben zodpovědný za veškerou hudbu ve Fassbinderových inscenacích i filmech.¹²³

Měsíc po premiéře *Die Bettleroper* uvedl antiteater svůj nejdiskutovanější a nejhranější kus *Preparadise sorry now*. Premiéra se konala 16. března ve Witwe Bolte. Díky velkému úspěchu získal antiteater pozvánku do Münchner Kammerspielen na 6. Münchner Werkraumwochen. Fassbinder měl uvést dvě své hry. 14. 6. 1969 tedy antiteater představil *Die Bettleroper*, která byla s úspěchem přijata a k tomu jeden nový Fassbinderův kus, hru *Anarchie in Bayern*, na kterou se objevily především záporné reakce.¹²⁴

Na konci června 1969 prezentoval Fassbinder svůj film *Liebe ist kälter als der Tod* na Berlinale. Film na sebe strhl pozornost, ale obdržel vesměs negativní reakce. Fassbinder do filmu obsadil herce z antiteateru – Hannu Schygullu, Irm Hermann, Ingrid Caven, Ursulu Strätz, Kurta Raaba, R. W. Brema a Hanse Hirschmüllera.¹²⁵ Zanedlouho začal pracovat na zfilmování hry *Katzelmacher* a stále více času věnoval jiným projektům, než antiteateru. V této době odjel do Bremer Theater, podívat se na probíhající zkoušky své hry *Das Kaffeehaus*, kterou tam režíroval Alois Michael Heigl. Za Fassbinderem z Berlína do Brém přijeli i ostatní, např. R. W. Brem, Peer Raben a Irm Hermann, a všichni, včetně Fassbindera, byli z inscenace velmi zklamaní. Režisér byl ve výsledku odvolán, protože si s inscenací nevěděl rady, a Fassbinder s Rabenem se nakonec ujali režie sami.¹²⁶ Právě zde měl Fassbinder první příležitost pracovat s profesionálními herci, oceňoval, že může zkoušet šest hodin denně, a že každý přichází včas a ví, kde má být. Práce s antiteaterem se s touto zkušeností nedala srovnat.¹²⁷ Během zkoušení Fassbinder potkal herečku Margit Carstensen, kterou obsadil do hlavní role. Ta se stala jeho novou hereckou hvězdou, a nahradila tak Hannu Schygullu.

¹²³TRIMBORN, Jürgern, cit. d., s. 94.

¹²⁴MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 281.

¹²⁵TRIMBORN, Jürgern, cit. d., s. 98.

¹²⁶FISCHER, Robert, cit. d., s. 127.

¹²⁷Tamtéž, s. 134.

Po návratu z Brém, na konci července 1969, nastudoval v antiteater Kurt Raab své vlastní zpracování klasické hry Friedricha Schillera *Don Carlos*. Ačkoliv později působil Raab jako režisér ve slavném Theater am Turm ve Frankfurtu, tato inscenace se mu příliš nepodařila. Barnett ji popisuje jako případ nevhodného zničení klasiky. Raab se zaměřil na pojetí moci na španělském dvoře a vztah Carlose a markýze zobrazil jako jednu velkou homosexuální aféru.¹²⁸ Podle svého vyjádření, pracoval Raab „ve stylu Fassbindera“, což bylo také jediné, za co Fassbinder jeho *Carlose* ocenil, že prý alespoň následoval linii antiteateru.¹²⁹ Po Raabovi převzal režii R. W. Brem, který inscenoval barokní komedii *Herr Peter Squenz*. Inscenace skončila jako úplný propadák. Poslední z inscenací „bez Fassbindera“ bylo přepracování Wedekindovy *Lulu* od Ursuly Strätz pod názvem *Lulluhh*.¹³⁰

Antiteater šel zjevně ke konci, soubor už nadržel při sobě, chyběla pověstná energie a hlavně čas. Fassbinder se na chvíli přesunul do Bremer Theater a více se zaměřil na svou filmovou tvorbu. V roce 1969 začali vznikat filmy, které Fassbinder spolu s některými kolegy z antiteatru produkoval pod názvem *Antiteater-X -Filme*.¹³¹

Do antiteater „přišel“ Fassbinder inscenovat jen hru *Gewidmet Rosa von Praunheim*, ale souboru se už nevěnoval jako dříve. Poslední výraznou inscenací antiteateru se stal *Werwolf*, který měl premiéru 19. prosince 1969 na berlínském divadelním fóru (Berliner Theater-Forum). Právě premiéru hry *Werwolf* považoval Fassbinder za konec souboru.¹³² Důvodem konce byl především odchod Fassbindera, kterého začaly lákat lepší finance, a hlavně se mu začalo dařit u filmu. Bylo patrné, že právě jeho vedení, kreativita a jeho udávání směru divadlu chybí a neumí se bez něho obejít. Bez něho cítili ostatní členové nejistotu, chybělo kontinuální financování a soubor různě kolísal.¹³³ Antiteater tedy téměř samovolně zaniknul, vytratil se. Neznamená to ale, že se v tuto chvíli veškerá divadelní činnost pozastavila, Fassbinder dále pracoval i na dalších hrách a dále režíroval.

¹²⁸FISCHER, Robert, cit. d., s. 129.

¹²⁹BARNETT, David, cit. d., s. 51.

¹³⁰Tamtéž, s. 51.

¹³¹MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 282.

¹³²Tamtéž, s. 282.

¹³³BARNETT, David, cit. d., s. 54.

Z Mnichova se ale přesunul nejdříve do Bremer Theater, pak do Norimberku, do Schauspielhaus Bochum, a na konec do slavného Theater am Turm ve Frankfurtu. Dále spolupracoval s mnoha členy „svého“ souboru, např. s Peerem Rabenem, Margitou Carstensen, Kurtem Raabem, Ingrid Caven i dalšími.

3.3 Inscenace souboru antiteater – chronologicky

3.3.1 Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wurde

Tato satirická hra je o cestě jednoho muže z vězení do nebe. Fassbinder a Raben hru prý vybrali z toho důvodu, že je zaujala idea pokládat utrpení za pozitivní jev. Raben ale později přiznal, že byl v inscenaci bohužel nakonec znázorněn pravý opak toho, jak si to představovali. Inscenaci režíroval Fassbinder spolu s Jörgem Schmidtem, který měl ale na svědomí jen asi deset procent celé režie. Konec se nesl v levicovém duchu a sám Schmidt ho označil jednoduše za špatný. Barnett ale poukazuje na to, že zrovna závěr inscenace byl v tomto případě jedinou úpravou textu.

Mockinpotta hrál Kurt Raab, vedle něho vystupoval v ironickém duchu chór andělů. Vládu znázorňovali, po vzoru známých tří opic, tři prostitutky – slepá, hluchá a němá. Inscenaci pojali jako Lehrstück.¹³⁴ Raben se Schmidtem pracovali s nerealistickou estetikou a navodili tak pohádkový dojem. Na pozvánce k premiéře byl uveden poprvé nový název antiteater, ale vedle toho bylo zdůrazněno, že soubor navazuje svou tvorbou na Action-Theater. Zajímavé je také sdělení na pozvánce, že soubor chce přednostně dělat socialistické divadlo.¹³⁵ Přímou tak vlastně vyjádřili svůj politický příklon ke konkrétnímu směru.

3.3.2 Orgie Ubuh

Orgie Ubuh byla kolektivní inscenace antiteateru, která vycházela ze hry Alfreda Jarryho *Ubu Roi*. V režii Fassbindera a Rabena ji soubor uvedl 2. srpna 1968 v Büchner-Theater. K přepravování si Jarryho hru původně vybral člen souboru Jörg Schmidt, který text zredukoval na jen ty nejdůležitější pasáže. Hlavní roli měl hrát Fassbinder. Ten se ale spolu s Rabenem postavil proti Schmidtové úpravě a navrhl uvádění dvou verzí. Schmidt s tímto plánem nesouhlasil a tak došlo na hlasování. Bohužel prohrál čtyři ku šesti, a tak svůj text stáhnul a opustil skupinu.

¹³⁴Lehrstück je hra, která vysvětluje základní politické, ideologické a společenské otázky.

¹³⁵BARNETT, David, cit. d., s. 32.

Výsledná inscenace byla Jarryho předlohou opravdu jen inspirována. V programu stálo: „Text vytvořili sami aktéři a mají tak právo s ním svobodně nakládat.“¹³⁶

Jarryho příběh přenesli Fassbinder s Rabenem do maloměstského prostředí, konkrétně do západoněmecké domácnosti. Inscenace se odehrávala na rodinné sešlosti, jejíž průběh se postupně vyhrocoval a aktivity se stávaly čím dál intenzivnější, až přišlo vyvrcholení v podobě totálního zvrhnutí rodinné oslavy ve skupinové orgie. Inscenace končila v naprostém chaosu, kdy Kurt Raab dělal na jevišti striptýz, během něhož hrál Sbor židů z Verdiho opery *Nabucco*, a do toho ještě po sobě ostatní házeli opravdovými sklenicemi. Úryvky z tvorby Franze Kafky četli za doprovodu Rolling Stones, pro vybuzení nálady národního uvědomění využili slavné volání fotbalového komentátora „Gooooool“ z Mistrovství světa roku 1954. Důležitým prvkem byla i jistá multimedialita. Pro znázornění maloměstské rodiny a komerčního prostředí, ve kterém žije, využili v antiteater písničky, audio-nahrávky songů i projekci. Stylem se *Orgie Ubuh* velmi podobá inscenaci *Leonce a Lena*, kterou uvedli v Action-Theater. Cílem bylo hlavně provokovat a narušit některá tabu. Inscenace byla pro tehdejší diváky tak kontroverzní, že během premiéry ředitel Büchner-Theater Helmut Berninger celý pohoršený rozsvítil v sále a inscenaci přerušil. Donutila ho to k tomu především obscénnost Raabova striptýzu a výrazná političnost inscenace. Díky tomuto „skandálu“ se ale o inscenaci a o celém souboru začalo hodně psát, a to nejen po Mnichově, ale i v regionálních novinách.¹³⁷

3.3.3 Iphigenie auf Tauris von Johann Wolfgang von Goethe

Fassbinder uchopil Goethovu hru jako aktuální politickou satiru. Goethův text použil jako výchozí materiál, který dal do kontrastu s tehdejšími aktuálními texty a výroky rozdílných žánrů a vytvořil tak neobvyklou koláž. Do textu přidal například texty Paula McCartneyho a Mao Ce-tunga, stejně tak hesla z Living Theatre a komiksů. Odkazoval i na proces s Kommune I, když v jedné scéně vytvořil z postavy Thaise soudce a Pylades pak přeříkával výpovědi odsouzených Langhans a Teufela.¹³⁸

¹³⁶BARNETT, David, cit. d., s. 33.: „Den Text haben sich die Darsteller selbst gemacht und haben das Recht, ihn frei zu verwenden.“

¹³⁷Tamtéž, s. 34.

¹³⁸MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 275.

Oba herci četli texty z papíru, čímž byl vytvořen velký distanc a odosobnění herců od postavy. Některé části Fassbinder přeložil do angličtiny a francouzštiny. Barnett tento postup analyzuje jako jeho snahu zobrazit globalizovaný svět, ve kterém se hra odehrává nebo jako snahu navázat na moderní Pop-estetiku.¹³⁹

Ve svém zpracování Fassbinder úplně vypustil děj. Herci promlouvali polyfonně, tedy až čtyři postavy najednou, takže byl divák nucen si vybrat, kterou postavu chce poslouchat. Převládaly monology, které postavy říkaly buď samy sobě, nebo do publika. Dialogů se v textu objevuje jen velmi málo. Vyzdvihován byl veršovaný jazyk, který byl stavěn do opozice vůči bavorskému dialektu. Fassbinder kromě intertextuality výrazně pracoval s filmovými postupy, formální stavba textu byla založena na filmovém střihu a montáži.

Fassbinder se snažil prostřednictvím této inscenace ukázat ztuhlou a zvrácenou společnost, která se vyžívá v moci, panování, utlačování a v sadomasochistických hrách. Oresta a Pyladese zobrazil jako homosexuální milostný pár, reprezentující subkulturu, která odmítá represí. Fassbinderovo pojetí a celkovou atmosféru dokreslovala živá disharmonická elektronická hudba Peera Rabena a skladatele Gottfrieda von Hüngsborg.¹⁴⁰

3.3.4 Ajax a Der amerikanisme Soldat

Fassbinder se snažil o přepracování tragédie Ajax od Sofokla, s výsledkem ale nebyl spokojený. Text nahradil písněmi, příslovími a citáty. Podtitul hry byl „anarchistická opereta“. Hlavně kvůli příliš krátkému zkoušení se Fassbinderovi nepodařilo naplnit své představy a inscenace se zvrhla v „pouhý směšný kabaret“.¹⁴¹ *Der amerikanische Soldat* byla Fassbinderova autorská hra, kterou se snažil uvést už v Action-Theater, ale Horst Söhnlein tenkrát termín zrušil.

Hra vypráví o profesionálním vrahovi Vinzovi, který většinu času tráví tím, že čeká na svou další zakázku. Pak se setkává s dvěma dalšími, s Chrisem a Tonym a společně mají za úkol zavraždit jednu ženu. Vinzovi se ale nechce, a tak se všichni tři dostanou do sporu a postupně se postřílejí. Pro hru je charakteristická

¹³⁹BARNETT, David, cit. d., s. 37.

¹⁴⁰MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 274.

¹⁴¹BARNETT, David, cit. d., s. 42.

repetitivnost, děj se skládá z každodenních zvyků a úkolů postav, je zde celkem jednoduchý děj a navozena atmosféra prázdnoty a posedlosti.

Fassbinder zde nepřímou narážel na válku ve Vietnamu, kde vojáci také denně trénovali a čekali, než konečně dostali úkol.¹⁴² V *Süddeutsche Zeitung* vyšla po premiéře následující kritika: „Zvládli téměř všechno, co se bez peněz zvládnout dá; mají dobrý soubor; mají režiséry, kteří jsou schopni vytvořit ‚vlastní domácí styl‘, který nejlépe vyhovuje záměru souboru; především ale: mají v souboru autory, kteří píšou přesně takové texty, které to divadlo umí a chce uvést.“¹⁴³

3.3.5 Die Bettleroper

V Německu byla známá především Brechtova verze *Die Dreigroschenoper* a Fassbinder si proto dal za cíl zpracovat originální verzi od Johna Gaye. V jeho režii se konala premiéra 1. února 1969. Děj se snažil zaktualizovat, a tak ho přenesl na konec 60. let 20. století. Ve své úpravě tematizoval především komercializaci lidských pocitů, které v moderní době slouží spíše jako nástroje útisku. Peer Raben se opět postaral o hudbu, tentokrát zvolil pop, který hezky navodil odlehčenou a pohodovou atmosféru hry. Herci živě zpívali a tři dokonce hráli na hudební nástroje. Fassbinder sám považoval tuto inscenaci a i její nazkoušení za nejhezčí ze všech produkcí antiteateru: „To bylo tím, že ta hra stoprocentně souzněla s námi, to platilo tisíciprocentně. Každý se s tím, ne s postavou, ale s prací na té postavě a s tím celým mohl totálně identifikovat, každý byl totálně spokojený, že se ta hra bude dělat.“¹⁴⁴

3.3.6 Preparadise sorry now

Tuto hru napsal Fassbinder jako opozici k *Paradise now* slavného Living Theatre. Jejich inscenace končila poselstvím, že po zobrazení špatného světa, sociálního nátlaku a represálií bude následovat vyhlášení ráje. Jejich idea byla: *Paradise now*,

¹⁴²BARNETT, David, cit. d., s. 42.

¹⁴³TRIMBORN, Jürgen, cit. d., s. 92.: „Sie haben so ziemlich alles geschafft, was man ohne Geld eigentlich schaffen kann; sie haben ein gutes Ensemble; sie haben Regisseure die fähig sind, einen ‚hauseigenen Stil‘ zu schaffen, der den Intentionen der Kompanie bestens dient; vor allem aber: sie haben Autoren im Ensemble, die genau die Texte schreiben die das Theater bringen kann und will.“

¹⁴⁴FISCHER, Robert, cit. d., s. 109.: „Das lag daran, das Stück stimmte so Hundertprozentig für uns, das stimmte tausendprozentig. Jeder hat sich damit, nicht mit der Figur, sondern mit der Arbeit an der Figur und mit dem Ganzen total identifizieren können, jeder war total zufrieden, dass das Stück da gemacht wird.“

vy ho můžete mít, jen musíte začít teď a tady. Proti této utopické myšlence se Fassbinder vzepřel.¹⁴⁵

Příběh vystavěl kolem autentického případu vraždícího anglického páru Iana Bradyho a Myry Hindley z let 1963-1965. Fassbinder je použil jako nástroje pro znázornění násilí a krutosti v dnešní společnosti, jejich sadistické vraždy dětí postavil do souvislosti s utlačováním a vykořisťováním ve společnosti. O jejich činech se Fassbinder dozvěděl z extremistického časopisu *konkret* a některé pasáže dokonce použil ve hře. Ne ale ve smyslu dokumentárního divadla, Fassbinder totiž látku podrobil silné estetizaci a pracoval s náznaky, symboly a se šiframi. Některá jména cíleně pozměnil, např. Hindley v Hinley a oběť Kilbride v Killbride, aby dal najevo, že se nejedná o reálné události.

Na scéně účinkovalo pět herců, kteří se střídali ve všech postavách. Jazyk sestával ze směsi dialektů, prázdných frází, zkomolené angličtiny a sentimentálních výpovědí. Důležitou roli hrála stylizace, herci si díky ní udržovali od postav odstup. Hanna Schygulla vzpomínala, že si během inscenace kladla otázku: „*Jsem to já? Ne, to nejsem já, nebo přece?*“¹⁴⁶ Scénu tvořilo jen pět sudů od oleje, každý byl pro jednoho herce. Prostor tak působil velmi malým dojmem, až klaustrofobicky, protože právě sudy omezovali jakýkoliv větší pohyb.¹⁴⁷

Preparadise sorry now se skládá ze čtyř skupin scén, které se dají libovolně skládat za sebe a přesouvat. Raben totiž prý Fassbindera prosil, aby napsal hru, která se dá inscenovat skrz svůj divadelní potenciál. Hru, jejíž čistě literární forma nemůže nikdy rezonovat tolik, jako v případě přesazení na jeviště. Právě pro jeviště by měla být hra určena.

V rozhovoru Fassbinder řekl, že *Preparadise sorry now* má: „*Formu, kterou jsem pak později ještě párkrát udělal, u Blut am Hals der Katze a u Werwolf, že člověk jednoduše napíše pár scén, které mají někde nějakou vnitřní souvislost, která se pokaždé může trochu přemístit.*“¹⁴⁸

¹⁴⁵MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 279.

¹⁴⁶BARNETT, David, cit. d., s. 47.: „Bin ich das? Ne, das bin ich nicht, oder doch?“.

¹⁴⁷Tamtéž, s. 46.

¹⁴⁸FISCHER, Robert, cit. d., s. 111.: „...eine Form, die ich dann später auch noch ein paar Mal gemacht habe, bei „Blut am Hals der Katze“ und bei „Werwolf“, dass man einfach Szenen schreibt,

Pro Rabena, který hru režíroval, bylo inscenování výzvou a pracoval zde s filmovou montážní estetikou, kterou použili již v *Katzelmacherovi* a *Iphigenie auf Tauris*. Scény na sebe svižně navazovaly a přesné střihy se podobaly filmové dramaturgii. První skupina scén se skládala ze šesti vyprávění, která neměla konkrétního mluvčího, a z části z příběhu o Ianovi Brady. Druhou, třetí i čtvrtou skupinu scén opatřil Fassbinder francouzskými termíny pocházející z baletu. Druhá skupina – *pas de deux* obsahovala 9 fiktivních dialogů mezi Ianem a Myrou, třetí skupina – *contres* zase zahrnovala 15 scén, kdy se vždy dvě postavy spojily proti třetí, např. dva důstojníci ponižovali poddůstojníka, dva lékaři dělali pokusy na pacientovi apod. Raben výsledek ještě znásobil, protože se rozhodl každou scénu *contres* hrát dvakrát za sebou. Opakováním prý chtěl zdůraznit dojem, že se jedná pouze o divadlo. Publikum bylo konfrontováno se scénami plnými konfliktu a brutality. Ačkoliv zde byl použit realistický každodenní jazyk, zůstaly postavy jen šiframi a jejich promluvy jen textem. Všechny scény byly velmi krátké, žádná delší než jedna strana. Čtvrtá skupina scén – *liturgiques*, byly scény ukazující masochistické prvky křesťanství, často se zde objevovala krev. Fassbinder zde tematizoval vztah mezi křesťanskou vírou a fašistickými názory – masochistická touha kajícníků po utrpení, rozdělení světa na pány a podlidi, na křesťany a pohany:¹⁴⁹ „*Katolický kostel si nevybudoval jenom obrovskou moc, ale požaduje také bezpodmínečné podrobení.*“¹⁵⁰ Příslib a předpověď předráje – v duchu Living Theatre – chápal Fassbinder jako peklo, jako pokračování nekonečného nátlaku, ponižování a záhuby. Sadistická vražda byla ukázána jako extrémní varianta každodenního teroru a každodenního fyzického a psychického ničení a ponižování lidí. Mocenské poměry, v jejichž středu stáli finance a sex, poukazovaly na deformaci mezilidských vztahů.¹⁵¹

3.3.7 Anarchie in Bayern

Hra je satira o vyrovnání se se životem po nějaké velké společenské změně. Konkrétně zobrazuje ve dvaceti dvou scénách anarchistickou revoluci v Bavorsku, jeho následné oddělení od Spolkové republiky Německo a obhajobu nezávislosti.

die schon irgendwo einen inneren Zusammenhang haben, den man nur immer wieder verstellen kann.“

¹⁴⁹BARNETT, David, cit. d., s. 45-47.

¹⁵⁰Tamtéž, s. 46.: „Die katholische Kirche hat sich nicht nur eine unheimliche Macht aufgebaut, sondern fordert auch die bedingungslose Unterwerfung.“

¹⁵¹MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 280.

Jde tedy trochu o takové science-fiction, vmontované do revue. Hra především odkazuje a pojednává o jednání a způsobu myšlení ve starém systému. Fassbinder použil typizovaná jména postav, jako např. Velký předseda, Matka všech prostitutek nebo Vrah dětí. Bohužel i přes zasazení do revolučního období není hra tak konkrétně časově ukotvena, jako např. *Die Bettleroper*, a ani není specifická svou formální strukturou, jako např. *Preparadise sorry now* nebo *Katzelmacher*.¹⁵² Herci hráli v běžném oblečení, tedy bez kostýmů, bez dekorací a ani nepoužívali žádné osvětlení. Časopis Spiegel napsal po repríze v červnu 1969: „*Oni hrají, jak žijí, a žijí, jak hrají: vesele, bezstarostně, nedbale.*“¹⁵³

3.3.8 Das Kaffeehaus

Toto Fassbinderovo přepracování Goldoniho hry bylo uvedeno v režii Rabena a Fassbinderera v Bremer Theater v září 1969. V říjnu následovala premiéra v Mnichově, tentokrát s herci antiteateru.

Das Kaffeehaus vypráví o kavárně, která stojí vedle kasina. V kasinu se hraje, podvádí, riskuje, intriky jsou na každodenním pořádku. Na jednom místě se potkávají vítězové s poraženými, dlužníci s věřiteli. Originální text Fassbinder následoval jen velmi hrubě, z Goldoniho komedie vytvořil hořkou hru o lásce a o penězích. Význam peněz Fassbinder zdůraznil tím, že pokaždé když někdo zmínil cenu v italské měně, okamžitě ji začal převádět do liber, marek a dolarů. Za inscenaci se toto opakovalo celkem čtyřicet jedna krát, což už i kritici považovali za přehnané.¹⁵⁴

Fassbinder se velmi snažil vytvořit na scéně jasný vztah mezi penězi a mezilidskými vztahy. Text je silně stylizovaný, už samotný jazyk Fassbinder převedl do Kunstsprache, pracoval s archaismy, archaistickou větnou stavbou a slovosledem i s anachronismy a jambickými verši. Hlavně z toho důvodu nefungovala původní režie A. M. Heigla z Bremer Theater, protože se snažil hru inscenovat v duchu naturalismu a ke všemu hledala a dosazoval významy.¹⁵⁵

¹⁵²BARNETT, David, cit. d., s. 49.

¹⁵³TRIMBORN, Jürgern, cit. d., s. 174.: „Sie spielen, wie sie leben, und leben, wie sie spielen: fröhlich, unbekümmert, hemdsärmelig.“

¹⁵⁴BARNETT, David, cit. d., str. 56.

¹⁵⁵Tamtéž, s. 57.

Na inscenaci byla nejzajímavější scénografie jevištního výtvarníka Wilfrieda Minkse. tři složky – prostor, forma a materiál, tolik typické pro Minksovu tvorbu, hrály zásadní roli i zde. Sloučil zde popové motivy s avantgardní estetikou, do středu prostoru umístil naddimenzovaný obrovský křišťálový stojan s monumentálním dortem, z něhož už byl jeden kousek vyříznut. Dort působil jako atomový hřib, herci pod ním působili malí, měli na sobě košile s volánky, metalické šperky a kolty, ale jinak byli bosí. Po celou dobu zůstalo všech devět herců na scéně, přecházeli, postávali nebo posedávali na jedenácti židlích, rozmístěných po jevišti. Z počátku tančili valčík na chlupatém růžovém koberci, pak vedli dialogy o lásce a o zlatu. Fassbinder záměrně nechal herce všechna gesta, pohyby i intonaci prodlužovat. Nad scénou visel závěs, na kterém se dokola promítala suma peněz v různých měnách i se směnným kurzem. Fassbinder s Rabenem se snažili o vyobrazení kapitalistického světa, kdy je láska redukována na stejnou hodnotu, jako je výměna nebo koupě zlata.¹⁵⁶

3.3.9 Werwolf

V prosinci 1969 získal antiteater pozvání na berlínské divadelní fórum (Berliner Theater-Forum). Fassbinder a Harry Baer nezávisle na sobě napsali krátké scény, které Fassbinder spojil do koláže. Scény byly variabilní, podobně jako v případě *Preparadise sorry now*. Fassbinder jako režisér chtěl, aby inscenace vznikla jako kolektivní dílo antiteateru, a tak po celou dobu nezkoušeli, nýbrž jen diskutovali o divadle a o uchopení inscenace. Teprve až dva dny před premiérou Fassbinder usoudil, že už je čas, a až tehdy byla pevně ujednána návaznost scén.

Ve výsledku vznikla inscenace o sériovém vrahovi ze 16. století, který zabil osmdesát lidí a vypil jejich krev.¹⁵⁷ Kritiky byly velmi špatné, ve *Frankfurter Allgemeine Zeitung* recenzenti napsali: „Na jevišti se mučilo a znásilňovalo, v hledišti se hihňalo a zívalo.“¹⁵⁸ Herci neúspěch sváděli především na Fassbindera, že odmítl spolupracovat a jasně jim neřekl, co mají dělat.¹⁵⁹ Je tedy možné, že se Fassbinder už v té době zaměřil na něco úplně jiného, vlastní režii převedl na ostatní a antiteateru už nebyl ochotný věnovat tolik času a úsilí.

¹⁵⁶MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 281.

¹⁵⁷Tamtéž, s. 282

¹⁵⁸TRIMBORN, Jürgern, cit. d., s. 174.: „Auf der Bühne wird gefoltert und vergewaltigt, im Saal gekichert und gegähnt.“

¹⁵⁹FISCHER, Robert, cit. d., s. 156.

4 Analýza Fassbinderovy tvorby

4.1 Fassbinder dramatik

Na základě předchozího sledování Fassbinderovy tvorby v jejím chronologickém sledu můžeme rozdělit divadelní činnost v Action-Theater a antiteater do tří kategorií. Do té první patří inscenace, které jsou Fassbinderovým vlastním, často velmi radikálním zpracováním, a interpretací cizích her, na které pohlížel z nové, moderní perspektivy, a přetvořil je jak po obsahové, tak po formální stránce. Ve zmiňovaném období se jedná o *Leonce und Lena*, *Die Verbrecher*, *Zum Beispiel Ingolstadt*, *Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird*, *Iphigenie auf Tauris*, *Hilferufe*, *Ajax*, *Die Bettleroper* a *Das Kafeehaus*. Tyto Fassbinderovy hry jsou v literatuře označovány jako „Klassikerzertrümmerung“, tedy jako „zničení, roztržení klasiky“. Hry *Ajax* a *Iphigenie auf Tauris* získaly po Fassbinderově zásahu absolutně nový význam, z jejich původní verze nezbylo skoro nic. Byla narušena jak jejich formální struktura, tak i jejich téma a dějová linie. Oproti tomu další přepracované hry, např. *Die Bettleroper*, *Das Kafeehaus* a *Das brennende Dorf* si zachovaly původní styl, vlastní estetické prvky. Skrz Fassbinderovu interpretaci byly ale zaktualizovány a byl kladen důraz na jejich politické vyznění. Do druhé kategorie patří hry, které Fassbinder sám napsal (*Katzelmacher*, *Der amerikanische Soldat*, *Preparadise sorry now*, *Anarchie in Bayern*, *Gewidmet Rosa von Prauheim* a *Werwolf*), a do třetí kategorie můžeme zařadit dvě hry, na jejichž textové podobě se podílel celý kolektiv. Jedná se o *Orgie Ubuh* a o *Axel Cäsar Haarmann*.

Pro hry z prvních dvou skupin, u kterých je Fassbinder hlavním činitelem, je typické velmi volné zacházení s textem. To je patrné především u přepracování cizích her, kdy se Fassbinder snažil text zaktualizovat a vypíchnout prvky, části a témata, která byla v té době zásadní. Hodně se textem zabýval, „hrál si“ s ním. Škrtil pasáže, které považoval za nepodstatné a naopak přidával vlastní texty nebo jakékoliv intertextuální části, aby docílil vrstevnatosti textu, a aby naplnil svou uměleckou představu. Text měl být odrazem doby. Proto mají všechny hry silné prvky společenské kritiky, a proto se Fassbinder ani nemohl vyhnout narážkám na revoluční témata, měšťanskou společnost, pracující i studentské hnutí.

Text tak podstoupil radikální přeměnu, Fassbinder ho využil jako materiál, přetvořil k obrazu svému a vytvořil vlastní dílo, odpovídající jeho umělecké vizi. Fassbinder chtěl svým divadlem šokovat a provokovat, jak skrz formu, tak skrz obsah: „*Chci zpátky k divadlu kultu, k politickému divadlu, chci vyprovokovat k vyjádření stanoviska.*“¹⁶⁰

Jeho hry byly od počátku psané pro inscenování, nikdy je nepsal jako texty ke čtení. To podle Joanny Firazy dokládá několik málo režijních poznámek a hlavně nedokončená forma většiny rukopisů.¹⁶¹ Už od první myšlenky tvořil Fassbinder role pro konkrétní herce. Snažil se do postav odrazit osobnostní rysy svých přátel a kolegů, a rovnou je obsazoval na základě jejich vlastností a schopností roli pojmout. Fassbinderovi velmi záleželo na dodržení myšlenek antiteateru. Zásadní pro něho byla idea kolektivní tvorby a rovnost všech členů. Proto při psaní vždy dbal na to, aby role byly co nejvíc vyrovnané a všechny měly stejnou váhu, a aby se každý v souboru cítil být stejně důležitým. Během zkoušení inscenace *Axel Cäsar Haarmann*, která byla kolektivním dílem, se snažil příliš neprosazovat své názory a držel se v pozadí: „*Protože někteří lidé měli předsudky, protože věděli, že hned jak já vystoupím jako režisér nebo autor, pak mám tu věc znovu v ruce, a to jsem u téhle produkce naprosto vědomě neudělal.*“¹⁶²

Fassbinderovy hry pozdních 60. let mají experimentální a politické sklony. Na hry se nedá nahlížet jako na celek, ale jako na jednotlivé samostatné texty. To, co platí u jednoho textu, totiž už často neplatí u druhého. Za experimentální se dá považovat i jeho používání filmové estetiky v divadle jakožto v jiném médiu. Fassbinder zkoušel překračovat jak estetické, tak obsahové hranice.¹⁶³ Potlačoval reálnost a mimetičnost a povyšoval uměleckost. Nejedná se ale o čistě experimentální díla, je v nich totiž obsažena kritika společnosti. Fassbinder se zabýval mnoha důležitými a silnými tématy, jako je ženská emancipace, rasismus nebo xenofobie. Reflekoval svou dobu, svůj svět.

¹⁶⁰FIRAZA, Joanna. *Die Ästhetik des Dramenwerks von Rainer Werner Fassbinder: die Struktur der Doppelheit*. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2002, s. 11.: „Ich will zurück zur kultischen, zur politischen Bühne, ich will zur Stellungnahme herausfordern.“

¹⁶¹Tamtéž, s. 10.

¹⁶²FISCHER, Robert, cit. d., s. 73.: „Weil ja doch von einigen Leuten Vorurteile bestanden haben, weil sie gewusst haben, sobald ich da als Regisseur oder als Autor auftrete, dann hab ich die Sache wieder in der Hand, und das hab ich halt in der Produktion ganz bewusst nicht gemacht.“

¹⁶³MARSHALL, Brigitte, cit. d., s. 279.

Té reflexi a kritice ale dává sílu právě typizace postav, zcizovací efekty a celková divadelní stylizace. Co se týká postav, otevřená struktura a jen velmi povrchová charakteristika zabraňuje jakémukoliv vcítění. Často jsou postavy pojmenované jen obecně, například podle své funkce jako Vrah dětí (Kindermörder), Matka všech prostitutek (Mutter Aller Huren), Gangster apod. Po divákovi je požadováno, aby každou novou postavu přijal a zařadil si ji, ačkoliv o ní nedostane žádné bližší informace. Ve hrách, které jsou koláže, se děj zaměřuje na jednu až dvě hlavní postavy. Například v *Preparadise sorry now* je to pár Brady a Hinley, ve *Werwolf* zase hlavní stejnojmenná postava Werwolf. Pouze v *Anarchie in Bayern* hlavní postava absentuje.¹⁶⁴

4.2 Fassbinder a Artaud

Joanna Firaza píše, že mezi Fassbinderovým divadlem a rituálním divadlem existuje určitá podobnost. Töteberg se s ní shoduje: „*Ukazuje-li rychlý sled jednání a přísné střihy na filmovou dramaturgii, pak choreografická struktura, citování náboženských rituálů a odmítání jakéhokoliv psychologického vcítění připomíná původní divadelní formy, od kterých si jak Brecht, tak i Artaud slibovali obnovení evropského divadelního umění.*“¹⁶⁵

Fassbinder se s divadelním konceptem Antonina Artauda setkal u Living Theatre, pro které je právě Artaud velkým inspiračním zdrojem.¹⁶⁶ Artaud ve svém pojetí, které je naprostým protikladem k aristotelovskému výkladu, chápal divadlo jako rituál, magii, ve kterém nedochází k žádné nápodobě, mimézis života. Preferoval divadlo založené na tělesnosti, rytmu a gestech, odmítal strukturu, závislost na jazyce, postavy, i psychologii.¹⁶⁷

Podle Firazi je zřejmé, že byl Fassbinder s Artaudovými texty seznámen, a že se jimi zabýval. Svědčí o tom podle ní jeho experimentální přístup k textu, kterým navazuje na Artaudovy textové experimenty, dále jeho zaujetí zvukem a rytmem,

¹⁶⁴FIRAZA, Joanna, cit. d., s. 19.

¹⁶⁵Tamtéž, s. 121.: „Deuten die rasche Folge von ‚Einstellungen‘ und die ‚harten Schnitte‘ auf die Filmdramaturgie, so erinnern die choreographische Struktur, das Zitieren religiöser Rituale und die Verweigerung jeglicher psychologischer Einfühlung auf ein ursprüngliches Theater von dem sich sowohl Artaud wie Brecht eine Neubelebung der europäischen Bühnenkunst erhofften.“

¹⁶⁶Living Theatre. *History*. [online]. [citováno 10. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<http://www.livingtheatre.org/detailed-history>>.

¹⁶⁷HANÁČKOVÁ, Andrea. *Světové divadlo druhé poloviny 20. století. Druhá divadelní reforma*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 9 -10.

rituální repetitivnost a v neposlední řadě odklon od vyprávění a děje k rovině vnímání. Zajímavé je Firazino chápání souvislosti mezi Artaudovým divadlem krutosti a Fassbinderovým znázorňováním krutosti v mezilidských vztazích.¹⁶⁸ Fassbinder totiž v jednom z rozhovorů popsal mezilidské vztahy jako „vzájemné kruté hry“, což podle ní koresponduje s Artaudovým pojmem „krutost“ a celkově jeho „Divadlem krutosti“.¹⁶⁹

4.3 Fassbinder a Brecht

Vedle Artuada byl Fassbinderovým inspiračním zdrojem i Bertolt Brecht. Ten požadoval, aby divadlo reagovalo na aktuální dění. Důraz kladl na aktivizaci diváka, který nesměl být pasivní a měl si vytvořit vlastní názor a postoj k tomu, co se na jevišti odehrává. Brechtův koncept epického divadla je v opozici k aristotelovskému divadlu, v němž je cílem vcítění diváka a dosažení katarze. Zásadním principem Brechtova konceptu je „Verfremdungseffekt“, tedy zcizovací efekt. Zásadní jsou i jeho požadavky na herce, který by si měl od postavy držet odstup a měl by na ni nahlížet kriticky.¹⁷⁰ Brechtův vliv na Fassbindera je patrný od počátku, jeho prvotina *Tropfen auf heiße Steine* vychází totiž z Brechtovy *Ballade vom Tropfen auf den heißen Stein* z roku 1931. Podobnost mezi Brechtem a Fassbinderem můžeme vidět v pojetí člověka jako součásti společnosti a ve struktuře her. *Preparadise sorry now*, *Iphigenie auf Tauris* a *Die Bettleroper* vznikly způsobem montáže různých textů, sloganů a intertextuálních odkazů, a mají tak strukturu koláže. Děj je postaven ze situací, krátkých scén, ve kterých Fassbinder zobrazoval interakci a vztahy mezi postavami a jejich prostředím, a hlavně důsledky, jaké způsobuje moc v mezilidských vztazích. Proto také často v jednotlivých scénách vystupují jen dvě až tři postavy, aby vždy vynikl rozdíl mezi různými sociálními typy lidí a mezi jejich odlišným jednáním: „*Tim, že Fassbinder rozdělí lineární příběh do krátkých sekvencí, vybízí publikum k tomu, aby si vytvořilo vlastní souvislost a spojitost mezi jazykem té situace a konkrétním děním na jevišti.*“¹⁷¹ Struktura hry tedy slouží jako zcizovací efekt, způsobí narušení

¹⁶⁸FIRAZA, Joanna, cit. d., s. 121.

¹⁶⁹Tamtéž, s. 124.

¹⁷⁰HANÁČKOVÁ, Andrea. *Světové divadlo druhé poloviny 20. století. Druhá divadelní reforma*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 10.

¹⁷¹FIRAZA, Joanna, cit. d., s. 24.: „Indem er eine lineare Geschichte in kürzeren Sequenzen aufbricht, fordert Fassbinder das Publikum dazu auf, seine eigenen Verbindung zwischen der Sprache einer Situation und dem jeweiligen Vorgang herzustellen.“

přirozeného průběhu a ohrozí pravděpodobnost děje, přesně v souladu s Brechtem. Fassbinder ale jeho vliv na svou tvorbu nijak nezdůrazňoval. Když se ho v rozhovoru na Brechta ptali, odpověděl, že ho ovlivnil „jako každého jiného v Německu, ale nijak zvlášť... Co je pro mě a pro všechny ostatní důležité, je myšlenka zcizení, a mé filmy mají charakter Brechtových naučných her. Ale nejsou tak suché jako Lehrstücke. To je ono, to mně u Brechtových Lehrstücke vadí, ta suchost; nemají žádnou smyslnost.“¹⁷²

4.4 Další inspirace

V 60. letech 20. století byly velmi populární kritické emancipační Volksstücke, které psal např. Bertolt Brecht, Marieluise Fleißer nebo Ödon von Horváth. Tyto Volksstücke se převážně zabývají jednoduchými obyčejnými vztahy obyčejných lidí převážně z nižších společenských vrstev. Jejich sociální postavení determinuje jejich děj tím způsobem, že se tyto postavy nikdy nepoučí a dělají stále ty stejné chyby. Hlavním vyjadřovacím prostředkem Volksstücke je jazyk, a to hlavně použití různých dialektů stavěných do kontrastu se spisovným jazykem.¹⁷³ Fassbinder byl výše zmíněnými dramatiky velmi ovlivněn. „Fassbinder mísí prvky z Brechtova konceptu ‚epického divadla‘, Artaudova ‚Divadla krutosti‘ a ‚Milieu-divadla‘ M. Fleißer a vytváří z toho ‚inovativní divadlo‘.“¹⁷⁴

Ve svých hrách se Fassbinder také zabýval lidmi na okraji společnosti, různými prostitutkami, vrahy, homosexuály a podobně, na kterých se právě snažil zobrazit společenské mechanismy a mezilidské vztahy. Jazyk je pro jeho hry rovněž velmi zásadní, pracoval i s tichem. Cíleně prodloužené momenty ticha měly narušit dramatický proces a u diváka vyvolat sebereflexi a vlastní stanovisko k tomu, co se děje na jevišti. K tomu stavěl Fassbinder do protikladu různé dialekty se spisovným jazykem, např. u *Katzelmachera* hraje důležitou roli bavorský dialekt, v *Preparadise sorry now* mluví Brady a Hinley špatnou němčinou, v *Anarchie in*

¹⁷²FIRAZA, Joanna, cit. d., s. 40.: „As much as everybody in Germany has been influenced by Brecht, but no especially... What’s important to me and everybody else is the idea of alienation in Brecht, and my films have the character of the Brecht didactical pieces. But they are not so dry as the Lehrstücke. That’s the thing, that disturbs me about Brecht’s Lehrstücke, the dryness; they have no sensuality.“

¹⁷³Tamtéž, s. 31.

¹⁷⁴Tamtéž, s. 67.: „Fassbinder mischt Elemente aus Brechts Konzeption des ‚epischen Theaters‘, Artauds ‚Theater der Grausamkeit‘ und Fleißers ‚Milieu-Theater‘ und schafft so ein ‚innovatives Theater‘.“

Bayern je napodoben politický jazyk a politické projevy, v *Das Kaffeehaus* zase použil archaický jazyk a větnou strukturu i anachronismy.¹⁷⁵

Mezi tzv. Volkstücke Fassbindera můžeme zařadit hry *Katzelmacher*, *Zum Beispiel Ingolstadt*, *Bremer Freiheit*, *Anarchie in Bayern* a samozřejmě *Pioniere in Ingolstadt*, přepracování hry *Marieuse Fleisser*. Podle Firazy ale nemůžeme řadit Fassbindera k Volkstücke úplně,¹⁷⁶ protože se Fassbinder nedrží nějakého ustáleného konceptu, naopak neustále vymýšlí nové formální experimenty. Nesnaží se o žádný realismus, pracuje s výraznou stylizací i se stylizovaným uměleckým jazykem, který narušuje dojem reálnosti a slouží tak spíše jako další zcizovací efekt. Touto prací s jazykem a snahou text prezentovat, nikoliv interpretovat s nějakým emočním zabarvením, se Fassbinder přibližuje postdramatickému divadlu. Jeho text není lineárně vystavěný, Fassbinder tvořil montáž krátkých scén, které spolu při čteném projevu nijak nesouvisí, a divák byl nucen si na základě vlastních asociací vytvářet významy. Během inscenování se pracovalo s asociativností. Přesto, že jeho hry pořád mají děj a postavy, nejedná se o charaktery, a v mnoha případech můžeme mluvit spíše o mluvčích/nositelech textu. Forma jeho her je velmi experimentální, Fassbinder mu nepředkládal žádné interpretace, cílem bylo diváka zaktivizovat.

4.5 Fassbinder režisér

Fassbinder se vše musel učit „za pochodu“. Jak s ostatními vycházet, jak být vedoucím skupiny, jak prosazovat své názory i jak režirovat: „*Mezi Die Verbrecher a Krankheit der Jugend – to pro mě byla druhá zásadní práce – jsem se naučil režirovat. Mezitím byli Pioniere in Ingolstadt, kde jsem si vyzkoušel, jak chápat hry podle toho, jak jsou vystavěné nebo jak je můžu nebo musím změnit, abych jimi něco řekl. To byla sama o sobě dost rozhodující doba. Katzelmacher je tím už hodně ovlivněn, tou režisérskou zkušeností u Die Verbrecher, zkušeností s přepracováním u Pioniere in Ingolstadt, a zkoušením a pozorováním jako herec u Krankheit der Jugend od Strauba.*“¹⁷⁷

¹⁷⁵FIRAZA, Joanna, cit. d., s. 19.

¹⁷⁶Tamtéž, s. 66.

¹⁷⁷FISCHER, Robert, cit. d., s. 63.: „Zwischen „Verbrechern“ und „Krankheit der Jugend“ – das war die zweite, wesentlich Arbeit für mich – hab ich das Regieführen gelernt. Dazwischen lagen die „Pioniere in Ingolstadt“, wo ich versucht habe, was von Stücken zu begreifen, davon, wie Stücke

Fassbinder uměl výborně odhadnout schopnosti, slabé i silné stránky svých kolegů a jako režisér jejich vlastnosti využíval. Obsazení rolí tedy bylo pokaždé zásadní hledisko. Peer Raben řekl, že herec měl: „*také na jevišti zůstat takovými člověkem, jakým je. Názory té postavy, kterou hrál, měl přizpůsobit své vlastní osobnosti.*“¹⁷⁸ Fassbinder vždy mezi hercem a postavou vytvořil distanc, herec měl postavu „citovat“ a ne jí „být“, „vtělit se“ do ní. Herec tedy na jevišti představoval sám sebe i postavu a diváci vnímali, jak herec postavu ztvárňuje a dokázali od sebe herce a jeho roli rozeznat. U Fassbindera tedy nedochází k žádnému splynutí herce s postavou, naopak, postava je zobrazena jako fikce, jen jako role pro herce. Postavy v jeho hrách nemají žádnou psychologii ani specifické vlastnosti, slouží jen ke zprostředkování a vyjádření určité situace. Fassbinder tak chtěl dosáhnout odcizení, jeho pojetí herectví se dá označit za anti-psychologické. Herci spíše deklamovali, než mluvili. Jejich emocionální projev byl celkově velmi zdrženlivý.¹⁷⁹

Německý divadelní kritik Georg Hensel napsal: „*Herci se většinou pohybují a mluví velmi pomalu: vypouští jednotlivá slova z pusy jako citáty, které od nich nepochází. A jejich věty jsou od Fassbindera tak napsané, jako kdyby to byly citáty, které od nich nepocházejí: nepravidelné, nejčastěji jambické verše, ironická pseudoklasika, která se klasikou baví.*“¹⁸⁰ R. W. Brem popisoval, že Fassbinder jako režisér musel upravovat jen drobné nuance a že mezi ním a herci fungovalo „slepé porozumění“. Hanna Schygulla zase řekla, že Fassbinder „*řekl málo, ale to málo stačilo*“. Novinář a režisér Hans Günther Pflaum se ve své knize o Fassbinderovi zabýval stylem, jakým pracoval: „*On popsal jednání, ale předvedl málo, nešel do pozice herce, aby mu ukázal, co od něho očekává; vše vypadalo, jako*

gebaut sind oder wie man sie, um etwas zu sagen, ändern kann oder müsste. Das war an sich schon eine ganz entscheidende Zeit. „Katzelmacher“ ist letztendlich dann doch schon sehr davon beeinflusst, nämlich von der Erfahrungen der „Verbrecher“ als Regisseur, der „Pioniere in Ingolstadt“ als Bearbeiter, und der Proben und Beobachtungen als Schauspieler bei „Krankheit der Jugend“ von Straub.“

¹⁷⁸BARNETT, David, cit. d., s. 31.: „auch auf der Bühne die person bleiben (sollte), die er ist. Er sollte die Ideen der Person, die er spielte, seiner eigenen Person anpassen.“

¹⁷⁹Tamtéž, s. 30.

¹⁸⁰BELSER, Lorenz. Fassbinders Anti-Theater. In: *Dokumentation Winter 1991/92*. Zürich: Filmstellen VSETH/VSU, September 1991, s. 41.: „Die Schauspieler bewegen sich und sprechen meist sehr langsam: sie entlassen die Wörter einzeln aus dem Mund wie Zitate, die nicht von ihnen stammen. Und ihre Sätze sind von Fassbinder wiederum so geschrieben, als seien sie Zitate, die nicht von ihnen stammen: unregelmässige, meist jambische Verse, eine ironische Pseudoklassik, die sich über Klassik belustigt.“

že se jednoduše vyvine.¹⁸¹ Petr Iden považuje za zásadní u Fassbinderových inscenací „velkou spontaneitu herectví, sklon odůvodnit výběr látky, svévoli v přístupu k formě scénického ztvárnění, vehementní radost z hraní, ale také nenucený, přirozený druh agresivity.“¹⁸²

Fassbinder měl výborné znalosti kinematografie, díky nimž přemýšlel velmi „filmově“. V rozhovoru v roce 1974 Fassbinder uvedl: „Z počátku to se mnou bylo dost extrémní. Inscenoval jsem divadlo tak, jako by to byl film, a točil jsem film tak, jako by to bylo divadlo.“¹⁸³

Fassbinder se necítil být svázán divadelními konvencemi, naopak proti nim bojoval, a proto byl ve své divadelní tvorbě velmi inovativní a na svou dobu pokrokový a nevšední. Hrál si s formami, nikdy neustrnul, naopak se pokaždé snažil objevovat a zkoušet nové možnosti. Tomu odpovídají i jeho inscenace, některé jsou lyrické, plné poezie, ale některé zase velmi drsné, syrové. Jeho žánrové rozpětí je rovněž velmi široké, od režie hudebních revuálních inscenací přes tragédie k aktuální politické satíře. Žádná inscenace není stejná jako druhá, i přesto je v nich jasný rozpoznatelný styl. Krátké scény spojené montáží v celek, práce s třetí stěnou, odosobněné herectví, intertextualita a aktivizace diváků, kritika společnosti a mezilidské komunikace, aktuální narážky na soudobé dění. Často jsou všichni herci po celou dobu představení na jevišti, což opět navozuje anti-iluzivní dojem a efekt jisté metadivadelnosti.¹⁸⁴

¹⁸¹BARNETT, David, cit. d., s. 31.: „Er beschreibt Haltungen, macht aber wenig vor, geht nie in die Position eines Schauspielers, um ihm zu zeigen, was von ihm erwartet wird; es scheint sich alles überaus mühelos zu entwickeln.“

¹⁸²IDEN, Peter. Der Eindruck-Macher Rainer Werner Fassbinder und das Theater. In: Jansen Peter, Schütte Wolfram (Hg.) *Rainer Werner Fassbinder*. München: Carl Hanser Verlag, 1974, s. 17.: „Eine grosse Spontaneität des Spielens, die Neigung, den Zugriff auf Stoffe aus einem Einfall zu begründen, Willkür und Unbedenklichkeit im Umgang mit den Formen der szenischen Darstellung, eine vehemence Spielfreue aber auch und eine lässige, legere Art von Aggressivität.“

¹⁸³TRIMBORN, Jürgern, cit. d., s. 96.: „Anfangs war da ja ziemlich extrem bei mir. Ich habe im Theater so inszeniert, als wäre es ein Film, und habe dann die Filme so gedreht, als wär's Theater.“

¹⁸⁴BARNETT, David, cit. d., s. 19.

Závěr

Práce byla zaměřena na divadelní činnost Rainera Wenera Fassbindera v období let 1967-1969, tedy na dobu od počátku Fassbinderova účinkování v souboru Action-Theater do oficiálního ukončení souboru antiteater. Zmíněné období spadá do revolučních let, které se vyznačuje mnoha demonstracemi a protesty studentského hnutí. Proto autorka věnovala úvodní kapitolu právě popsání dobového kontextu a zásadních událostí, které se dotýkaly i mnichovských souborů. Dále autorka popsala okolnosti vzniku a fungování obou souborů, zaměřila se na jejich koncept, na členy souborů a jejich vztahy. Část práce je věnována charakteristice jednotlivých inscenací, seřazených v chronologickém sledu. V závěrečné kapitole se autorka pokusila o analýzu Fassbinderova režijního a dramatického stylu se zaměřením na jeho inspirační zdroje.

K danému tématu se nevyskytuje žádná literatura v českém jazyce, která by se hlouběji zabývala Fassbinderovou divadelní tvorbou. Ta je většinou zmíněna jen okrajově v publikacích analyzujících Fassbinderovy filmy. Autorka proto vycházela z literatury německojazyčné, dostupné v německých knihovnách. Při psaní této práce se autorka mohla opřít právě jen o tuto literaturu, kterou se snažila vyčerpat na maximum. K analýze Fassbinderova stylu není k dispozici žádný záznam jakékoliv inscenace z tohoto období, proto i v závěrečné kapitole vycházela autorka pouze z dostupné literatury. Osobou Fassbindera a jeho tvorbou se zabývá *Rainer Werner Fassbinder Stiftung/Foundation*¹⁸⁵, která působí v Berlíně a New Yorku. Autorka práce bohužel nemůže tuto nadaci dále doporučit jako vhodný zdroj, protože informace na jejich webových stránkách shledala jako nepřesné. Tato nadace také bohužel nereagovala na opakované žádosti autorky o pomoc při hledání jakýchkoliv informací a materiálů.

Fassbinder byl v Action-Theater a antiteater za tak krátkou dobu působení vysoce produktivní. Napsal a (spolu)režíroval šest vlastních her, devět adaptací a podílel se na vzniku dvou kolektivních inscenací. Soubory Action-Theater a antiteater na sebe svou poetikou a uměleckým směřováním navázaly. Fassbinder sice vstoupil do již fungujícího souboru Action-Theater, ale brzy převzal jeho vedení a prosadil vlastní tvůrčí myšlení a postupy. V antiteateru, ve kterém už byl jeho oficiálním vedoucím,

¹⁸⁵Informace k činnosti nadace jsou dostupné na: <http://www.fassbinderfoundation.de/>.

svůj styl jen více prohloubil, vytvořil vlastní dramaturgický plán a snažil se o jasnou profilaci souboru. Fassbinderovy inscenace z těchto dvou souborů se ale od sebe nijak výrazně neliší. To je bezesporu způsobené i tím, že Fassbindera po celou dobu provázela kruh jeho nejbližších spolupracovníků, kteří mu důvěřovali a on věděl co od nich očekávat. S mnohými Fassbinder dále spolupracoval i u svých filmů.

Je patrné, že události společenského charakteru výrazně ovlivnily tvorbu a životní styl Fassbindera a celé skupiny. Fassbinder ve svých hrách odkazoval na demonstrace a protestní akce, využíval hesla a slogany i záznamy ze soudních procesů. Všechny jeho hry mají silný politický podtext a odkazují na aktuální společensko-politické dění. Tvorba Fassbindera byla také ovlivněna souborem Living Theatre, jehož divadelní akce mají také silnou vazbu na dobu svého vzniku. Soubor antiteateru žil ve stylu komuny. Tento životní styl je pro tvorbu antiteateru zásadní a je taktéž charakteristický pro toto období. Fassbinderovy divadelní hry a inscenace tedy rozhodně nelze oddělit od doby, ve které vznikly. Jak tématicky, tak svou strukturou a prvky jsou navázány na období 60. a 70. let 20. století západního Německa.

Divadelní činnost Rainera Wenera Fassbindera byla velmi výrazná a nekonvenční. Fassbinder navazoval na koncepty druhé divadelní reformy, propojil více postupů a vytvářil vlastní, velmi originální a inovativní styl. To je patrné především v jeho přístupu k textu, se kterým zacházel na svou dobu velmi progresivně, jeho inscenace a hry obsahují intertextuální i mediální prvky. Bezpochyby mají divadelní potenciál a jistou živost, díky které je mnoho z nich stále na repertoáru německých divadel, ale i divadel v zahraničí.

Fassbinder si také vytvořil vlastní herecký soubor a tým, rozvinul zde své dramatické i režisérské schopnosti a naučil se hospodařit s časem i penězi. Všechny tyto schopnosti poté uplatnil u filmu. Fassbinderův dlouholetý kolega Rudolf Waldemar Brem v rozhovoru řekl: *„Filmař Rainer Werner Fassbinder není bez divadla zapamatovatelný. U divadla se naučil vše, co později potřeboval, především*

flexibilitu a umění improvizovat. Svůj filmový styl by nikdy nemohl pěstovat tak, jak to dělal, bez zkušeností které nasbíral u Action-Theater a antiteater. ¹⁸⁶

Na základě analýzy a syntézy získaných informací a z kontextu této práce je patrné, že Fassbinderova divadelní činnost zanechala nerasmazatelné stopy v divadelní historii a rozhodně by tedy neměla být českou odbornou veřejností opomíjena.

¹⁸⁶TRIMBORN, Jürgern, cit. d., s. 97.: „Der Filmmacher RWF ist ohne das Theater nicht denkbar. Am Theater hat er alles gelernt, was er später brauchte, vor allem Flexibilität und die Kunst zu improvisieren. Seine Art, Filme zu machen, hätte er niemals so kultivieren können, wie er es getan hat, ohne die Erfahrungen, die er mit dem Action-Theater und dem antiteater gesammelt hat.“

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

BRUSTELLIN, Alf. Action-Theater in München. *Theater heute*, 9. Jahrgang, Nr. 6, Juni 1968.

FASSBINDER, Rainer Werner. *Anarchie in Bayern und andere Stücke*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1985. ISBN 978-3886610709.

FASSBINDER, Rainer Werner. *Antiteater. 5 Stücke nach Stücken*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1986. ISBN 978-3886610761.

Literatura

BARNETT, David. *Rainer Werner Fassbinder. Theater als Provokation*. Leipzig: Henschel Verlag, 2012. ISBN 978-3-89487-722-4.

BELSER, Lorenz. Fassbinders Anti-Theater. In: *Dokumentation Winter 1991/92*. Zürich: Filmstellen VSETH/VSU, September 1991.

BRAUNECK, Manfred. *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2016. ISBN 978-3-8376-3242-2.

BERG VAN DEN, Hubert, FÄHNTERS, Walter (Hrsg.). *Metzler Lexikon Avantgarde*. Berlin, Heidelberg: Springer Verlag, 2009. ISBN 978-3-476-05202-5.

FIRAZA, Joanna. *Die Ästhetik des Dramenwerks von Rainer Werner Fassbinder: die Struktur der Doppelheit*. New York; Oxford; Wien: Lang, 2002. ISBN 3-631-38741-5.

FISCHER, Robert. *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004. ISBN 978-3886612680.

GILCHER-HOLTEY, Ingrid. *Hnutí '68 na Západě. Studentské bouře v USA a západní Evropě*. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-698-0.

GRULICH, Jan. *Rainer Werner Fassbinder*. Praha: Čs. filmový ústav, 1987.

HANÁČKOVÁ, Andrea. *Světové divadlo druhé poloviny 20. století. Druhá divadelní reforma*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3640-1.

IDEN, Peter. Der Eindruck-Macher Rainer Werner Fassbinder und das Theater. In: Jansen/ Schütte (Hrsg.) *Rainer Werner Fassbinder*. München: Carl Hanser Verlag, 1974. ISBN: 9783446119338.

KRAUS, Dorothea. *Theater-Protteste: zur Politisierung von Strasse und Bühne in den 1960er Jahren*. Frankfurt: Campus Verlag, 2007. ISBN 9783593383354.

LORENZ, Juliane (Hg.). *Das ganz normale Chaos. Gespräche über Rainer Werner Fassbinder*. Berlin: Henschel Verlag, 1995. ISBN 9783894872274.

MARSHALL, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2010. ISBN 978-3-8252-3403-4.

PAŽOUT, Jaroslav. Reakce československých studentů v době Pražského jara na protestní hnutí na Západě. In: Kárník, Zdeněk. *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu*. Svazek II. Praha: Dokořán a Ústav pro soudobé dějiny, 2004.

RENNER, Tomáš. *Příčiny studentského protestního hnutí ve Spolkové republice Německo v 60. letech 20. století*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta Sociálních věd, 2016.

TÖTEBERG, Michael (Hg.). *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie, Gespräche und Interviews*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973. ISBN 978-3596244621.

TÖTEBERG, Michael (Hg.). *Rainer Werner Fassbinder. Filme befreien den Kopf*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1984. ISBN 978-3596236725.

TÖTEBERG, Michael (Hg.). *Rainer Werner Fassbinder*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. Hamburg, 2002. ISBN 3-449-504588.

TRIMBORN, Jürgern. *Ein Tag ist ein Jahr ist ein Leben – Reiner Werner Fassbinder – Die Biographie*. Ullstein Buchverlage. Berlin 2012. ISBN 978-3-549-07426-8.

VALENTA, Martin. *Revoluce na pořadu dne*. Praha: Matfyzpress, 2011. ISBN 978-80-7378-153-8.

Internetové zdroje

DECKER, Markus. 1. 4. 2014. Benno Ohnesorg. Wie anno 1967. [online]. Berliner Zeitung. [citováno 10. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<http://www.berliner-zeitung.de/berlin/benno-ohnesorg-wie-anno-1967-3269934>>.

HEMLER, Stefan. Review of *Münchner Theatergeschichte 1600 bis 2000*. [online]. H -Soz-u -Kult, H -Net Reviews. June, 2000. [citováno 10. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=27305>>.

KELLERHOFF, Sven Felix. 20. 6. 2012. Als "Schwabinger Krawalle" München erschütterten. [online]. Welt. [citováno 10. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<https://www.welt.de/kultur/history/article106630831/Als-Schwabinger-Krawalle-Muenchen-erschuetterten.html>>.

LAAGES, Michael. 28. 5. 2016. Das "Theater am Turm" in Buchform. [online]. Deutschlandradio Kultur. [citováno 10. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <http://www.deutschlandradiokultur.de/sabine-bayerl-u-a-das-tat-das-legendaere-frankfurter.2159.de.html?dram:article_id=355437>.

LIVING THEATRE. History. [online]. [citováno 10. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<http://www.livingtheatre.org/detailed-history>>.

MAXVILL, Peter. 22. 6. 2012. Schwabinger Krawalle. "Gummiknüppel frei!". [online]. Spiegel online. [citováno 10. 3. 2017]. Dostupné z WWW: <<http://www.spiegel.de/einestages/schwabinger-krawalle-1962-polizei-gegen-studenten-a-947609.html>>.

Příloha č. 1: Životopis Rainera Wenera Fassbindera

Rainer Werner Fassbinder se narodil 31. května 1945 v Bad Wörishofen v Bavorsku. Jeho matka Lisolette pracovala jako překladatelka a otec Dr. Helmuth byl lékařem. Fassbinder strávil dětství v Mnichově, od rozvodu rodičů v roce 1951 žil s matkou. Po dokončení základní školy odešel na dva roky (1961-1963) za svým otcem do Kolína nad Rýnem, kde vysřídal různá zaměstnání. Po návratu do Mnichova se zapsal na soukromou hereckou školu *Fridl Leonhard* a toužil po studiu na *Deutschen Film- und Fernsehakademie*. Na filmovou školu však nebyl přijat, přesto začal natáčet své první krátkometrážní filmy *Der Stadtstreicher* (1966) a *Das Kleine Chaos* (1967). V roce 1967 se připojil k Action-Theater, pozdějšímu antiteateru, kde uváděl své hry, režíroval a stal se jeho vůdčí osobností. Se členy souboru natočil v roce 1969 svůj první celovečerní film, *Liebe – kälter als der Tod* (Láska je chladnější než smrt), ve stejném roce následoval *Katzelmacher, Götter der Pest, Warum läuft Herr R. Amok?*. *Katzelmacher* mu přinesl mnoho ocenění a Fassbinder díky němu získal první uznání.¹⁸⁷

V roce 1969 se antiteater rozpadl, Fassbinder ale dál psal divadelní hry a režíroval. Získal pozvání do Bremer Theater, kde v letech 1970-1971 inscenoval své hry *Das brennende Dorf*, *Bremer Freiheit* a *Pioniere in Ingolstadt*, později odjel do Norimberka, kde uvedl svou hru *Blut am Hals der Katze* (*Krev na krku kočky*) a ve Frankfurtu *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (*Hořké slzy Petry von Kantové*).¹⁸⁸ Stále více ale upřednostňoval film. V roce 1970 natočil *Rio das Mortes*, *Das Kaffeehaus*, *Whity*, *Die Niklashausfahrt*, *Der amerikanische Soldat*, *Warnung vor eine heiligen Nutte* a *Pioniere in Ingolstadt*. V dalším období už šlo divadlo stranou. Nastalo jeho nejproduktivnější filmové období, ve kterém se inspiroval především americkým kriminálním filmem. Společně s režiséry Volkerem Schlöndorffem a Alexandrem Klugem byl považován za vůdčí osobnost Nové vlny německého filmu. V roce 1972 natočil filmy *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, *Wildwechsel*, *Acht Stunden sind kein Tag*, *Bremer Freiheit*, *Fontane Effi Briest* a *Welt am Draht*, *Nora Helmer*, *Martha* a *Angst essen Seele auf*. Právě film *Angst essen seele auf* (*Strach jíst duše*, 1974) přinesl jeho první

¹⁸⁷TRIMBORN, Jürgern. *Ein Tag ist ein Jahr ist ein Leben – Reiner Werner Fassbinder – Die Biographie*. Ullstein Buchverlage. Berlin 2012.

¹⁸⁸ Tamtéž.

komerční úspěch a zahájil etapu, v níž se Fassbinder výrazně prosadil i ve světě.¹⁸⁹ V roce 1974 se Fassbinder navrátil k divadlu, přijal místo intendanta ve slavném divadle Theater am Turm (TAT) ve Frankfurtu. Inscenoval hry *Germinal* (podle Emila Zoly), *Die Unvernünftigen sterben aus*, *Fräulein Julie* a *Onkel Wanja*. Na závěr svého působení chtěl v TAT inscenovat svou poslední hru *Der Müll, die Stadt und der Tod*, která však vyvolala ve společnosti skandál a Fassbinder byl obviněn z fašismu a antisemitismu. V následujících letech 1976-1980 natočil další významné filmy: *Chinesisches Roulette*, *Bolwieser*, *Eine Reise ins Licht – Despair*, *Die Ehe der Maria Braun*, *In einem Jahr mit dreizehn Monden*, *Berlin Alexanderplatz*, *Lilli Marleen*, *Die dritte Generation* a *Deutschland im Herbst*. V posledních dvou letech jeho života vznikly ještě filmy *Lola*, *Querelle* a *Die Sehnsucht der Veronika Voss*, za který získal Zlatého Medvěda.¹⁹⁰

Rainer Werner Fassbinder byl 10. června 1982 ve svém mnichovském bytě nalezen mrtvý. Smrt byla způsobena kombinací alkoholu, kokainu a léků.

¹⁸⁹ TÖTEBERG, Michael (Hg.). *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie, Gespräche und Interviews*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973.

¹⁹⁰ Tamtéž.

Příloha č. 2: Seznam inscenací Action-Theater a antiteater

HRA	PREMIÉRA	SCÉNÁŘ	REŽIE
Antigone	20. 8. 1967	Sofokles, Bertolt Brecht	Peer Raben
Leonce und Lena	3. 10. 1967	Georg Büchner	Peer Raben, RWF, Ursula Strätz, Kristin Peterson
Die Verbrecher	18. 10. 1967	Podle Ferdinanda Brucknera	RWF
Zum Beispiel Ingolstadt	18. 2. 1968	Marieluise Flieser se scénami od RWF	RWF, Peer Raben
Katzelmacher	7. 4. 1968	RWF	RWF, Peer Raben
Axel Caesar Haarmann	26. 4. 1968	Kolektiv	Kolektiv
Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden augetrieben wird	10. 7. 1968	Peter Weiss	RWF, Jörg Schmitt
Orgie Ubuh	2. 8. 1968	Kolektiv podle Alfreda Jarryho	RWF
Iphigenie auf Tauris von J. W. Goethe	25. 10. 1968	RWF, hudba Peer Raben a Gottfried von Hüngsberg	RWF
Ajax. Eine archaische Operette nach Sophokles	9. 12. 1968	RWF, Peer Raben	RWF
Der amerikanische Soldat	9. 12. 1968	RWF	RWF, Peer Raben
Die Bettleroper	1. 2. 1969	RWF podle předlohy Johna Gaye, hudba Peer Raben	RWF
Preparadise Sorry Now	16. 3. 1969	RWF, hudba Peer Raben	Peer Raben
Anarchie in Bayern	14. 6. 1969	RWF	RWF, Peer Raben
Das Kaffeehaus	10. 9. 1969	RWF podle předlohy Carla Goldoniho	RWF, Peer Raben
Werwolf	19. 12. 1969	RWF, Harry Baer	Kolektiv

Zdroj: BARNETT, David. *Rainer Werner Fassbinder. Theater als Provokation.* Leipzig: Henschel Verlag, 2012. ISBN 978-3-89487-722-4.

NÁZEV:

Rainer Werner Fassbinder a jeho divadelní tvorba v letech 1967-1969:
Action-Theater a antiteater

AUTOR:

Adéla Horáková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Práce se zabývá divadelní tvorbou Rainera Wenera Fassbindera v letech 1967-1969. V této době Fassbinder působil jako autor, režisér, herec a vůdčí osobnost v mnichovských souborech Action-Theater a antiteater. Autorka mapuje Fassbinderovu činnost v tomto období, poukazuje na poetiku jeho tvorby a popisuje základní znaky jeho režijního a dramatického stylu. Věnuje se také historickému kontextu, které mělo pro Fassbinderovu tvorbu velký význam. Fassbinder v tomto období napsal a (spolu)režiroval šest vlastních her, devět adaptací a podílel se na vzniku dvou kolektivních inscenací. Během svého divadelního období si vytvořil vlastní osobitý styl, který následně dále rozvíjel ve svých filmech.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Rainer Werner Fassbinder, antiteater, Action-Theater, 60. a 70. léta 20. století v západním Německu, studentské hnutí

TITLE:

R. W. Fassbinder and his work in the years 1967-1969: Action-Theater and antiteater

AUTHOR:

Adéla Horáková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRACT:

The work deals with theatrical work of Rainer Werner Fassbinder between 1967-1969. That time, Fassbinder worked as an author, director, actor and leader in Munich theatre groups Action-Theater and antiteater. The author of the thesis maps Fassbinder's activities during that period, points out a poetics in his work and describes fundamental characteristics of his directing and dramatic style. The author also scrutinises the historical context which played a major role in Fassbinder's works. In this period, Fassbinder wrote and (co-)directed six of his own plays, nine adaptations and he took part in creating two collective productions. During his theatre era he created his own personal style which he subsequently kept on developing in his films.

KEYWORDS:

Rainer Werner Fassbinder, antiteater, Action-Theater, 60s and 70s of the 20th century in West Germany, student movement