

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Aneta Pavlíčková

Režijní tvorba Franka Castorfa
Politično v současných Castorfových inscenacích v divadle Volksbühne
am Rosa-Luxemburg-Platz

Directional creation by Frank Castorf
The Political Element in Castorf's Contemporary Productions in
Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Theatre

Praha 2013

Vedoucí práce: PhDr. Zuzana Augustová, Ph.D.

Chtěla bych poděkovat vedoucí své bakalářské práce PhDr. Zuzaně Augustové, Ph.D. za odborné vedení, za pomoc a rady, které mi v průběhu zpracování práce věnovala.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 1. října 2013

.....
Aneta Pavlíčková

Klíčová slova (česky)

Frank Castorf, divák, NDR, performativita, postdramatické divadlo, současné politické divadlo, tělesnost, událost, proměna diváckého vnímání, videoprojekce, mediální obraz reality, Volksbühne Berlin.

Klíčová slova (anglicky):

Frank Castorf, viewer, GDR, performance, post-dramatic theatre, contemporary political Theatre, corporeality, event, the transformation of viewer's perception, video-projections, the picture of reality created by media, Volksbühne Berlin.

Abstrakt (česky)

Tato bakalářská práce se věnuje tvorbě německého režiséra a intendanta divadla Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz v Berlíně Franka Castorfa (nar. 1951). Práce se zaměřuje na charakteristiku Castorfova režijního rukopisu a zkoumá, v čem spočívá politično v Castorfových současných inscenacích v divadle Volksbühne. V práci jsou analyzovány inscenace *Kean ou Désordre et Génie. Comédie en cinq actes par Alexandre Dumas et „Die Hamletmaschine“ par Heiner Müller* (prem. 6. 11. 2008) a *Das Duell* (prem. 27. 3. 2013). Na Castorfovu tvorbu se v práci nahlíží v kontextu performativní estetiky a postdramatického divadla. První část práce se zaměřuje na způsob, jakým Castorf upravuje a přetváří dramatické a literární texty. Druhá část práce se soustředí na režisérovo pojetí tělesnosti herce. Závěrečná kapitola se zabývá Castorfovým užíváním videotechniky a živého vysílání v inscenacích a věnuje se otázce, jak se odlišuje tělesnost herce na jevišti od elektronického obrazu hercova těla. Castorfova poetika je analyzována především z hlediska diváckého vnímání. Z bakalářské práce vyplývá, že politická dimenze Castorfovy tvorby nespočívá primárně v přímé textové výpovědi, ale v událostním charakteru představení. To je konstituováno fyzickou spolupřítomností herců a diváků, mezi nimiž dochází k vzájemné interakci. Politično Castorfovy tvorby úzce souvisí s tématem mediální manipulace. Castorf ve svých inscenacích upozorňuje diváka na rozdíl mezi skutečnou realitou a realitou mediálně zprostředkovanou. Castorfovým cílem není, aby divák dospěl k jasným politickým stanoviskům. Jeho záměrem je narušení stereotypů divácké percepce a proměna diváckého vnímání okolní reality.

Abstract (in English):

This bachelor thesis is dealing with the work of German director and intendant of Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz theatre in Berlin, Frank Castorf (born 1951). The thesis is focusing on the characteristic features of Castorf's directing method and on the subject of politics in his current plays in Volksbühne theatre. In the thesis there are two plays being analysed: *Kean ou Désordre et Génie. Comédie en cinq actes par Alexandre Dumas et „Die Hamletmaschine“ par Heiner Müller* (premiere: 6. 11. 2008) a *Das Duell* (premiere: 27. 3. 2013). Castorf's work is being investigated in terms of postdramatical theatre and performance aesthetics. The first part of the thesis is focusing on Castorf's method of adapting and rearranging dramatical and literary texts. The second part deals with the director's concept of actor's physical being on stage. The last chapter looks into Castorf's work with video projections and live streaming in his plays and deals with the

matter of distinguishing the real body presence of an actor on stage and his reflection in the electronic projections. Castorf's work concept is mainly being analysed from the point of the viewer's perception. The bachelor thesis shows that political dimension of Castorf's work doesn't depend only on textual expression but also on the eventual dimension of a performance. That is being established by the physical presence of actors and viewers who interact with them. The political subject in Castorf's work is closely related with the subject of media manipulation. Castorf points out the difference between the actual reality and the reality created by media. Castorf's goal is not to make the viewer come to clear political statements. His intention is to break the stereotype of viewers perception and change the general perception of reality.

OBSAH

1. ÚVOD	1
2. FRANK CASTORF	4
2. 1. PŮSOBENÍ V NDR	4
2. 2. PŮSOBENÍ V DIVADLE V ANKLAMU A TVORBA KRÁTCE PŘED PŘEVRATEM	5
2. 3. POČÁTKY VE VOLKSBÜHNE	6
3. CASTORFŮV ZPŮSOB PRÁCE S TEXTEM	8
3. 1. DEKONSTRUKCE A EKLEKTICISMUS	8
3. 2. VZNIK NOVÝCH VÝZNAMŮ PROSTŘEDNICTVÍM MONTÁŽE TEXTŮ	9
3. 3. MONTÁŽ JAKO NÁSTROJ SPOLEČENSKÉ KRITIKY	12
3. 4. RISKANTNÍ DIVADLO	13
3. 5. NEPŘÍMÉ POLITIČNO A POLITIKA VNÍMÁNÍ	15
3. 6. PŘEDSTAVENÍ JAKO HRA S ASOCIACEMI DIVÁKA	17
3. 7. ZÁMĚRNÁ IRITACE A PROVOKACE DIVÁKA	19
3. 8. MORALIZOVÁNÍ A SPOLEČENSKÁ TABU	20
4. DRAMATICKÝ ČAS A ČAS DIVADELNÍ UDÁLOSTI	23
4. 1. UPOZORŇOVÁNÍ DIVÁKA NA ČAS UDÁLOSTI PŘEDSTAVENÍ A JEHO VLIV NA DIVÁCKÉ VNÍMÁNÍ	23
4. 2. UPOUTÁVÁNÍ POZORNOSTI NA PROCES TVORBY PŘEDSTAVENÍ	23
4. 3. NARUŠOVÁNÍ „BEZPEČNÉHO“ ODSUPU MEZI HERCEM A DIVÁKEM	24
4. 4. ESTETIKA ZODPOVĚDNOSTI	25
4. 5. DIVADELNÍ UDÁLOST JAKO PROTIPÓL MEDIÁLNÍ REALITY	26
4. 6. BEZPROSTŘEDNOST DIVÁCKÉHO ZÁŽITKU	27
4. 7. ESTETIKA RYCHLOSTI A DURATIVNÍ ESTETIKA	29
4. 8. DÉLKA PŘEDSTAVENÍ	31
4. 9. KONCENTRACE NA PŘÍTOMNÝ OKAMŽIK	32
5. CASTORFOVO DIVADLO JAKOŽTO DIVADLO PŘEJÍMÁNÍ FOREM A UMĚNÍ POSTPRODUKCE	34
5. 1. KULTURA INSCENOVÁNÍ A PŘEJÍMÁNÍ FOREM	34
5. 2. RECIPIENT JAKO OBĚŤ MANIPULACE	35

5. 3. DIVADLO JAKO MÍSTO TRÉNINKU ODOLNOSTI VŮČI MÉDIÍM	36
5. 4. POSTPRODUKCE	37
5. 5. STŘIHY A PŘEPÍNÁNÍ	38
5. 6. DIVÁK JAKO POSTPRODUCENT	40
6. CASTORFŮV KONCEPT TĚLESNOSTI.....	42
6. 1. HERECTVÍ.....	42
6. 2. TĚLO JAKO NÁSTROJ K NARUŠOVÁNÍ ZNAKOVÝCH PROCESŮ	44
6. 3. NAPĚTÍ MEZI FENOMENÁLNÍM A SÉMOTICKÝM TĚLEM	46
6. 4. TĚLO V PROCESU NEUSTÁLÉ TRANSFORMACE.....	47
6. 5. CROSS-CASTING	49
6. 6. LIMINÁLNÍ PROŽITEK A ROZUMOVÉ POROZUMĚNÍ PŘEDSTAVENÍ	51
7. VZTAH MEZI HERCOVOU TĚLESNOSTI A ŽIVÝM VIDEOPŘENOSEM.....	53
7. 1. POPIS SCÉNOGRAFIE INSCENACE <i>DAS DUELL</i>	53
7. 2. DIVÁCKÉ VNÍMÁNÍ MEDIALIZOVANÉ REALITY	54
7. 3. FRAGMENTÁRNÍ POHLED NA TĚLO HERCE	55
7. 4. ZÁMĚRNÉ ZOBRAZOVÁNÍ ZÁKULISÍ FILMOVÉHO NATÁČENÍ.....	57
7. 5. PŘIROVNÁNÍ FILMU KE STRATEGIÍM POLITAINMENTU.....	59
7. 6. VZTAH MEZI ŽIVÝM HERCEM A HERCEM NA VIDEOOBRÁZE	60
7. 7. VIDEO JAKO PROSTŘEDEK K APOTEÓZE HERCOVY TĚLESNOSTI	61
8. ZÁVĚR.....	63
9. PRAMENY A LITERATURA	66

1. Úvod

Ve své bakalářské práci se věnuji analýze poetiky německého režiséra Franka Castorfa. Charakterizuji základní rysy Castorfovy estetiky a zabývám se otázkou, v čem spočívá politická dimenze jeho tvorby. V průběhu psaní jsem se odklonila od původního zadání své práce, ve kterém si stanovuji za cíl podrobněji prozkoumat z hlediska političnosti celou Castorfovu tvůrčí dráhu a popsat proměny a vývoj jeho poetiky, počínaje jeho působením v divadlech v NDR přes dobu po převratu až po současnost. Jelikož se toto téma ukázalo být pro bakalářskou práci příliš rozsáhlé, zaměřuji se v hlavní části práce výhradně na Castorfovu současnou tvorbu v divadle Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz v Berlíně.

Pro toto vymezení tématu jsem se rozhodla zejména z důvodu, že zatímco Castorfova tvůrčí dráha od jejího počátku až do konce 90. letech byla již v Německu zpracována v několika monografiích, o Castorfově tvorbě od počátku 21. století kromě dílčích studií žádná publikace neexistuje. Považuji za přínosné věnovat se Castorfovým současným inscenacím také proto, že jejich analýza úzce souvisí s otázkou političnosti současného divadla obecně. Ve své práci se dotýkám otázky, zdali ještě v dnešní době může mít divadlo politický a společenský přesah a jakými prostředky tohoto přesahu případně může dosahovat. V bakalářské práci využívám svých vlastních diváckých zážitků a zkušeností, jež jsem získala díky svému studijnímu pobytu v Berlíně v akademickém roce 2011/2012.

Základním východiskem mé práce je performativní obrat v evropském, zejména německojazyčném divadle od 90. let (německá teatroložka Erika Fischer-Lichte spatřuje počátky tohoto obratu už v 60. let minulého století.) Tento inovativní divadelní proud, do jehož kontextu ve své práci zasazuji Castorfovu tvorbu, výrazně ovlivnil také vývoj teatrologie a reflexi a vnímání divadla vůbec. Aby bylo možné nové formy divadla analyzovat, bylo nutné vytvořit a zavést novou teorii divadelní estetiky. Na proměně divadelní teorie, k níž došlo v 90. letech, se zásadním způsobem podílela již jmenovaná Fischer-Lichte a teatrolog Hans-Thies Lehmann, z jejichž studií a publikací v práci do velké míry čerpám.

S performativní estetikou a ústupem sémiotické podoby a funkce divadla souvisí v teorii i praxi nové pojetí a definice pojmu „představení“ (Aufführung). Na rozdíl od „dramatického“, sémiotického divadla není záměrem představení zprostředkovat divákovi významy, jež jsou předem fixované v dramatickém či literárním textu. Umělci i divadelní teoretici akcentují charakter představení coby jedinečné a neopakovatelné události, jejíž významy nejsou předem dané. Ke vzniku významů dochází až během události samotné, a to prostřednictvím oboustranné komunikace mezi herci a diváky. Divák není pasivním

příjemcem a luštitelem významů, ale na jejich tvorbě se podílí společně s aktéry představení. Vnímá totiž fyzickou přítomnost herce a reaguje na ni emocemi nebo i slovním či fyzickým jednáním. Stejně tak výkony herců jsou ovlivňovány přítomností a reakcemi diváků. Vzájemnému vztahu herců a diváků se podrobněji věnuji v kapitole „Nepřímé politično a politika vnímání“. V divadle po performativním obratu dochází k proměně v poměru mezi materiálností a znakovostí představení. Sémantická rovina divadla je potlačována. Umělci se snaží směřovat diváckou pozornost ke specifické materiálnosti představení a na samotný akt divadelní komunikace. Při představení jde především o vnímání přezentnosti hercova těla. Recipient se soustředí na hercovo tělo jako takové a nikoli na postavu, ke které herec skrze své tělo odkazuje.

Na začátku své práce stručně shrnuji Castorfovu tvůrčí dráhu, a to od jejích počátků až po režisérův nástup do funkce intendanta v divadle Volksbühne. V první části práce charakterizuji způsob, jakým Castorf nakládá s dramatickými a prozaickými texty, které si volí jako jakýsi základ ke svým inscenacím. Na politično Castorfovy tvorby nahlížím jednak z hlediska motivických a tematických linií a jednak také z hlediska struktury jednotlivých scénářů Castorfových inscenací. Nacházím paralely mezi Castorfovou metodou práce s texty a způsobem, jakým masová média zpracovávají informace a ovlivňují názory veřejnosti. Zvláštní kapitolu věnuji dekonstrukci jednoty a kontinuity dramatického času, jež Castorfovi slouží k soustředění divácké pozornosti na čas samotné divadelní události.

Ve třetí kapitole přirovnávám Castorfův způsob zacházení s díly jiných autorů, citáty, odkazy k postupům příznačným pro takzvané umělce postprodukce, jejichž tvůrčí metoda spočívá v „recyklaci“ a chaotickém kombinování starších a cizích děl. Na Castorfovy techniky práce s texty, které popisuji a analyzuji v předchozích kapitolách, aplikuji pojmy, jakými francouzský teoretik Nicolas Bourriaud charakterizuje umění postprodukce.

V druhé části své práce se zaměřuji na Castorfův koncept tělesnosti. Nejprve stručně srovnávám herectví v Castorfových inscenacích s principy zcizování brechtovského epického divadla. Dále zkoumám, jakými způsoby Castorf směřuje diváckou koncentraci na hercovo tělo, které se jeví jako desémantizované a autoreferenční. V závěrečné kapitole se věnuji otázce, jak se tělesnost herce proměňuje v souvislosti s využíváním videotechniky a živými projekcemi v Castorfových inscenacích.

V práci dokládám svá tvrzení o Castorfově současné tvorbě příklady z jeho inscenací. V první části svého textu analyzuji scénář Castorfovy inscenace *Kean ou Désordre et Génie. Comédie en cinq actes par Alexandre Dumas et „Die Hamletmaschine“ par Heiner Müller*

(prem. 6. 11. 2008). Ve druhé části práce se zaměřuji na používání videoprojekcí v inscenaci *Das Duell* (prem. 27. 3. 2013).

V průběhu celé práce kladu důraz na charakteristiku toho, jaký mají představení Castorfových inscenací dopad na recepci diváka. V práci píš o jakémisi modelovém divákovi. Ve svém pojetí divácké percepce přitom vycházím ze studie Eriky Fischer-Lichte *Frank Castorfs Spiele mit dem Theater*, v níž se autorka zabývá způsoby, jakými Castorf ve svých inscenacích záměrně recipienta irituje a provokuje. V neposlední řadě do popisu diváckého vnímání promítám své vlastní zážitky a dojmy z Castorfových představení. Současně si uvědomuji, že divácké vnímání nelze zcela zobecnit, neboť jeho průběh je velmi subjektivní a každý člověk vnímá představení jinak. Tento aspekt se snažím v práci zdůraznit. Pojem „politické divadlo“ používám v širším smyslu slova. Adjektivem „politický“ pak označuji nejen divadlo týkající se konkrétních politických problémů, ale také divadlo společensko-kritické.

Kromě odborné literatury a vlastních diváckých zážitků v práci čerpám z Castorfových režijních knih, které mi poskytlo divadlo Volksbühne. V případě překladů názvů inscenací a citací z německy psané literatury a pramenů se jedná o autorský pracovní překlad.

2. Frank Castorf

2. 1. Působení v NDR

Frank Castorf (nar. 17. 7. 1951) pochází z východní části Berlína. Během své vojenské služby odmítá vstoupit do Sjednocené socialistické strany Německa (SED). Po dokončení vojenské služby studuje divadelní vědu na Humboldtově univerzitě v Berlíně, na které se záhy stane jednou z nejvýraznějších osobností svého ročníku.¹ Na univerzitní studiové scéně se společně se svými spolužáky věnuje divadlu také prakticky.

Až do doby krátce před převratem v roce 1990 působí jako dramaturg a režisér v několika divadlech na periferii NDR. Příležitost inscenovat v hlavním městě Castorf dostává až přibližně rok před pádem Berlínské zdi. Po celou dobu svého působení v NDR je Castorf sledován tajnými službami a je často perzekuován zákazy uvádění svých inscenací.

V letech 1976 - 78 Castorf působí jako dramaturg v divadle Theater der Bergarbeiter v Senftenbergu. Na několika inscenacích se zde podílí také jako režisér. Castorfovy představy o divadle se však rozcházejí s názory režisérů, herců i vedení divadla. Castorf reaguje tím, že přestává pracovat. Následně dostává výpověď. Jako důvod výpovědi tehdejší intendant uvádí Castorfovu opakovanou kritiku dramaturgického plánu divadla.

Následující dva roky je Castorf angažován jako režisér v divadle v Brandenburku. Ani zde se netají svými kritickými názory na repertoár divadla tvořený převážně sovětskou dramatikou. Kritizuje hry před herci, čímž si opět získává nepřízeň vedení divadla. Společně se svým kamarádem ze studií Manfredem Rafeldtem inscenuje budovatelské drama Karla Grünberga *Golden fließt der Stahl (Zlatá teče ocel, prem. 1979)*. Inscenace je uvedena u příležitosti 30. výročí vzniku NDR. Režiséři však původní význam hry pojednávající o amerických špionech bránících budování socialismu otáčí naruby, takže inscenace vyznívá jako ironická kritika režimu.

Inscenace je ihned po premiéře zakázána a oba režiséři jsou z divadla propuštěni. Jako důvod výpovědi je uvedena tvůrčí neschopnost obou režisérů.² Castorf a Rafeldt se proti výpovědi soudně odvolávají. U soudu je zastupuje otec Castorfovy tehdejší přítelkyně a tehdejší člen komunistické strany SED Gregor Gysi. K jejich vlastnímu překvapení dvojice režisérů soudní spor vyhrává. Do divadla se však vrací pouze oficiálně. Následující dva roky

¹ Castorf byl na univerzitu přijat až na druhý pokus. Důvodem bylo pravděpodobně to, že jeho otec byl podnikatel a odpůrce režimu NDR. Castorfův otec vlastnil železářství, které mělo v jeho rodině dlouholetou tradici. Právě kvůli rodinnému podniku Castorfova rodina nevyužila příležitosti z NDR emigrovat.

² Viz DETJE, Robin. *Castorf. Provokation aus Prinzip*. Berlin: Henschel Verlag, 2002. 73 s.

Castorf bydlí v Berlíně a za funkci režiséra v Brandenburgu pobírá plat, aniž by v divadle byl skutečně umělecky činný.

2. 2. Působení v divadle v Anklamu a tvorba krátce před převratem

Aby na sebe provokativní režisér mohl upoutat co nejméně pozornosti, je Castorf roku 1981 povolán do provinčního města Anklam na severovýchodě dnešního Německa. V Anklamu Castorf kolem sebe sdružuje skupinu mladých herců, kteří jsou nakloněni jeho divadelním experimentům. Castorfovy inscenace se vzpírají výkladu založenému na racionalitě. Režisér výrazně upravuje dramatické texty a vkládá do nich cizojazyčné pasáže. Potlačuje psychologii postav a nahrazuje ji absurdním a nemotivovaným jednáním. Informátoři státní bezpečnosti si s interpretací Castorfových inscenací nevědí rady, inscenace ve svých zprávách tedy automaticky označují za protirežimní.

Sám Castorf přirovnává své inscenace v Anklamu k danajským darům.³ Jeho inscenace totiž přitahují pozornost a zájem veřejnosti tím, že jsou krajským vedením strany zakazovány. Do Anklamu se vydávají početné skupiny lidí z hlavního města, aby navštívily místní divadlo. Samotná cesta do divadla na Castorfovo představení se stává politickou událostí. Na návštěvníky z Berlína již na nádraží v Anklamu pravidelně čekají úředníci, aby jim oznámili, že představení se ruší.⁴

Kvůli své inscenaci Shakespearova *Othella* (prem. 1982) má Castorf další soudní potíže. Mezi autory, jejichž hry Castorf v Anklamu inscenuje, převažuje Heiner Müller. Castorfova předposlední inscenace v Anklamu, *Bubny v noci* (prem. 1984) od Bertolta Brechta, je zrušena ještě před premiérou. Intendant divadla Wolfgang Bordel stupňuje svůj nátlak na Castorfa a hrozí mu zákazem i všech jeho dalších inscenací ještě před premiérou. Bordel Castorfovi nabízí, že pokud režisér z divadla dobrovolně odejde, může v Anklamu uvést ještě jednu inscenaci titulu dle svého vlastního výběru a bude mu garantováno pět představení této inscenace. Castorf nabídku přijme a ke své poslední inscenaci v Anklamu, Ibsenově *Noře* (prem. 1985), přistupuje jako jako k jedinečné příležitosti zaujmout pozornost některého z berlínských divadel, které by jej následně angažovalo.

Žádná nabídka z Berlína však zatím nepřichází. Castorf působí jako režisér na volné noze. Režuruje například ve Frankfurtu nad Odrou a v Chemnitzu, tehdy nazvaném Karl-Marx-Stadt. Castorf se čím dál více proslavuje a sílí rovněž jeho pověst coby kultovního

³ Viz op. cit., s. 94.

⁴ Viz op. cit.

východoněmeckého režiséra. Současně s vrcholící krizí a blížícím se zánikem NDR ubývá také represí státu vůči Castorfovi a jeho tvorbě.

Roku 1988 dostává Castorf možnost inscenovat v Berlíně. V divadle Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz uvede Rimbaudův *Opilý koráb* v přepracování německého spisovatele Paula Zecha. Následně režíruje také v Deutsches Theater Berlin. Castorf dostává povolení inscenovat také na Západě. Od jara 1989 až do znovusjednocení Německa v říjnu 1990 uvádí inscenace v Kolíně, Mnichově, Hamburku a také ve švýcarské Basileji.

2. 3. Počátky ve Volksbühne

Na začátku roku 1991 senátor Ulrich Roloff-Momin, který je zodpovědný za kulturní záležitosti hlavního města, nabídne Castorfovi funkci intendanta ve Volksbühne, jež se v době po převratu ocitá v hospodářské a umělecké krizi. Nad Castorfovým vedením divadla panují mezi veřejností rozpaky. Nástup režiséra, jehož tvorba se zcela vymyká konvenčnímu pojetí divadla, do vedení Volksbühne prezentují východo- i západoněmecká média jako skandál. Castorfovo dosazení do funkce intendanta část tisku interpretuje jako snahu senátu dosáhnout toho, aby divadlo Volksbühne, do nějž město nechce investovat finanční prostředky, bylo brzy zavřeno.⁵

Castorf proměňuje profil Volksbühne. Chce v něm uvádět provokativní a politické inscenace.⁶ Své působení ve Volksbühne zahájí tím, že propouští velkou část souboru. Za svůj cíl si stanoví pozvednout návštěvnost divadla a přilákat diváky ze západní části Berlína. Zahajuje proto rozsáhlou reklamní kampaň, která se zaměřuje zejména na oslovení mladých lidí. Scénografa Berta Neumanna Castorf pověřil tvorbou nového loga divadla. Tím se stává šestiramenné kolo, jež stojí na dvou nohách. Tento znak je inspirován tajnými šiframi zločinců a lupičů z přelomu 15. a 16. století.⁷

Castorf do Volksbühne přivede herce a kolegy, s jejichž převážnou většinou spolupracoval již v bývalé NDR. Jednou z nejvýraznějších osobností, které Castorf se angažuje, je režisér Andreas Kriegenburg. Ten přibližně po třech letech z Volksbühne odchází a následně působí jako režisér v Hannoveru a v divadle Burgtheater ve Vídni. Kriegenburg vytváří dlouholetý tvůrčí tandem s německou dramatičkou a spisovatelkou Deou Loher, pro jejíž díla je charakteristická političnost a společenská kritika.

⁵ Viz op. cit., s. 184.

⁶ Viz op. cit., s. 204–205.

⁷ Viz op. cit., s. 195.

Na podzim 1992 Volksbühne pořádá sérii šesti premiér, ve kterých tvůrci reagují na zánik NDR a parodují bývalé nejvyšší představitele komunistické strany. Již samotnou volbou termínů premiér Castorf demonstruje politické zaměření divadla. Premiéry se konají v době od 7. října, dne výročí vzniku NDR, do 9. listopadu, dne výročí pádu Berlínské zdi a protižidovského nacistického pogromu. Navzdory panujícím pochybnostem o budoucnosti Volksbühne pod Castorfovým vedením, mají již první představení divácký úspěch. Návštěvnost divadla je ještě vyšší, než sám Castorf plánoval.⁸

Zatímco v bývalé NDR byl Castorf již dlouhodobě uznáván, za nové politické a společenské situace po převratu si musí svoji pověst politicky zaměřeného režiséra znovu vydobýt. To platí zejména v případě diváků a divadelních kritiků ze západního Berlína, kteří na Castorfa a jeho tvorbu kromě jiného také kvůli jeho východoněmeckému původu nahlíží zpočátku skepticky.

V následujících letech Castorf ve Volksbühne angažuje výrazné režijní osobnosti, jako jsou například Christoph Schlingensief, Christoph Marthaler či René Pollesch⁹. Roku 1995 Castorf rozšiřuje divadlo Volksbühne o pobočnou scénu v rekonstruovaném kulturním domě v berlínském Prateru. Castorf je intendantem divadla Volksbühne dodnes, smlouvu na tuto funkci má platnou do roku 2016.¹⁰

⁸ Viz op. cit., s. 201.

⁹ René Pollesch byl v letech 2001 – 2007 uměleckým šéfem pobočné scény Volksbühne v Prateru. Zaměřoval se v ní zejména na tvorbu autorských a experimentálních inscenací. Pollesch dodnes pravidelně režíruje ve Volksbühne a je vedle Franka Castorfa jednou z nejvýraznějších osobností, která má vliv na profil tohoto divadla. Kromě toho Pollesch působí také např. v divadle Burgtheater ve Vídni.

¹⁰ Viz Frank Castorf [online]. [17. 9. 2013]. URL: <<http://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/ensemble/?person=12>>

3. Castorfův způsob práce s textem

3. 1. Dekonstrukce a eklekticismus

Způsob, jakým Castorf pracuje s dramatickými texty, vystihuje Hans-Thies Lehmann ve svém vysvětlení, proč současné divadlo označuje adjektivem „postdramatický“. „Přídavné meno »postdramatické« pomenúva divadlo, ktoré cíti potrebu pôsobiť mimo drámy, v čase »po« skončení platnosti paradigmy drámy v divadle,“¹¹ uvádí Lehmann. Drama se v postdramatickém divadle objevuje, avšak v oslabené podobě. S dramatickým textem tvůrci postdramatického divadla zachází jako s „odumřelým materiálem“¹². To platí i pro tvorbu Castorfa. Texty, které se režisér rozhodne inscenovat, radikálním způsobem přepracovává. Z původního znění textu zůstává ve výsledném scénáři Castorfových inscenací většinou pouze nepatrný zlomek.

Castorf si k inscenování často volí z důvodu variabilnější, otevřenější struktury prózu. Ta podle Castorfa svým uspořádáním na rozdíl od dramatu lépe odráží chaos a mnohotvárnost světa, v němž žijeme. „Pracuji proti pořádku, který divadelní hra sama o sobě vždy představuje. Drama má jistou uzavřenost, ze které by člověk mohl nabýt dojmu, že svět funguje podle určitého řádu. (...) A to neodpovídá mým životním zkušenostem,“¹³ uvádí Castorf. Jedním z typických rysů Castorfovy práce s texty je hravost. S dramatickými a literárními texty zachází jako s materiálem, který dále v procesu hravého, asociativního způsobu tvorby zpracovává a upravuje.

Castorfovu tvorbu bychom mohli charakterizovat pojmem divadlo dekonstrukce.¹⁴ Toto označení používá Lehmann v souvislosti s typickými znaky postdramatického divadla. Dekonstrukce dramatické či literární předlohy stojí na počátku režisérovy práce s textem. Záměrem Castorfových úprav je narušování a boření takřka veškerých dramatických a divadelních konvencí. Dekonstruktivní a téma rozkladu Castorf realizuje zpravidla v rovině struktury textu, přesněji jeho fragmentarizací. Radikálními zásahy do struktury se texty mění v nesouvislé fragmenty. Typickým znakem Castorfových inscenací se tak stává diskontinuita a rušení lineárního a kauzálního děje.

¹¹ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Přel. Anna Grusková – Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 24 s.

¹² Op. cit.

¹³ „Ich arbeite gegen die Ordnung, die ein Theaterstück von sich aus immer schon darstellt. Ein Stück hat eine Hermetik, von der man annehmen könnte, dass die Welt so in Ordnung sei. (...) Und das entspricht nicht meiner Welterfahrung.“ CASTORF, Frank. Nicht Realismus, sondern Realität. In HEGEMAN, Carl (Hg.). *Einbruch der Realität. Politik und Verbrechen*. Berlin: Alexanderverlag, 2002, s. 72.

¹⁴ Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 22.

Mezi fragmenty režisér dále vkládá další texty a materiály, jež se k danému dramatu či próze žádným způsobem bezprostředně nevztahují.¹⁵ Castorf vkládá nové, cizorodé materiály pomocí asociativního proudu myšlenek. V jedné inscenaci se tedy zpravidla mísí několik literárních žánrů. Do dramatu či próz, které tvoří jakýsi rámec inscenace, zařazuje režisér krátké i delší pasáže z různorodých dramatických, prozaických i odborných textů, písní a filmů. „Ať už je to literatura, žurnalismus, filosofie nebo cokoliv jiného: (...) je to použito a herci (...) musí tedy recitovat často několikastránkový text,“¹⁶ popisuje spisovatel a dramatik Thomas Martin Castorův styl práce s textem. Používané texty nejsou nikdy do inscenace vloženy kompletně v celé délce. Charakteristickým znakem Castorfova režijního rukopisu je tedy citátovost, neboť vsuvky prostřednictvím fragmentarizace nabývají charakteru citátu.

3. 2. Vznik nových významů prostřednictvím montáže textů

Příkladem Castorfova eklektického způsobu práce s texty je inscenace *Kean ou Désordre et Génie. Comédie en cinq actes par Alexandre Dumas et „Die Hamletmaschine“ par Heiner Müller (Kean aneb Chaos a nadání. Komédie v pěti dějstvích od Alexandra Dumase a „Hamlet-stroj“ od Heinerja Müllera*, prem. 6. 11. 2008). Jak je zřetelné z názvu, jedním z hlavních zdrojů Castorfových vsuvek do Dumasovy hry je drama *Hamlet-stroj* Heinerja Müllera. Dekonstrukci, která představuje ústřední princip Castorfovy tvorby, akcentuje režisér v inscenaci *Kean* již samotným výběrem Müllerova postdramatického textu, pro nějž je rovněž příznačná dekonstrukce, fragmentárnost a popírání veškerých konvencí dramatického textu.

Z *Hamlet-stroj* vkládá režisér do scénáře své inscenace pasáže tematizující rozklad, ničení, tělesnost. Castorf v inscenaci cituje Hamletovo vyprávění o porcování otcova těla či monolog Ofélie, která podává výčet svých pokusů o sebevraždu. Castorf z *Hamlet-stroj* přejímá také repliky ironicky komentující reklamu a životní styl konzumní společnosti. „Heil COCA COLA,“¹⁷ praví herec Mex Schlüpfer v roli Hamleta. Výňatky z Müllerova textu Castorf rozkládá na několik nestejně dlouhých částí. Ty pak vkládá do Dumasovy hry.

¹⁵ Viz FISCHER-LICHTE, Erika. Frank Castorfs Spiele mit dem Theater: Wie das Neue in die Welt kommt. In AHRENDS, Günter (Hrsg.). *Forum Modernes Theater*, Band 21, 1/06. Tübingen: Gunter Narr Verlag, s. 9.

¹⁶ „Sei es Literatur, Journalismus, Philosophie oder was auch immer: (...) wird es benutzt und die Spieler (...) müssen nun oft seitenlangen Text rezitieren.“ MARTIN, Thomas. Paris. Moskau – Bewegung zwischen den Fronten. In WILZOPOLSKI, Siegfried. *Theater des Augenblicks: die Theaterarbeit Frank Castorfs*. Berlin: Zentrum für Theatrodokumentation und information, 1992. 173 s.

¹⁷ CASTORF, Frank – DUMAS, Alexandre – MÜLLER, Heiner. *Kean ou Désordre et Génie. Comédie en cinq actes par Alexandre Dumas et „Die Hamletmaschine“ par Heiner Müller*. Prem. 6. 11. 2008 v divadle Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Režijní kniha. Archiv Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. 96 s.

V případě Müllerova dramatu tedy tvůrce provádí jakousi dekonstrukci na druhou, neboť umocňuje již původně fragmentární charakter textu *Hamlet-stroj*.

Charakteristiku postdramatického divadla dle Lehmana často vystihují pojmy původně používané v souvislosti s jinými druhy umění. Scénáře Castorfových inscenací mají zpravidla podobu koláže, montáže. V inscenaci *Kean* herci sborově ztvárňují monolog Hamleta z dramatu *Hamlet-stroj*. V této scéně můžeme spatřovat metaforické znázornění způsobu, jakým Castorf nakládá s dramatickými a literárními texty. Herec Axel Wandtke přináší na jeviště fotografii s portrétem Heina Müllera. Fotografie se následně dostává do rukou herečky Jeanette Spassové. Ta se na fotku ani nepodívá, stojíc čelem k divákům fotografii mlčky a ledabyly roztrhá. Drobné kousky pak s ledovým klidem ve tváři nechává spadnout na zem.

V přeneseném smyslu slova můžeme tvrdit, že Castorf zachází s používanými texty obdobně jako herečka s dramatikovým portrétem. Režisér „roztrhá“ texty na nepravidelné části. Většiny z nich se zbavuje a mezi zbylé útržky vkládá další fragmenty z jiných, stejným způsobem zpracovaných textů. Výsledkem je koláž, jejíž uspořádání působí chaoticky a nesourodě. „Ne moje umění je eklektické, nýbrž život sám. Bosna a Boris Becker patří dohromady, rozdíl mezi nimi se v nás zahlazuje (...). Příliš mnoho věcí se tímto způsobem děje iracionálně vedle sebe – pro to bych chtěl nalézt estetickou formu,“¹⁸ vysvětluje Castorf své umělecké záměry.

Rušením jednoty děje a logicky strukturovaného sledu událostí Castorf reflektuje nepřehlednost a iracionalitu současného světa. Castorfova poetika je „poetikou narušování“¹⁹, neboť Castorf neustále přerušuje děj vsuvkami. Režisér ve svých inscenacích potlačuje děj, který by měl jasný začátek, střed a konec, a vkládáním různorodých vsuvek vytváří mnohvrstevnatou strukturu, v níž se fabule díky rozsáhlému množství přidávaných fragmentů často doslova ztrácí.

To můžeme sledovat již v prvním dějství inscenace *Kean*. Na začátku se Castorf takřka doslovně drží Dumasovy předlohy. Vybraná společnost se schází na večírek, který pořádá lady Elena v domě svého manžela, hraběte z Koefeldu. Rádoby poklidný večer plný zdvořilé konverzace se značnou dávkou přetvářky překazí příchod herce Keana. O něm se všude šíří zvěsti, že má s Elenou poměr a že Anna Damby, dcera bohatého sýraře, kvůli němu

¹⁸ „Nicht meine Kunst ist eklektizistisch, sondern das Leben. Bosnien und Boris Becker gehören zusammen, die Spuren zwischen beidem verwischen sich in uns. (...) Zu viele Dinge geschehen derart irrational nebeneinander – dafür möchte ich einfach eine ästhetische Form finden.“ SCHÜTT, Hans-Dieter. *Die Erotik des Verrats: Gespräche mit Frank Castorf*. Berlin: Dietz-Verl., 1996. 22 s.

¹⁹ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 172.

odmítla u svatebního oltáře vlivného lorda Mewilla. Kean se přítomné snaží přesvědčit, že zvěsti o jeho aféře s Annou Damby nejsou pravdivé. Do toho Castorf přidává úryvek z jedné z Keanových shakespearovských rolí. „Now is the Winter of our Discontent,/Made glorious Summer by this Son of York,“²⁰ rozkřikne se na podezřívavou sešlost Kean, cituje přítom Richarda III. Rozhovor se náhle rozpadá na nesouvislé útržky. Postavy znenadání, avšak s naprostou samozřejmostí, začínají plyně hovořit v cizích jazycích. Hrabě Koefeld se obrací na prince a v dánštině se mu chlubí nově zakoupeným luxusním čínským vějířem. Elena do toho zběsile chrlí italsky nadávky.

Erika Fischer-Lichte ve své studii *Frank Castorfs Spiele mit dem Theater: Wie das Neue in die Welt kommt* uvádí, že Castorfův způsob montáže textů lze přirovnat k hudební kompozici. „Principy, které Castorf používá, bývají často popisovány jako hudební principy, a sice z pohledu toho, jak se realizují, když jsou jednotlivé děje od sebe oddělovány prostřednictvím – někdy menších, někdy větších – přerušení a pauz, jak pracuje s opakováním a jak jsou montáže rytmicky organizované,“²¹ vysvětluje Fischer-Lichte. V inscenaci *Kean* Castorf několikrát přerušuje děj hudebními čísly představitele titulní postavy Alexandra Scheera a hudebníka a skladatele Steve Binettiho, který po celou dobu představení sedí z pohledu diváka v pravém rohu předscény. Binetti v inscenaci hraje vlastní, upravené verze známých rockových písní a písní ve stylu tradiční irské hudby.

Vkládané písně nejen fragmentarizují lineární děj, nýbrž také vnáší do inscenace další nové motivy a odkazy k osobnostem slavných interpretů. Výběrem písní Castorf jako by asociativním způsobem postupoval od hvězdy londýnských divadel Keana ke známým britským hudebníkům současnosti, jako jsou například Paul McCartney nebo Mick Jagger. „Když už si dál neví se zpěvem rady, předvádí Jaggera ve středu jeviště, upadá do extáze, exploduje,“²² popisuje Castorf ve svých režijních poznámkách závěr Scheerova výstupu, ve kterém herec za doprovodu Binettiho drsné kytarové rockové hudby zběsile běhá s mikrofonom po prázdném jevišti, skáče do vzduchu a předvádí divoké, neartikulované zvuky a výkřiky.

²⁰ CASTORF, F. – DUMAS, A. – MÜLLER, H. Op. cit., s. 19.

²¹ „Die Prinzipien, die Castorf hier verfolgt, sind häufig als musikalische Prinzipien beschrieben, wie sie sich realisieren, wenn Vorgänge durch – manchmal winzige, manchmal größere – Brüche und Pausen voneinander getrennt werden, mit Wiederholungen gearbeitet wird und die Montagen sowie ihre Abläufe rhythmisch organisiert werden.“ FISCHER-LICHTE, E. Frank Castorfs Spiele mit dem Theater. Op. cit., s. 11.

²² „Wenn er mit dem Singen nicht mehr weiter weiß, macht den Jagger in Bühnenmitte, gerät in Ekstase, explodiert.“ CASTORF, F. – DUMAS, A. – MÜLLER, H. Op. cit., s. 33.

3. 3. Montáž jako nástroj společenské kritiky

Jak uvádí Fischer-Lichte, cílem Castorfova montážního způsobu tvorby není násilné znehodnocování literárních či dramatických předloh. Záměrem jeho hry s citáty a fragmenty je vytvoření „něčeho kvalitativně nového“.²³ Tuto novou kvalitu přinášejí asociace a paralely mezi použitými texty.

Řadě významů, které se prostřednictvím montáže textů objevují, můžeme připisat společensko-kritický charakter. Například kombinací Dumasova a Müllerova textu vznikají v inscenaci *Kean* paralely mezi oběma hlavními postavami. Kean i Hamlet se ocitají ve společnosti, která v člověku vyvolává pocit absurdity. Hamleta a Keana spojuje touha po svobodě. Oba se staví proti situaci v nesvobodné společnosti a chtějí se vymanit z jejího vlivu. Prostřednictvím Hamleta se Müller bouří proti komunistickému režimu a pokrytecké morálce. „Zástupy obyvatelstva kvičí špatně zaplaceným smutkem,“²⁴ popisuje Hamlet dav oportunisticky dodržující pokyny Claudia, vládce a zločince v jedné osobě.

Keanovu svobodu omezují společenské konvence, drby a nátlak veřejnosti. Okolí spojuje s osobou obdivovaného herce vysoká očekávání, nejen pokud jde o Keanovy umělecké výkony, nýbrž i jeho chování v osobním životě. Kean coby jedna z prvních mediálních hvězd je svazován tím, že jeho kariéra závisí na jeho mediálním obraze. Hamlet i Kean jsou obklopeni společností, jež vyžaduje permanentní hraní rolí a v níž je téměř nemožné být sám sebou. „Dříve mi stačilo pouze za sebou zavřít dveře, a byl jsem sám se sebou, a když jsem se podíval do zrcadla, neviděl jsem nic jiného než svůj obličej; ale dnes vidím před sebou v zrcadle pokaždé jen obraz z novin,“²⁵ popisuje postava slavného herce. Prostřednictvím fragmentarizace a montáže textů Castorf provokativním způsobem nechává diváka inscenace srovnávat nesvobodu totalitního státního režimu se zdánlivě banální formou nesvobody jedince uprostřed světa masových médií, jejichž moc ve společnosti dodnes stále sílí.

Asociativním způsobem Castorf spojuje nejen citované texty, nýbrž také vytváří aluze na různé osobnosti či další texty a filmy. Postavami v inscenacích odkazuje na reálné osobnosti či jiné literární postavy. Mezi tématy a vsuvkami, které tvůrce do inscenace vnáší, vznikají anachronismy a kontrasty. Do postavy hercovy manželky Mary Kean Castorf promítá osobnost a život německé zpěvačky Nico. „Pomáhal Židům, proto byl na Hitlerův osobní

²³ FISCHER-LICHTE, E. Frank Castorfs Spiele mit dem Theater. Op. cit., s. 10.

²⁴ MÜLLER, Heiner. *Pověření [Tři hry]*. Přel. K. R. Jilská. Praha: Prostor, 1998. 97 s.

²⁵ „Früher brauchte ich nur hinter mir die Tür zuzumachen und ich war mit mir allein, und wenn ich dann in meinen Spiegel guckte, sah ich nichts anderes als mein Gesicht, doch jetzt sehe ich vor mir im Spiegel immer nur ein Bild aus der Zeitung.“ CASTORF, F. – DUMAS, A. – MÜLLER, H. Op. cit., s. 43.

rozkaz zastřelen. S tisíci dalšími ho hodili do masového hrobu,²⁶ odpovídá Mary Keanovi na otázku, jak se daří jejímu otci. Následně Mary alias Nico vzpomíná, jak její rodina během bombardování Kolína nad Rýnem přišla během jediného dne o všechno včetně střechy nad hlavou. Po vyprávění o válečných událostech přijde řeč na Maryina bývalého milence Delona. Castorf tak naráží na zpěvaččin vztah s Alainem Delonem, s nímž měla Nico syna. Kean vzpomíná na svého a Maryina zemřelého syna, jehož přízeň si Delon kupoval dárky a projížďkami ve svém luxusním BMW. „Nejedl nic jiného než hranolky na nádražích, v hotelech, na letištích,²⁷ vykládá posmutněle o svém synovi Kean. Kean ve své promluvě vnáší do inscenace téma materialismu a globalizace. Bezprostředně následující po popisu zážitků z holocaustu a válečného bombardování vyznívají tyto problémy dnešní společnosti malicherně, až takřka úsměvně. Divák Castorfových inscenací, jehož všednodenní realita je do značné míry ovlivňována veškerými klady i zápory globalizace, se tak Castorfovým výsměchem a banalizací problémů současné společnosti může cítit dotčen a iritován.

3. 4. Riskantní divadlo

Castorfovo divadlo je „riskantním divadlem“²⁸. Riskantní divadlem Lehmann označuje divadlo porušující mnohé konvence. Castorfovy inscenace neodpovídají běžným diváckým očekáváním od divadla. Jejich smysl není z důvodu extrémního množství témat a možných významů snadno a jednoznačně rozklíčovatelný. Postdramatické divadlo má často podobu jednoho ze dvou extrémů. Prvním z nich je jednotná struktura a přehledná rozvláčnost hraničící s nudou. Castorfova tvorba je příkladem druhého extrému. Ten vystihují pojmy jako heterogenost, přebujelost, množství a chaos.²⁹

Jak je patrné z výše uvedených příkladů, režisér přehlcuje inscenaci tématy pomocí dekonstrukce textů a montážní techniky. Nové tematické vrstvy Castorf vytváří také již zmiňovaným citováním odborné a nedivadelní literatury. Charakteristickým rysem Castorfovy poetiky je, že režisér často přerušuje a nahrazuje dialog monologickými proslovy jednotlivých postav. Z fragmentů textů dělá monology, které herci pronášejí přímo do tváří diváků.

Výše uvedeným způsobem Castorf v inscenaci *Kean* používá například texty dramaturga Volksbühne Lothara Trolleho tematizující počátky industrializace v Anglii. Jeden z herců se zpravidla bez jasné psychologické motivace oddělí od ostatních, jako by vystoupil

²⁶ „Er half den Juden, deshalb wurde er erschossen, auf Hitlers persönlichen Befehl. Er wurde in ein Massengrab geworfen, mit Tausenden von Anderen.“ Op. cit., s. 84.

²⁷ „Er aß nichts als Pommes Frites, in Bahnhöfen, Hotels, Flughäfen.“ Op. cit., s. 85.

²⁸ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 27.

²⁹ Viz op. cit., s. 102–103.

z právě se odehrávající situace, přejde na předscénu a svoji promluvu směřuje čelem k divákům. Silvia Rieger v roli lady Amy Mewill se v prvním dějství inscenace znenadání vzdálí od společnosti, která se sešla na večeři u lady Eleny, a pronáší rozsáhlou pasáž z Trolleho textu, jež pojednává o drsné práci dětí v tkalcovských dílnách. „Nutili je jíst špinavé zbytky svíček, lízat sliny od tabáku, otevírat ústa, aby jim do nich mohli naplivat,“³⁰ popisuje Amy, jakými způsoby dozorčí bijí a týrají dětské dělníky.

Tento způsob odstupování herců od role lze přirovnat k Brechtovým zcizovacím efektům. Herci hovoří zpravidla chladně, stroze, aniž by projevovali emoce vůči danému tématu. Nesnaží se tedy působit na emoce diváka a ovlivňovat jeho výklad monologu například tím, že divák bude vůči pracujícím dětem pociťovat lítost. Herci nechávají text zaznít takovým způsobem, aby se divák do postavy nevcit'oval a aby si význam hercova vyprávění interpretoval zcela sám.

Monologické texty narušují divadelní fikci v tom smyslu, že explicitně tematizují mimodivadelní realitu a poukazují na ni. Jedním z těchto témat je v inscenaci *Kean* povrchnost současné konzumní společnosti, která se snadno nechává ovládat marketingovými strategiemi. Castorf do inscenace vkládá scénu, v níž několik herců sedí na zemi a jeden po druhém se střídají v přednášení reklamních sloganů z televize a módních časopisů, jež hlásají aktuální trendy a slibují zázračné účinky kosmetických přípravků. „Můj objev pro suché vlasy! Gelee Royal!“³¹ křičí se zcela vážným výrazem ve tváři směrem do hlediště herečka Irina Kastrinidis ztvárňující jednu z kejklířek z Keanovy bývalé divadelní společnosti.

V jediné inscenaci Castorf vedle sebe klade velké množství témat. V inscenaci *Kean* je to například zmiňovaný kult mediálních hvězd, konzumní způsob života, industrializace, hrůzy druhé světové války a holocaustu nebo také společnost a doba NDR, která je tematizována prostřednictvím citátů z Müllerovy hry *Hamlet-stroj*. Můžeme tedy tvrdit, že montáží textů Castorf destruuje děj a nahrazuje jej reflexí určitých témat. Tento způsob narušování děje považuje Lehmann za charakteristický právě pro tvorbu umělců, kteří pracují s texty z různých tematických oblastí a žánrů. Jejich inscenace označuje Lehmann za scénické eseje³². Chápeme-li však pod výrazem esej úvahu, komentář k jistému tématu, nelze Castorfovu tvorbu jednoznačně za scénickou esej označit, neboť permanentně vkládaná nová a nová témata nejsou v jeho inscenacích nijak verbálně či prostřednictvím jednání postav dále rozváděna nebo komentována.

³⁰ „Sie zwangen sie, schmutzige Kerzenstummel zu essen, Tabaksspeichel aufzulecken, den Mund aufmachen, damit sie hinenspucken konnten.“ CASTORF, F. – DUMAS, A. – MÜLLER, H. Op. cit., s. 22.

³¹ „Meine Entdeckung für trocknes Haar! Gelee Royal!“ Op. cit, s. 27.

³² Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 130.

Oproti Lehmannovu popisu postdramatického divadla jde Castorf tudíž ve své fragmentarizaci struktury ještě dále. Nesoustředí se pouze na několik konkrétních témat, kterým by se podrobněji a kontinuálně v celé inscenaci věnoval. Místo toho, aby jednotlivá témata rozvíjel, vkládá do inscenace jedno téma za druhým. Důležité je pro Castorfa množství témat, a nikoli to, aby divákovi danou problematiku a svůj náhled na ni podrobněji přiblížil. Důsledkem je, že inscenace se zcela záměrně stává pro recipienta nepřehlednou. Divák ztrácí v ději a ve střídajících se citátech a jejich tématech orientaci. Není možné jednoznačně a bez pochyb považovat jedno téma za ústřední, skrze nějž by si divák interpretoval zbytek inscenace.

3. 5. Nepřímé politično a politika vnímání

Ačkoli je tedy možné v textech, jež Castorf cituje či k nim odkazuje, nacházet politická či společensko-kritická témata, politická dimenze jeho tvorby spočívá v samotné struktuře inscenací a v tom, jak tato struktura působí na vnímání a reakce diváků. „Politika divadla je *politikou vnímání*,“³³ zdůrazňuje Lehmann.

Politická podstata Castorfových inscenací spočívá v procesu produkce a divácké recepcce, který dodává divadlu charakter sociální události. Castorf ve své tvorbě experimentuje se specifickými vlastnostmi divadla, jimiž se divadlo odlišuje od jiných komunikačních médií. Castorfem zdůrazňovaná jedinečnost divadla spočívá ve fyzické spolupřítomnosti herců a diváků, kteří tím, že se setkávají ve stejném čase na stejném místě, vstupují do vztahu vzájemné konfrontace a interakce. Herci a diváci se vzájemně vnímají a jejich vztahy se oboustranně neustále proměňují. Divadelní představení se pro ně tedy stává sociální událostí. „Vše, co dělají aktéři, má dopad na diváky, a vše, co udělají diváci, má dopad na aktéry i ostatní diváky,“³⁴ charakterizuje Fischer-Lichte.

Herci vidí, slyší a cítí, jak diváci reagují. Herecký výkon v závislosti na diváckých reakcích ztrácí či nabývá na intenzitě.³⁵ Je charakteristické, že takové reakce, jako je například zívání, šeptání či odcházení diváků, o nichž by se předpokládalo, že herce mohou znejistit, mají na herce Castorfových inscenací zcela opačný vliv. Projevy diváků jako by hercům potvrzovaly, že se jim daří dosáhnout jejich záměru – vyvolávat v recipientech intenzivní emoce, a to jakékoli, pozitivní i negativní. Negativní divácké reakce nevedou herce ke změně projevu, naopak herci pokračují dále ve stejném stylu a diváky v jejich pocitech

³³ Op. cit., s. 309.

³⁴ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011. 52 s.

³⁵ Viz op. cit., s. 51.

ještě utvrzují, nebo jim dokonce jejich nepřízeň „oplácí“ tím, že kupříkladu odcházející diváky oslovují, čímž je uvádí do nepříjemné situace (viz kap. 4. 2.).

Politično je v Castorfových inscenacích díky fyzické spolupřítomnosti herců a diváků imanentně přítomno, a to nezávisle na tom, zdali režisér do svých inscenací vkládá explicitní narážky na politická témata, či ne. „Estetický, sociální, potažmo politický aspekt jsou v rámci představení neoddělitelně provázány. Nicméně tato provázanost nevzniká pouze tehdy, když má představení politické téma nebo propaguje politický program, ale přináší a garantuje ji fyzická spolupřítomnost zúčastněných,“³⁶ uvádí Fischer-Lichte. Každé představení Castorfovy inscenace je současně i politickou situací, neboť všichni účastníci jsou danou situací ovlivňováni a současně se podílí na jejím průběhu, čímž situaci spoluvytvářejí.

Politično Castorfových inscenací nemá podobu explicitního vyjadřování se k určitým tématům, nýbrž se projevuje převážně nepřímou ve vlastní divadelní estetice a v podobě vztahu mezi aktéry a diváky. Castorf jako by tím reflektoval nemožnost současného divadla dosáhnout společenského přesahu prostřednictvím přímého tematizování politiky. Dle Lehmannova zpracovávání námětů všeobecně považovaných za politické vede často současné divadelníky k napodobování či opakování šablonovitého mediálního diskurzu. Současné divadlo podle teatrologa už nemá funkci prostoru, který by měl vliv na záležitosti politiky, jak tomu bylo například v antické polis. Již není ani institucí, jejímž cílem by bylo budování národní identity či šíření politické propagandy. Lidé zabývající se otázkami politiky čerpají z jiných médií, která aktuální události zpracovávají rychleji nežli divadlo. Divadlo je v dnešní době politické, „jen a pouze pokud není žádným způsobem přeložitelné do logiky, syntaxe a pojmosloví politického diskurzu společenské reality.“³⁷ Postdramatická divadelní estetika nenásleduje politický diskurz, naopak se jej snaží přerušovat. Lehmann v této spojitosti označuje divadlo za „cézuru“ politična («Zäsur« des Politischen).

Castorf ve své tvorbě přerušuje politický diskurz tím, že mnohvrstevnatá struktura jeho inscenací působí alogicky. Vsuvky, citace a vzájemné souvislosti mezi jednotlivými texty často nelze na základě racionální úvahy detailněji rozklíčovat. Jak již bylo uvedeno, Castorf politická témata obsažená ve fragmentech textů dále nerozvádí a skrze vkládání textového materiálu přerušuje jedno téma, které vzápětí nahrazuje dalším a dalším.

³⁶ Op. cit., s. 59.

³⁷ „(...)“, wenn und nur wenn es gerade auf keine Weise übersetzbar oder rückübersetzbar ist in die Logik, Syntax und Begrifflichkeiten des politischen Diskurses in der gesellschaftlichen Wirklichkeit.“ LEHMANN, H.-T. Wie politisch ist postdramatisches Theater. Op. cit., s. 17.

Cílem politiky je určování norem a zákonů ve společnosti. „Nemôže nič iné než určovať: poriadok, pravidlo, moc, ktorá platí pre všetkých, spoločnú normu,“³⁸ parafrázuje Lehmann názor bulharsko-francouzské filosofky a lingvistky Julie Kristevy. Castorfovy politické inscenace se v protikladu k této definici politična vyznačují anarchistickou strukturou. Jsou tedy jakýmsi přerušením, cézurou politična. Zatímco politika usiluje o nastolení všeobecně platných pravidel, Castorf se chce ve své tvorbě veškerým normám a pravidlům vymykat. Struktura jeho inscenací i samotné jednání postav podléhají zcela vlastní, svébytné logice, která se řídí cílem narušovat dramatické a divadelní konvence a společenská tabu. Jediným pravidlem Castorfových inscenací je, že takřka žádná pravidla neexistují. Samotný způsob, jakým Castorf vytváří strukturu textu, lze považovat za politický akt, neboť tato chaotická struktura odráží režisérův pohled na současný svět, který je podle něj nepřehledný a jeho fungování nelze racionálně a logicky vysvětlit.

3. 6. Představení jako hra s asociacemi diváka

Castorf pojímá divadlo jako prostor ke hře s asociacemi. Specifická struktura jeho inscenací je výsledkem nejen předem promyšleného konceptu. Značná část změn v textu předlohy, ať už jde o škrty nebo o vkládání citátů, je vytvářena během zkoušek s herci. Castorfovy inscenace mohou diváka iritovat, neboť divák může dění na jevišti považovat za nesmyslné a nepochopitelné. Na stranu druhou je pro Castorfovu poetiku rovněž charakteristické, že prostřednictvím asociací vzniká v inscenacích řada komických momentů. Příkladem dokládajícím asociacní hru tvůrců je závěrečná scéna inscenace *Kean*, v níž se Kean rozhodne odjet společně s Annou Damby parníkem do Ameriky. Anna přijede na jeviště sedíc vzpřímeně na bílé plastové krávi v nadživotní velikosti. Ta stojí na podstavci na čtyřech kolech a tlačí ji několik divadelních techniků. Anna má na sobě oblečení, jež nekoresponduje ani s jízdou na krávi, ani s cestou do Ameriky. Má zahalenou tvář černým závojem a na sobě dlouhé průsvitné černé šaty v orientálním stylu s extravagantními zlatými ozdobami.

Jak již bylo naznačováno, Castorf klade důraz na subjektivitu diváckého vnímání. Stejně jako v samotném průběhu inscenování, rovněž v procesu diváckého vnímání nedominoje racionální, pragmatické přemýšlení. Destrukce jednoty děje a potlačování racionálního smyslu děje vede diváka k rozvoji jeho vlastní fantazie. Pomocí mnohvrstevnaté a nepřehledné struktury chce Castorf v divákovi vyvolávat co nejsilnější emoce a snaží se ho přimět k tomu, aby se odpoutal od racionálního způsobu vnímání. Recipient, na nějž režisér montáží různorodých textů klade vysoké nároky, může být tím, že si nedokáže Castorfovy

³⁸ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 302.

inscenace racionálně interpretovat, do značné míry iritován. Castorf často jako iritující prvek používá texty v cizích jazycích. V inscenaci *Kean* nalezneme repliky v angličtině, dánštině, italštině, ruštině, čínštině. Mnohojazyčnost upozorňuje recipienta na jeho omezení a ztrátu kontroly nad významem řečeného.³⁹ Neovládá-li divák některý z užívaných jazyků, ztrácí během cizojazyčných pasáží přehled nad přesným obsahem toho, o čem postava hovoří. Recipienti jsou Castorfem doslova donuceni odpoutat se od koncentrace na text, z čehož pramení jejich pocit iritace. Diváci osvobozují svoji fantazii a imaginaci. Vzniká tak prostor pro jejich vlastní asociační činnost.

Můžeme tvrdit, že na analogickém principu jsou postaveny veškeré Castorfovy inscenace. Ačkoli se scénické dění odehrává v mateřském jazyce diváků, přesto se do velké míry vymyká interpretaci, která se zakládá na racionálních úvahách. To vede recipienty k rozvoji asociativního způsobu myšlení. „Divákovi je tak otevřena možnost hrát svou vlastní hru se svým vlastním vnímáním,“⁴⁰ objasňuje Fischer-Lichte. Diváci se ocitají v situaci podobné procesu vytváření a zkoušení inscenace režiséra s herci. Asociativní hra tedy neprobíhá pouze během přípravy inscenace, nýbrž její význam je zdůrazňován také během každého jednotlivého představení.

V procesu zkoušení Castorfových inscenací, stejně jako během diváckého vnímání jednotlivých představení, má důležitou roli náhoda. Produkce v průběhu zkoušek i recepce představení jsou do značné míry neplánované a nepředvídatelné. Surrealistická, snová atmosféra, kterou asociativní struktura Castorfových inscenací vyvolává, jitří fantazii a emoce diváka. Divák je aktivizován v tom smyslu, že se stává spoluvůrcem divadelního představení. Na tvorbě představení se podílí dvojím způsobem. Ovlivňuje jevištní dění tím, že svými reakcemi působí na výkony herců. Dění na jevišti však tvoří pouze dílčí část představení. Druhá část představení se paralelně odehrává v hlavě každého z diváků, který si prostřednictvím asociací, pocitů a vzpomínek vytváří ve své mysli svou vlastní verzi toho, co vidí na jevišti.

Castorfovy inscenace můžeme považovat za přerušování, cézuru politické reality, rovněž pokud jde o postavení a funkci publika. Režisér staví diváky do odlišné role, nežli na jakou jsou ze svého běžného života zvyklí. V současné době dle Lehmana zažíváme vrcholný stav společnosti, který Guy Debord pojmenovává jako společnost spektaklu. Občan je v Debordově teorii definován jako divák, pro nějž se veřejný a politický život stává podívanou,

³⁹ Viz op. cit., s. 175.

⁴⁰ „Dem Zuschauer wird so die Möglichkeit eröffnet, mit seinen Wahrnehmungen sein eigenes Spiel zu spielen.“ FISCHER-LICHTE, E. Frank Castorfs Spiele mit dem Theater. Op. cit., s. 11.

divadlem. „Spektákl se prezentuje jako nezměrná pozitivita, jež je nediskutovatelná a nepřístupná. (...) Princip, který principiálně vyžaduje, je pasivní přijímání,“⁴¹ uvádí Debord. Mocenská ideologie společnosti spektáklu působí na člověka nenápadným nátlakem, pomocí něhož staví jedince do role pasivního pozorovatele. Nástroji této ideologie moci, jež ve svých divácích vytváří zkršené povědomí o realitě, jsou například masová média a marketing.

Castorf vytrhává jedince z jeho navyklé role pasivního pozorovatele zdánlivě neovlivnitelného dění. Divadelní představení přestává být pro diváka spektáklem, divák si totiž uvědomuje sebe sama jako účastníka a spoluvůrce události. Můžeme tvrdit, že divadlo, od něž publikum obvykle očekává jistou míru fikce, překračuje své vlastní, konvencemi zavedené hranice. Recipient vnímá představení jako vysoce reálnou, intenzivně prožívanou situaci, nikoli jako něco sobě vzdáleného, na co stačí se pouze dívat. Díky prolínání estetického a sociálního aspektu divák vnímá představení jako společenskou realitu.⁴² Ta se odehrává nejen v podobě vztahů mezi herci a diváky, ale rovněž mezi diváky navzájem. Divák vnímá také fyzickou spolupřítomnost ostatních recipientů, jejichž reakce na jevištní dění ovlivňují i jeho vlastní vnímání představení. To, že například část publika dává najevo své negativní emoce, může vést k tomu, že se divák s názorem ostatních ztotožní či naopak se bude snažit se vůči svému okolí kriticky vymezit.

3. 7. Záměrná iritace a provokace diváka

Působení na divácké pocity považuje Castorf za politický akt. Zdůrazňuje význam funkce emocí coby důležitého nástroje politiky. Dle Castorfa skrze ně vzniká například politický radikalismus. „Člověk toho může o pravicovém radikalismu hodně říkat, ale když nebudeme brát na vědomí, že radikalismus se rekrutuje ze zvláštního spektra velmi různorodě trénovaných emocí, které člověka vedou k tomu, aby hodil zápalnou směs do azylového domu pro uprchlíky, když člověk tuto genezi nechápe, pak je plakát »Náčkové pryč!« k ničemu,“⁴³ komentuje Castorf.

Člověk pociťující emoce, na které není zvyklý či které nějakou dobu potlačuje, si přestává, byť i proti své vůli, udržovat odstup. Daná událost, projev apod. se ho dotýká. Cítí tedy, že je v přímém vztahu ke sledovanému. Pravděpodobně nejčastějšími reakcemi jedince v obdobné situaci mohou být již zmiňovaná iritace a pocit provokace. Obě jmenované emoce

⁴¹ DEBORD, Guy. *Společnost spektáklu*. Přel. Josef Fulka, Pavel Siostrzonek. Praha: intu, 2007. 6 s.

⁴² Viz FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 77–78.

⁴³ „Man kann über Rechtsradikalismus viel sagen, aber wenn wir nicht beachten, daß es vor allem dieses merkwürdige Rekrutieren sehr verschieden trainierter Gefühlswelten ist, das einen dahin kommen läßt, einen Brandsatz gegen ein Asylantenheim zu werfen, wenn man diese Genesis nicht kapiert, dann nützt ein Plakat »Nazis raus!« überhaupt nichts.“ SCHÜTT, H.-D. Op. cit., s. 55.

jsou klíčové i pro diváka Castorfových inscenací. Ztrátu distance Castorf objasňuje na příkladu, když člověk vidí hajlovat dav lidí. „Pak si přece nemůže zacpat uši a jen říci: Prosím, zachovejte konvence!“⁴⁴ komentuje Castorf. Událost divadelního představení má divák zažívat jako extrémní situaci, jež v něm vyvolává emoce, které v sobě nedokáže potlačit.

Castorf si hraje s očekáváním a frustrací části diváků, kteří si pod slovem vnímání představují pouze pasivní sledování příběhu a kteří během představení Castorfových inscenací vynakládají marné úsilí ve snaze poskládat si z jednotlivých fragmentů souvislý, kauzálně se vyvíjející děj. „Tím, že inscenace ruší lineárnost příběhu vyprávěného ve hře, stejně jako i psychologii postav, tím, že jednotlivé použité elementy jsou vytrhávány z jejich tradičního kontextu, tím, že se používají montážní postupy, jež vytváří stále nové, překvapivé souvislosti, je iritováno nanejvýš vnímání diváků, kteří jsou odjakživa zvyklí na konvenční divadlo,“⁴⁵ shrnuje Fischer-Lichte.

Castorf vyvolává divácká očekávání, aby je následně zklamával a v publiku probouzel negativní emoce a provokoval ke změně navyklého vnímání. Tento typický rys režisérový tvorby můžeme spatřovat již ve způsobu, jakým dává jméno svým inscenacím. Ačkoli dramatické a literární předlohy dekonstruuje a nechává je ztrácet se v množství dalších použitých textů, inscenace většinou nesou přesný název původní předlohy. Castorf tedy budí očekávání, že divák v divadle zhlédne „pouze“ jednu hru, dramatizaci románu či povídky, o kterých se může domnívat, že jejich text dobře zná.

3. 8. Moralizování a společenská tabu

Castorf se ve své tvorbě záměrně dotýká tabuizovaných témat, ať už je to například nahota, sexualita či nedotknutelnost náboženských motivů. Na začátku třetího dějství přichází do Keanovy šatny Anna Damby, jež právě utekla svému snoubenci od oltáře, a naléhá na Keana s prosbami, aby ji vzal k divadlu a stal se jejím učitelem herectví. „Prosím Vás o to. Jste tak dobrý. Vaše slova mi jsou svatá,“⁴⁶ doprošuje se Anna slavného herce. Dívka chce Keanovi předvést své nadání, a tak si během rozhovoru klekne na všechny čtyři a chová se

⁴⁴ „Da kann man sich doch nicht die Ohren zuhalten und nur sagen: Bitte die Kovention wahren!“ Op. cit.

⁴⁵ „Indem die Inszenierungen die Linearität der im Stück erzählten Geschichte ebenso aufbrechen wie die Psychologie der in ihm dargestellten Figuren, indem sie die einzelnen verwendeten Elemente aus ihren überlieferten Kontexten lösen, indem sie Montageverfahren benutzen, welche immer wieder neue, überraschende Beziehungen herstellen, irritieren sie die Wahrnehmung der Zuschauer, die mit dem konventionellen Theater aufgewachsen waren, zutiefst.“ FISCHER-LICHTE, E. Frank Castorfs Spiele mit dem Theater. Op. cit., s. 13.

⁴⁶ „Ich bitte Sie darum. Wie gut Sie sind. Ihre Worte sind mir heilig.“ CASTORF, F. – DUMAS, A.– MÜLLER, H. Op. cit., s. 48.

jako divoké prase. Následně Kean ze zákulisí přivleče na jeviště dlouhou dřevěnou konstrukci, připomínající kus ohrady ve zvířecím výběhu. Její výplň tvoří ostnaté dráty. Anna se před překážkou v cestě zastaví a narovná se. „Dobře – předvedu ti Ježíše Krista v ostnatém drátě. Na Západě nic nového. Ostnatý drát a lidé ve svatebních šatech. (...) Da Vinci Code – Máří Magdaléna –,“⁴⁷ popisuje Castorf v režijních poznámkách ve scénáři dívčiny myšlenkové pochody. Anna si hrdě s upaženými rukama lehá do ostnatých drátů. Kean se k Anně natáhne a začne krváčet z ruky. To se Anně zalíbí a přitáhne ho k sobě. Uprostřed ostnatých drátů se pak odehrává vášnivá milostná scéna. Když poté oba celí umazaní od krve z konstrukce vylezou, jednají, jako by se mezi nimi v podstatě nic nestalo. „Keane, můj bratře – můj příteli!“⁴⁸ oslovují se navzájem jako bratr a sestra.

Jak dosvědčuje časté zobrazování provokativních erotických scén, pro Castorfovu poetiku je charakteristické, že nechce jakkoli moralizovat. Právě v tom, že se tvůrci vzdávají mravního ponaučování, spočívá dle Lehmana politično postdramatického divadla. Castorfovu rezignaci na moralizování lze vykládat také jako reakci na pokrytectví veřejného diskurzu, který, ačkoli v něm samotném panuje korupce, hovoří o politických problémech a předstírá spontánní morální cítění.⁴⁹

Scénami, jako je výše popsána, Castorf přinejmenším část publika provokuje a vyvolává v něm pohoršení, pocit odporu či další negativní emoce. Výjevy, které bychom mohli označit za nemorální, lze považovat také za součást Castorfovy hry s diváckým očekáváním, neboť divákova očekávání esteticky líbivého divadelního zážitku jsou zklamávána. Scénu lze však vnímat a interpretovat víceznačně. Tím, že Castorf obdobné výjevy zobrazuje na jevišti divadla, současně existenci jakýchkoli tabu zpochybňuje. Režisér jako by vznášel otázku, zdali ještě vůbec nějaká tabu, která nelze zobrazovat na veřejnosti, existují.

Recipientovi může připadat, že Castorf s jeho emocemi manipuluje. Režisér na jevišti totiž zobrazuje sexuální scény a výjevy plné brutality, o nichž lze předem předpokládat, že pro diváka bude nepříjemné se na ně dívat. Castorf jako by tedy tímto způsobem reflektoval významnou roli emocí v politickém diskurzu a v jeho manipulaci s veřejným míněním. Castorf naráží na to, že představitelé politické moci plánují strategie, kterými veřejnost přimějí k tomu, aby vůči nim pociťovala pozitivní emoce a naopak vůči jejich konkurentům emoce negativní.

⁴⁷ „Gut – Ich mach dir den Jesus Christus im Stacheldraht. Im Westen nichts Neues. Stacheldraht und Menschen in Brautkleidern. (...) Der Da Vinci Code – Ich bin Maria Magdalena –.“ Op. cit., s. 59.

⁴⁸ „Kean, mein Bruder – mein Freund!“ Op. cit., s. 59.

⁴⁹ Viz LEHMANN, H.-T. Wie politisch ist postdramatisches Theater. Op. cit., s. 18.

Na druhou stranu Castorf současně vyvrací, že lidské emoce lze předem přesně naplánovat. Castorfovo postdramatické divadlo, které se vyhýbá moralizování, umožňuje divákům zažít emocionalitu a subjektivitu jejich vnímání v celé škále a proměnlivosti. Recipienta, který je z televize a z filmu zvyklý na obrazy plné násilí a nahoty, nemusí Castorfův způsob zobrazování sexuality a brutality pobuřovat, ale může na něj působit komicky. Například chování postav během výše popisované milostné scény se jeví jako nemotivované a absurdní a divák je nemusí považovat za iritující, nýbrž mu může připadat směšné.

Provokací a vyvoláváním diváckých reakcí se divadelní sál stává prostorem, v němž se různorodé emoce a nálady všech zúčastněných mísí a nevyhnutelně dochází k jejich vzájemné interakci. Režisér tak svými inscenacemi konfrontuje diváka s cizími postoji a konvencemi, které jsou pro něj samotného neobvyklé, které se neshodují s jeho vlastními politickými, sociálními, osobními hodnotami a zásadami. Divadlo je Castorfovi prostředkem k získávání vzájemné tolerance, jíž je v současné společnosti stále nedostatek. „Porušovat konvenci se vyplatí. Abych se naučil akceptovat něco, co leží mimo moje konvence, mimo to, v čem jsem vyrostl; abych zakoušel svoji toleranci v té nejnáročnější podobě, bez toho, abych se znovu dopouštěl morálního škatulkování,“⁵⁰ komentuje Castorf.

⁵⁰ „Diese Konvention aufzubrechen lohnt sich. Damit ich etwas zu akzeptieren lerne, was außerhalb meiner Konvention, meiner eigenen Gewachsenheit liegt; damit ich Toleranz auf schwierigstem Gebiet versuche, ohne gleich wieder moralische Einordnung zu veranstalten (...).“ SCHÜTT, H.-D. Op. cit. , s. 55.

4. Dramatický čas a čas divadelní události

4. 1. Upozorňování diváka na čas události představení a jeho vliv na divácké vnímání

Princip dekonstrukce je příznačný rovněž pro Castorfovu práci s dramatickým časem a prostorem. Postdramatická estetika času se podle Lehmana vyznačuje rozpadem času a krizí časového kontinua.⁵¹ Jednota a kontinuita času dramatických a prozaických textů, jež tvoří rámec Castorfových inscenací, se prostřednictvím vkládání četných vsuvek rozpadá.

Castorf zasazuje své inscenace zpravidla do jakéhosi bezčasí, v němž se prolíná minulost s přítomností. Fragmentarizováním jednotného času režisér vytváří „montáž časů“.⁵² Do Dumasovy hry zařazuje vsuvky, které tematizují různé události a osobnosti evropských novodobých dějin až po současnost. Každým nově přidaným textem Castorf přidává další a další rovinu času. Tyto časové roviny Castorfových inscenací nelze od sebe jasně oddělit. To je viditelné již na příkladu postavy Keanovy manželky Mandy alias zpěvačky Nico. „Ležela jsem v kómatu. Byla jsem klinicky mrtvá. (...) To bylo v roce 1986,“⁵³ vzpomíná Mandy.

Ústřední časovou vrstvou se v Castorfově tvorbě stává čas divadelního představení a s ním spojená časová zkušenost diváků, která vzniká v reálném, měřitelném čase představení. Dekonstrukce dramatického času a prostoru slouží Castorfovi ke zdůraznění událostního charakteru divadelního představení. Heterogenní časové vrstvy splývají v jeden jediný čas divadelní události.⁵⁴ Režisér narušuje diváckou koncentraci na dění na jevišti a upomíná jej na přítomnost, na rovinu samotné události představení. Čas divadelního představení se stává předmětem divácké estetické zkušenosti. Recipient si má uvědomovat a intenzivně vnímat charakter představení coby času společně zažívaného všemi účastníky.

4. 2. Upoutávání pozornosti na proces tvorby představení

Časoprostor scénického dění Castorf destruuje tím, že upoutává pozornost publika na personál divadla, který nechává často vstupovat na jeviště. „Ach, herecká šatna je nevyzpytatelná – plná propadel a tajných dveří – inspicie?“⁵⁵ volá princ prohledávaje Keanovu šatnu. Ze zákulisí přichází inspicientka představení. Ta očividně sympatizuje s Keanem,

⁵¹ Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 213.

⁵² Op. cit.

⁵³ „Ich lag im Koma. Ich war klinisch tot. (...) Das war 1986.“ CASTORF, F. – DUMAS, A. – MÜLLER, H. Op. cit., s. 81.

⁵⁴ Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 209.

⁵⁵ „Ach, die Garderobe eines Schauspielers ist unergründlich – voll Versenkungen und geheimen Türen – Inspizienz?“ CASTORF, F. – DUMAS, A. – MÜLLER, H. Op. cit., s. 118.

neboť prince lživě ujistí, že žádné tajné úkryty se na scéně nenachází. V průběhu představení několikrát přichází na scénu pracovníci, kteří se proplétají mezi herci, přinášejíce a odnášejíce kulisy a rekvizity. Castorf také nechává odejít všechny herce ze scény. Publikum pak sleduje při práci skupinu techniků a rekvizitářů. Ostentativním vystavováním technického personálu divákovu pohledu Castorf permanentně upozorňuje na samotný proces tvorby představení.

Časoprostor scénického dění je fragmentarizován také prostřednictvím narušování konvenčních hranic mezi herci a diváky. Režisér k tomuto účelu ponechává hercům prostor pro improvizaci. Alexander Scheer během některých představení oslovuje diváky plížící se nenápadně ze sálu a s naivním výrazem se jich zvědavě vyptává, kam jdou. S vážnou tváří komentuje délku představení a informuje diváky, za jak dlouho už bude konec. Destrukce časoprostoru scénického dění slouží Castorfovi k tomu, aby se divák koncentroval nejen na dění na jevišti, nýbrž i na dění v hledišti. Herec uvádí odcházející do nepříjemné situace, neboť zbytek obecenstva na ně upírá zrak a při Scheerových ironických poznámkách propuká v smích.

Narušování tradičních hranic mezi oběma částmi divadelního sálu vyvolává spontánní emoce a reakce publika. Skrze působení na divákovu emocionalitu porušuje divadelní představení tabu současné společnosti, která, včetně nositelů politické moci, chce své fungování a rozhodování zakládat výhradně na objektivitě, racionalizaci a na racionální diskusi. Paradoxně však představitelé politiky získávají přízeň voličů cíleným působením na emoce recipientů, ve kterých zároveň chtějí vzbudit dojem, že recipientovo rozhodnutí je jednoznačně správné a vychází ze zcela pragmatické úvahy. „[Porušování tabu – pozn. aut.] sa uskutočňuje vtedy, keď sa diváci postavia pred problém konfrontovať sa s tým, čo sa udialo v ich spoluprítomnosti, len čo sa stratil bezpečný odstup, ktorý zdánlivo zaistovala estetická diferenciacia medzi sálou a javiskom,“⁵⁶ přibližuje Lehmann. Recipient, zvyklý na konvence společnosti, si během Castorfových představení uvědomuje intenzitu a subjektivitu svých pocitů. V průběhu divadelní události divák zažívá, že intenzivní emoce, jakými jsou například zmatení, iritace, nuda, není schopen svou vůlí potlačit natolik, aby představení reflektoval pouze prostřednictvím racionálního uvažování.

4. 3. Narušování „bezpečného“ odstupu mezi hercem a divákem

Castorf nechává účastníky představení zakoušet rozdíl mezi emocemi, které vyvolává zkušenost někým zprostředkovaná a zkušenost osobně prožitá. Kontakt s hercem, který diváky oslovuje či sedí přímo vedle nich, budí zpravidla intenzivnější pocity nežli vyprávění o

⁵⁶ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 311.

jakkoli závažném tématu. Diváci reagují aktivněji, jsou-li do situace, byť i proti své vůli, zataženi. Zážitek se pro ně stává jedinečným, utkví jim v paměti. Ve srovnání s tím například vyprávění herečky Silvie Rieger v roli Lady Mewill o práci dětí v drsných podmínkách neprobouzí v publiku, jež je z každodenního života zvyklé na zprávy o nejrůznějších tragických událostech, takřka žádné vnější viditelné reakce. Emoce, kterou sdělované skutečnosti v recipientovi budí, zaniká s koncem hereččiny promluvy a v množství scén dlouhého představení se monolog stává snadno zapomenutelným. Verbální komunikací a vnímáním vzájemné fyzické blízkosti s aktéry je divák naopak aktivizován. Pociťuje-li divák narušení svého, slovy Lehmana, bezpečného odstupu od jeviště, věnuje zvýšenou míru pozornosti nejen jednání herců, nýbrž také reflexi sebe sama.

Do Dumasovy hry vkládá Castorf postavy dvou vlčic. Vlčice odkazují na klub *The Wolf Club*, který v Londýně roku 1826 založil Edmund Kean. Herečky Inka Löwendorf a Luise Berndt v rolích opelichaných zvířat vběhnou na konci jedné scény v závěrečném dějství mezi publikum. Proplétají se úzkými uličkami sedadel, chytají se diváků, zuřivě vrčí. Následně se usadí na volných sedačkách v přední části hlediště a mlčky sledují, co se odehrává na jevišti. Diváci v okolních řadách slyší jejich hlasitý dech a tiché vrčení. Herečky ztvárňující vlčice nyní také intenzivně vnímají fyzickou spolupřítomnost diváků. Recipient si všímá, že jej herečky nenápadně sledují. To jej vede k větší koncentraci na sebe sama, na své chování a své reakce na jevištní dění. Divák si začíná uvědomovat rozdíl v intenzitě svého vnímání mezi tím, když je členem davu v setmělém hledišti, a když je coby konkrétní osoba pozorován hercem. Vstupováním herců do slovního i fyzického kontaktu s publikem vytrhává Castorf diváka z anonymity davu a staví jej do situace, ve které se recipient na základě svých spontánních emocí musí vymezit vůči okolnímu dění. Divák, jenž sedí poblíž herečky, se více než na dění na jevišti koncentruje na dění v hledišti. Zaměřuje svoji pozornost na vnímání hereččiny fyzické blízkosti a všímá si, jak na její přítomnost reagují také ostatní diváci okolo.

4. 4. Estetika zodpovědnosti

Castorf svými inscenacemi usiluje o obnovu principu reakce, neboť s oboustranným vztahem aktérů a recipientů se v době elektronické reality, v níž je recipient často anonymní, setkáváme pouze v oslabené podobě. Politiku vnímání postdramatického divadla pojmenovává Lehmann jako „estetika zodpovědnosti“⁵⁷. Tento pojem souvisí s mírou aktivního zapojení diváka do události představení. „Namiesto klamne upokojujúcej duality tu

⁵⁷ Op. cit, s. 308.

a tam, vnútri a vonku, sa [divadlo – pozn. aut.] môže upriamiť na znepokojujúce vzájomné zahrnutie hercov a divákov do vytvárania divadelných obrazov a tak zviditeľniť pretrhnuté vlákna medzi vnímaním a vlastnou skúsenosťou,⁵⁸ vysvetľuje teatrolog. Prostřednictvím toho, že divák se ze všech časových vrstev nejintenzivněji koncentruje na reálný čas Castorfových představení, vnímá také intenzivněji sama sebe coby spolutvůrce. Očividné je to zejména na příkladu odchodu diváků. Odcházející skupina diváků, na které herec verbálně reaguje, neplánovaně a neočekávaně narušuje a mění průběh představení.

Divák Castorfova představení pociťuje zodpovědnost nikoli pouze sám za sebe, nýbrž také za celý kolektiv publika, jehož je součástí a který při přímém kontaktu s hercem reprezentuje. Kolektiv rovněž vnímá jedince jako svoji součást a cítí vůči němu taktéž míru zodpovědnosti. Proto pakliže někdo z přítomných jedná v rozporu se smýšlením většiny, ostatní více či méně nápadně dávají najevo svůj nesouhlas či nepochopení, snaží se od své sounáležitosti s daným člověkem distancovat. Diváci opouštějící sál během představení projevují svoji nelibost vůči dění na jevišti a zároveň porušují konvenční zásady společenského chování v divadle. Obecenstvo, podpořeno poznámkami herce Scheera, projevuje svůj odstup vůči odcházejícím smíchem s takřka škodolibým podtextem. Na druhou stranu může být však také smích části publika projevem sounáležitosti a zlehčování jednání odcházejících diváků, na které je upoutávána všeobecná pozornost.

4. 5. Divadelní událost jako protipól mediální reality

Castorf jako by do chaoticky působících struktur svých inscenací přetvářel politickou skutečnost. Ta je, ačkoliv se masová média snaží vsugerovat opak, pro běžného člověka neprůhledná a obtížně rozklíčovatelná. Montáží časoprostorových rovin Castorf do struktury inscenace vnáší jeden z rysů dnešního globalizovaného světa. Podle německého filosofa a literárního historika Rüdiger Safranskiho je globalizace příčinou snížení orientace člověka v čase a prostoru.⁵⁹ Člověk v současném medializovaném světě není zvyklý vnímat rozdíly v časoprostoru. Stále se zdokonalující komunikační technologie a dopravní prostředky nám totiž pomáhají čas a prostor rychle a jednoduše překonávat. Ke ztrátě orientace v časoprostoru vede člověka mediální vytrhávání informací z kontextu. Není v silách jedince, aby sledoval a kriticky reflektoval veškeré aktuální dostupné informace, sám si je dosazoval do všech souvislostí a na tyto informace svým jednáním reagoval.

⁵⁸ Op. cit., s. 309–310.

⁵⁹ Viz SAFRANSKI, Rüdiger. *Kol'ko globalizácie unesie človek?* Přel. Júlia Lauková. Bratislava: Kalligram, 2006. 70 s.

Castorf ve své tvorbě vytváří model současného světa, v jehož složitých strukturách nemůže mít jedinec přehled. Prostřednictvím fragmentarizované struktury režisér zobrazuje v inscenacích svět, ve kterém není možné se plně orientovat. Je takřka nemožné, aby divák dokonale znal všechny texty, jejichž fragmenty Castorf do inscenací vkládá, aby rozuměl všem užívaným cizím jazykům a aby rozpoznal a rozluštil veškeré aluze na různé osobnosti či umělecká díla. Citátovost tedy režisérovi slouží k narušování divácké orientace v čase a prostoru scénického dění. Pocit, který představení v recipientovi vyvolává, je zahlcenost obtížně dešifrovatelnými informacemi a významy. „Přehlednost je nutné odstranit. Protože je lživá. Proto jsem nedůvěřivý vůči tradovaným narativním strukturám, proti jasnému příběhu,“⁶⁰ komentuje sám Castorf.

Prostřednictvím vytrhávání informací z kontextu média informace záměrně zjednodušují. Jak již bylo naznačeno, média v recipientech vyvolávají klamný dojem, že daná situace či událost jsou jasné, přehledné a že je možné si o nich snadno a rychle vytvořit jednoznačný úsudek. Tyto strategie mohou využívat k vytváření pozitivního naladění a získávání sympatií recipienta, který je kupříkladu potenciálním konzumentem či voličem. Castorf své inscenace vytváří pomocí technik obdobných k těm, jaké nalezneme v médiích. Castorfova technika destrukce a montáže textů vytržených z původního kontextu vede ovšem k opačným účinkům na recipientovu emocionalitu. Diváci, zvyklí z každodenního života na mediální útržkovité vnímání, spíše přestávají být pozitivně naladění, neboť chaotická struktura inscenace je pro ně nesrozumitelná. Převedení mediálních postupů do struktury inscenace v recipientech může budít zmatek a iritaci.

4. 6. Bezprostřednost diváckého zážitku

Castorf ve svých inscenacích permanentně zabraňuje divákovi, aby propadal lhostejnosti. I tím, že nereaguje na doteky hereček či na to, že mu herečky vrčí přímo u ucha, projevuje recipient své emoce, například stud. Pakliže divák Castorfových představení na jevištní dění a na chování postav nereaguje, svou lhostejnost pouze předstírá. Chce demonstrovat svému okolí, že není do dění zatažen, i když ve skutečnosti je tomu přesně naopak. Tvůrce tímto způsobem kriticky reflektuje konvencionalizované divácké vnímání obrazů reality podávaných masovými médii. Ta mnohdy staví svého recipienta do role anonymního příjemce, jenž nepociťuje možnost jakékoli zpětné odezvy. „Všetkému, čo sa ukazuje a je produkované ďaleko od svojho sledovania, prijímané ďaleko od svojho vzniku,

⁶⁰ „Übersichtlichkeit ist niederschmetternd. Weil es Lüge ist. Deshalb bin ich mißtrauisch gegenüber tradierten narrativen Strukturen, gegenüber den Klarheiten in einer Geschichte.“ SCHÜTT, H.-D. Op. cit. , s. 14.

sa tým wpisuje istá ľahostajnosť,⁶¹ charakterizuje Lehmann vzťah recipientů k medializovaným obrazům. Jejich recipient si může připadat vzdálený, odtrhnutý od skutečností, o kterých ho média informují.

Politika vnímání Castorfových inscenací spočívá ve snaze propojit divácké vnímání se zažíváním, se zkušeností. Jak se ukazuje na zmíněném příkladu s herečkami, které se proplétají mezi diváky v hledišti, divák herečky nejen sleduje, nýbrž jejich fyzickou přítomnost doslova zakouší na vlastní kůži. Diváci jsou přímými účastníky události, nikoli pouze jejími pozorovateli. Představení v nich vyvolává nejen emoce, nýbrž i tělesné vjemy a reakce. Divákova nervozita z hereččiny blízkosti se může projevat třeba zvláštní strnulostí recipientova těla, nepokojným přešlapováním a poklepáváním nohou apod. Tyto intenzivně prožívané vjemy se vrývají diváku do paměti, stávají se nezapomenutelnou zkušeností.

K odloučení dění od konzumenta médií dochází paradoxně prostřednictvím zprávy. Popírání vzájemné spojitosti mezi recipientem a obrazem, který sleduje, je zapříčiněno mediální manipulací, míšením reality s fikcí. Manipulace nemusí nutně vznikat přidáváním smyšlených informací. Je důsledkem toho, že média převádí událost do formy informace prostřednictvím opakování ustálených, šablonovitých technik. Média tedy svému konzumentovi předkládají pouze zdánlivě věrný obraz skutečnosti. Realitu však upravují, čímž v jejich sdělení často mizí klíčová fakta a kontexty pojednávaných událostí.⁶²

Podle autora knihy *Karneval statt Klassenkampf. Das Politische in Frank Castorfs Theater*, Tobiaše Hockenbrinka, masová média zpracovávají informace tím způsobem, že z nich ve skutečnosti činí ne-informace (Nichtinformationen). „O »objektivní«, nestrannické formě zpravodajství nemůže být v případě médií principiálně ani řeč,⁶³ hodnotí Hockenbrink. Budeme-li vycházet z tvrzení, že Castorf ve struktuře svých inscenací využívá některých principů masových médií, můžeme analogicky režisérovu destrukci fabule dramatických a literárních předloh považovat za přeměnu děje na ne-děj.

Tím, že Castorf ve své tvorbě klade důraz na bezprostřední divácký zážitek odehrávající se „tady a teď“, reflektuje vyprázdňenost mediálního komunikačního aktu. Recipientův zážitek z představení se výrazně odlišuje od jeho každodenního vnímání ovlivněného masmédií. Jak již bylo popsáno výše, jelikož divák intenzivně vnímá přítomnost herců a ostatních diváků, je permanentně upomínán na charakter představení coby sociální

⁶¹ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 309.

⁶² Viz op. cit.

⁶³ „Von einer »objektiven«, unparteiischen Form der Berichterstattung kann im Fall der Medien folglich prinzipiell keine Rede sein.“ HOCKENBRINCK, Tobias. *Karneval statt Klassenkampf: Das Politische in Frank Castorfs Theater*. Marburg: Tectum Verlag, 2008. 19 s.

události. Navzdory značné míře subjektivity vnímání každého diváka můžeme tvrdit, že událost představení je společnou zkušeností všech přítomných účastníků. Naopak v dnešní mediální realitě již kolektivní zkušenost neexistuje, neboť například díky nespočetnému množství televizních kanálů není vznik kolektivu diváků technicky možný. „Kolektivná zkušenost nevzniká jednoducho spoločným repertoárom kolektívnych citácií, známých gest, ale iba v spojení s kolektívnymi a individuálnymi dejinami a tie sú zase viazané na každý *engagement*, ktorý «postihne» subjekt skúsenosti v jeho reálnom živote,“⁶⁴ uvádí Lehmann.

4. 7. Estetika rychlosti a durativní estetika

Z hlediska práce s časem rozlišuje Lehmann dvě odlišné formy postdramatického divadla – estetiku rychlosti a estetiku durativní (tzn. estetiku trvání, pomalosti). Castorfovy inscenace nelze přiřadit jednoznačně k první či druhé formě, neboť se v jeho tvorbě neoddělitelně prolínají obě na první pohled protichůdné postdramatické estetiky. Jak je viditelné na inscenaci *Kean*, rychlost je příznačným rysem Castorfovy montážní techniky. Způsob, jakým se střídají a prolínají vkládané fragmenty a citáty, evokuje rychlost filmového střihu. Castorf provokuje pozornost diváka, který při vnímání mediálních obrazů vyhledává stále nové a nové vzruchy a impulzy, například při přepínání televizních kanálů. Ve srovnání s filmem či televizí však nelze v Castorfových střizích mezi různorodými texty vysledovat žádnou zákonitost. Stříhy není možné předvídat či očekávat dopředu.

Na rozdíl od konvencí filmu je rychlost Castorfovy montáže iritující, neboť do inscenace vnáší stále nové časové vrstvy a témata, jejichž vzájemná souvislost je nejasná. Estetika rychlosti Castorfovy inscenace překonává mediální estetiku v tom smyslu, že divák, jakkoli zvyklý z každodenního života na fragmentarizované mediální vnímání, ztrácí v rychlosti a chaotickém uspořádání vkládaných fragmentů a citátů orientaci. Například ve scéně, v níž princ s Keanem společně trénují a zápasí v boxu, se princ během zápasu Keanovi vychloubá s historkou, jak se popral v hostinci. Poté najednou jako by byl jejich dialog přerušen střihem: princ přejde na předscénu a začne čelem k divákům přednášet další z textů Lothara Trolleho o dětech pracujících v tkalcovské dílně. „Když se setmí a již nemohou dále pracovat, vyskočí od tkalcovských stavů a vyběhnou ven na sladký, studený vzduch na polích,“⁶⁵ začíná princ znenadání vyprávět.

V protikladu k filmu střihy Castorfovi neslouží ke zrychlení ústředního děje, nýbrž naopak k jeho roztržštění, natahování a k prodlužování délky představení. Fragmentarizovaná

⁶⁴ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 266.

⁶⁵ „Wenn es dunkel wird und weiterarbeiten für sie unmöglich wird, springen sie von ihren Webstühlen auf und rennen in die süße, kalte Luft auf den Feldern.“ CASTORF, F. – DUMAS, A. – MÜLLER, H. Op. cit., s. 64.

struktura a rychlé střihy vedou tedy paradoxně k oddálení konce představení a ke zpomalení diváckého vnímání. Diskontinuita a nesouvislost scénického dění Castorfových inscenací znemožňuje divákovi, aby si, obdobně jak je zvyklý ze sledování médií, vytvořil rychlý a jednoznačný úsudek. Tendenci diváka k bleskurychlému pochopení a zhodnocení sledovaného klade režisér překážky. Castorf tedy zpomaluje recipientovo vnímání a činí je proměnlivějším a intenzivnějším.

„Naťahovanie času je nápadnou črtou postdramatického divadla,“⁶⁶ zdůvodňuje Lehmann užívání pojmu durativní estetika. Prostředkem natahování času bývá, jak dále uvádí Lehmann, často opakování. V Castorově režijní tvorbě nicméně nemá opakování podobu repetice identických nebo podobných pasáží. Můžeme tvrdit, že stále nové impulzy vznikají v jeho inscenacích na základě opakování postupů, jakými upravuje a mění strukturu dramatických a prozaických textů. Záměrem Castorfova principu repetice těchto postupů je opakované vyvolávání a prohlubování divákovy frustrace a iritace. S každou přidanou citací či vsuvkou se divák stále dokola snaží mezi jednotlivými fragmenty objevovat významové souvislosti. Opakovaně je však nenachází či nestíhá nacházet. Dlouhotrvající pocit dezorientace vyvolává v divácích Castorfových inscenací dojem pomalého plynutí času. V neposlední řadě má na pocit recipientů, že čas představení plyne pomalu, vliv také reálná délka představení, která se pohybuje nejčastěji kolem pěti hodin.

Čas je nástrojem Castorfovy manipulace s publikem. Čas obvykle podřizujeme svým vlastním nárokům a potřebám a jsme zvyklí jej překonávat prostřednictvím stále se vyvíjejících komunikačních technologií a dopravy. Času a délce trvání se návštěvník divadla naopak přizpůsobuje. Délka představení se výrazně odvíjí od interakce všech zúčastněných. Obecenstvo se nikdy nesejde ve zcela stejném složení a identickém duševním rozpoložení, což působí i na délku představení. „Reakce diváků ani jejich následné účinky na aktéry a ostatní diváky nejsou předvídatelné a plně kontrolovatelné,“⁶⁷ uvádí Fischer-Lichte. Divák si nemůže předem sám přesně určit, kolik času v divadle stráví. Trvání představení je něco, co není možné do detailů naplánovat. Představení jedné inscenace nejsou nikdy totožně dlouhá, například díky herecké improvizaci se může jejich délka výrazně lišit. Během několikahodinového představení recipient intenzivně pociťuje neopakovatelnost události, které je přítomen.

⁶⁶ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 218.

⁶⁷ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 59.

4. 8. Délka představení

Netradiční délka představení slouží Castorfovi jako prostředek ke hře s diváckým vnímáním a také jako nástroj proměny divácké recepce. Koncentrace recipientů na scénické dění začíná v průběhu představení postupně kolísat. Pozornost diváků balancuje mezi jevištěm a hledištěm. Dochází k momentům, během nichž divák upírá pohled na své okolí, na interiér divadelního sálu atd. S prodlužující se délkou společně stráveného času se také upevňuje společenství diváků, neboť recipienti věnují čím dál více pozornosti vnímání ostatních.

Fischer-Lichte rozlišuje divácké reakce na „vnitřní“ procesy a viditelné reakce. Mezi viditelné reakce spadají nejen ostentativní odchody diváků ze sálu, nýbrž také méně nápadné projevy, jako je vzdychání, šoupání, vrtění se na židli, opakované dívání se na hodinky apod.⁶⁸ Těchto viditelných diváckých reakcí s délkou představení přibývá. Stupňuje se tudíž i divákova sebereflexe a vnímání jeho vlastní fyzické přítomnosti v divadelním sále, která se projevuje kupříkladu únavou.

Viditelnými projevy publika je zdůrazňován charakter divadelního představení jako sociální události. Dle Fischer-Lichte představení „vzniká na základě pravidel hry sjednaných mezi všemi zúčastněnými – aktéry i diváky, a ta mohou být stejně tak dodržena jako porušena“⁶⁹. Porušování společenských konvencí, jako je například stravování se či pití v hledišti nebo již několikrát zmiňované opouštění sálu, upoutává pozornost okolního publika. Divák na vlastní kůži intenzivně zažívá, že jeho estetický zážitek z představení závisí do velké míry na interakci všech přítomných.⁷⁰ „Nákaza“ v jednání a koncentraci celé divácké masy směřuje všeobecné soustředění od dění na jevišti k situaci v hledišti. „Děni samotné se zdá být důležitější než to, co se děje, a je rozhodně nadřazeno možným významům, které mu mohou být přiřknuty,“⁷¹ poznamenává Fischer-Lichte.

Castorfův způsob práce s časovou zkušeností diváka bychom mohli přirovnat ke zcizujícímu efektu. Princip zcizení lze definovat jako umělecký postup „»ozvláštnění« věcí, znesnadnění formy, zvětšující obtíž a délku vnímání“⁷². Účelem zcizení, jak jej pojímá Viktor Šklovskij, je nikoli rozumové chápání, nýbrž změna, vytvoření zvláštního vnímání daného předmětu. Divák Castorfových inscenací proměňuje svůj obvyklý způsob vnímání ovlivněný virtuální komunikací a sledováním technologicky zprostředkovaných obrazů. Během

⁶⁸ Viz op. cit., s. 51.

⁶⁹ Op. cit., s. 43.

⁷⁰ Viz op. cit., s. 49.

⁷¹ Op. cit.

⁷² PAVIS, Patrice. Zcizení, zcizující (zcizovací) efekt. In Týž. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003, s. 430.

představení, jež trvá několik hodin, divák zažívá čas jinak než ve své každodennosti. Všední život člověka se mimo jiné s rozvojem moderních komunikačních technologií oproti minulosti zrychlil a urychluje se díky neustálým technologickým novinkám i nadále. Délkou představení jako by režisér protestoval proti současné společnosti, jejímiž prioritami se stala právě rychlost a snadnost dosažení cíle. Tuto vlastnost společnosti Castorf v inscenaci *Kean* také explicitně tematizuje. „Estée Lauder! Pouze za 4 týdny zredukuje hluboké výrazné vrásky až na 61 %!“⁷³ cituje jeden z herců reklamu na známou luxusní kosmetickou značku.

Ačkoli je oproti minulosti vše čím dál rychlejší a snadnější, čas dnes člověku v běžném životě přesto mnohdy ubíhá až příliš rychle. Se zrychlujícím se životním tempem přibývá totiž také nároků na to, kolik věcí člověk ve vymezeném čase musí stihnout. Divákův život se během Castorfových představení výrazně zpomaluje. Čas tedy ubíhá jinak nežli v divákově každodennosti a zároveň i v jiném tempu a intenzitě než v měřitelném čase. Recipient vnímá čas a jeho pomalé ubíhání jako něco neobvyklého. Na jednu stranu může pociťovat úlevu, neboť čas pro něj přestává být stresující. Na stranu druhou může být naopak pomalé plynutí času pro diváka, jenž se ve svých myšlenkách v průběhu představení zaobírá svými budoucími povinnostmi, iritující a frustrující.

Upozorňování recipienta na rámec divadelního představení a s ním spojená aktivizace diváka může také připomínat Brechtovu teorii epického divadla a zcizovacích efektů. Ostatně Lehmann pojmenovává postdramatické divadlo také jako divadlo post-brechtovské, neboť postdramatičtí umělci navazují na Brechtem otevřené otázky týkající se diváckého „umění dívat se“ a uvědomění si procesu ztvárnění.⁷⁴ Castorfovo postdramatické divadlo však zdůrazňuje význam subjektivity a emocionality recipientova vnímání. V tomto ohledu se tedy výrazně od Brechtovy teorie odlišuje.

4. 9. Koncentrace na přítomný okamžik

Pozornost recipientů Castorfových inscenací balancuje mezi časem dramatickým a časem reálným. Během několikahodinového představení nastávají momenty, ve kterých diváková koncentrace na scénické dění a reakce ostatních přítomných upadá. Diváková pozornost je unášena proudem myšlenek, jež s představením nikterak nesouvisí nebo které mohou vznikat asociativně na základě podnětů dění na jevišti či v hledišti. Divák, vytržen ze svého rychlého životního tempa, se věnuje myšlenkám, kterými by se možná neměl čas

⁷³ „Estée Lauder! Tiefe ausgeprägte Linien in nur 4 Wochen werden sie um bis zu 61% reduziert!“

CASTORF, F. – DUMAS, A. – MÜLLER, H. Op. cit., s. 27.

⁷⁴ Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 37.

zaobírat. Dlouhé trvání představení způsobuje, že recipient se ve svém nitru zabývá myšlenkami, jež by ho ve shonu každodenního života nenapadly, nebo by se na ně nesoustředil.

S návratem recipientovy pozornosti zpátky k představení si divák zpětně uvědomuje své vlastní myšlenkové pochody. Na Castorfovu hru s diváckým vnímáním lze nahlížet jako na trénink divácké koncentrace na přítomný okamžik. Tvůrce upozorňuje na to, že v současné době racionalizace, době nepřetržitého plánování blízké i vzdálenější budoucnosti, nejsme zvyklí či možná ani neumíme vnímat přítomnost v celé její intenzitě. S pomalým plynutím času a dlouhým očekáváním konce představení, který stále nepřichází, diváka přepadají myšlenky na budoucnost po skončení představení. Divák uvažuje například nad tím, jak pojedete v nočních hodinách domů, jak stráví zbytek večera, jaké činnosti musí kvůli dlouhému představení odložit na jindy apod. Tím, že se divák v daném okamžiku nachází uprostřed události představení, je jeho pozornost strhávána zpět k jevišti a ke spolupřítomnosti herců a zbytku publika. Trvání představení slouží divákům k uvědomování si jejich vlastní přítomnosti. Divák dodatečně reflektuje své vlastní myšlenkové pochody, vnímá rozdíl mezi děním ve svém vnitřním světě a v zažívané přítomnosti. Ukazuje se, že myšlenky na budoucnost, na to, co se bude dít poté, co člověk opustí budovu divadla, jsou v kontextu přítomnosti, toho, co se odehrává právě „tady a teď“, nepodstatné.

5. Castorfovo divadlo jakožto divadlo přejímání forem a umění postprodukce

5. 1. Kultura inscenování a přejímání forem

Způsob, jakým Castorf nakládá s dramatickými a literárními texty, by se dal pojmenovat jako metoda přisvojování a přetváření. Jak jsem již vícekrát uvedla, Castorf si přivlastňuje díla cizích autorů a přetváří je tím, že jejich útržky zasazuje do nových kontextů. Texty tak nabývají nových významů a konotací (viz kap. 3. 3.). Do struktury svých inscenací, jež pojímá jako modely současného světa, Castorf vnáší technikou přejímání textů další z rysů nynější kultury. Ta je dle Fischer-Lichte založená na dekontextualizaci a funguje na principu přisvojování a přetváření forem.

Castorf jako by strukturou svých inscenací reagoval na vzájemné přibližování se a smazávání hranic mezi současnou společenskou realitou a divadlem. Společnost totiž mimo jiné přejímá a přetváří formy a vlastnosti divadla. Ve své studii *Theatralität als kulturelles Modell* píše Fischer-Lichte o divadle jako o modelu současné kultury. Teatralita je všudypřítomným znakem dnešní společnosti a kultury. Podstata teatrality naší společnosti dle Fischer-Lichte mimo jiné spočívá v tom, že společenská realita a všední život člověka mají charakter inscenace.

Svoji identitu si jedinec vytváří skrze sebeinscenování. Každý člověk si uchovává distancovaný vztah nejen ke svému okolí, nýbrž také k sobě samému.⁷⁵ Člověk s větší či menší mírou odstupu neustále sleduje své vlastní chování a jednání. Tato sebekontrola jej vede k tomu, že v každodenním životě inscenuje sama sebe a vstupuje do rolí, jež si vybírá podle toho, jak chce působit na své okolí. „[Jednotlivec – pozn. aut] chce, aby [jeho pozorovatelé] byli přesvědčeni, že postava, kterou vidí, je skutečně nositelem charakteristických vlastností, jaké zdánlivě má; že úloha, kterou hraje, bude mít předpokládaný dopad a že, obecně řečeno, věci jsou takové, jaké se zdají být,“⁷⁶ uvádí americký sociolog Erving Goffman.

Castorf usiluje o to, aby se jedinec od hraní rolí odpoutal. Režisér tak odhaluje, že jednání lidí, jež obvykle považujeme za přirozené, spontánní, je ve skutečnosti výsledkem inscenování. Diváci Castorfových představení mají obvykle tendenci vstupovat do svých navyklých rolí návštěvníků konvenčního divadla. Vstupují do těchto rolí již s příchodem

⁷⁵ Viz WARSTAT, Matthias. *Theatralität*. In FISCHER-Lichte, Erika - KOLESCH, Doris - WARSTAT, Matthias (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, s. 359.

⁷⁶ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Přel. Milada McGrathová. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 25 s.

k divadlu, neboť konvenční chování v nich evokuje již samotný pohled na rozsáhlou budovu, instituci divadla Volksbühne. Již dříve jsem nastínila (viz kap. 3. 7.), jak tím, že Castorf v divákovi vyvolává emoce, jež nelze vůlí jakkoli ovládat, zároveň recipientovi znemožňuje, aby si sám vůči sobě zachoval distanci. Proto má recipient potíž hrát svoji konvenční roli diváka či intelektuála, který si vše v Castorfových inscenacích dovede racionálně vyložit. Nepotlačitelné emoce a tělesné vjemy, jež recipient Castorfových představení zažívá, se projeví zpravidla i přesto, že se divák snaží hrát svoji roli. To, že účastníku představení činí potíže hrát zvolenou roli, se může odrážet kupříkladu v křečovitém držení těla, když sedí vedle herečky ztvárňující agresivní vlčici (viz kap. 4. 3.), nebo třeba v jeho snaze potlačit zívání a budit dojem, že se plně koncentruje na jevištní dění.

5. 2. Recipient jako oběť manipulace

Přejímání a přisvojování forem patří rovněž mezi charakteristické principy politiky. Ta přejímá rysy divadla, a sice v tom smyslu, že využívá metod inscenování. Inscenování znamená proces plánování, zkoušení, vytváření strategií. Politici inscenují kupříkladu svá veřejná vystoupení. Ke vzniku kultury inscenování přispěl zejména rozvoj nových médií. Svoji metodou přisvojování mediálních strategií Castorf tedy naráží na téma vzájemného přibližování se politiky a divadla, které probíhá mimo jiné i v rámci masových médií. Politolog Andreas Dörner pro tento rys současné kultury používá termín *politainment*. Ten zahrnuje dva fenomény. Prvním z nich je tendence politických představitelů, například v proslovech či ve volebních kampaních, přejímat a používat prostředky a techniky zábavní kultury. A naopak osobnosti, témata a události politiky využívá zábavní průmysl jako materiál k filmům či k televizním pořadům, kterými chtějí potenciální recipienty nalákat k obrazovkám. Obě jmenované tendence uplatňují podobné inscenační postupy, jako je třeba vizuální a akustická choreografie, propracovanost výstupů a proslovů.⁷⁷

V souvislosti s politikou, marketingem a médii se pojmy inscenace a představení často užívají ve smyslu manipulace za účelem získat příznivce, zkruslovat a překrucovat informace apod. Castorf se ve svých inscenacích jako modelech současného světa snaží zpochybňovat obecně přijaté mínění, že recipienti jsou pouze nevinnými a bezbrannými oběťmi spektakulárních událostí. Jak již bylo zmíněno, na jednu stranu masová média často staví recipienty do rolí pasivních přijímatelů. Na stranu druhou je však jedinec v dnešní době obklopen také médii, jež se mu snaží vsugerovávat dojem interakce. Aktéři a moderátoři se obrací na recipienty a oslovují je a vybízí k tomu, aby kupříkladu posíláním hlasů

⁷⁷ Viz HOCKENBRINCK, T. Op. cit., s. 17.

„rozhodovali“ o průběhu reality shows. Snaží se je vyburcovat k hlasování pomocí opakování frází typu „Každý hlas rozhoduje.“ Recipienti těmto strategiím často podléhají, ačkoli ví, že záměrem pořadu je na diváckém hlasování především vydělat peníze. Diváci hlasují, i přestože si jsou vědomi, že si jen stěží mohou pravdivost výsledku ověřit a že si nemohou být jisti, zdali se výsledek skutečně řídí hlasováním, či zdali není předem určen tvůrci pořadu.

Analogicky řada diváků Castorfových představení, přestože může z divadla kdykoli odejít, zůstává v sále, ačkoli je představením iritována a nervózně očekává konec. Dobrovolně se tedy podřizuje jednak divadelním konvencím, jednak Castorfově manipulaci s časem a délkou představení. Na druhou stranu lze současně také tvrdit, že Castorf mnoho účastníků představení probouzí z jejich dobrovolné pasivity tím, že v některých divácích vyvolává natolik silné negativní emoce, že se během představení zvedají ze sedadel a z divadla odchází. Režisér tímto způsobem poukazuje na to, že diváci – jak v divadle, tak i ve všedním životě – sebou mnohdy nechávají dobrovolně manipulovat. Některé z nich zároveň vede k tomu, že se ostentativně začínají manipulaci v představení stavět na odpor. Castorf vyvrací, že divák jeho představení je nevinnou obětí manipulace, neboť zdůrazňuje roli diváka nikoli jako pasivního příjemce významů, nýbrž jako spoluúčastníka a spolutvůrce (viz kap. 3. 6.). Představení je „hrou všech pro všechny“⁷⁸. Každý z přítomných je spoluhráčem této hry a na jejím průběhu nese spoluzodpovědnost.

5. 3. Divadlo jako místo tréninku odolnosti vůči médiím

Záměrem Castorfovy tvorby je jakýsi trénink kritického diváckého vnímání médií. K tomuto účelu Castorfovi slouží již popisované využívání a přejímání postupů mediálních strategií (viz kap. 4. 5.). Trénink vnímání má vést diváka k tomu, aby se vůči mediálním obrazům reality spontánně vymezoval, obdobně jako se vymezuje vůči dění během Castorfových představení.

Dle Rüdiger Safranskiho se jedinec v dnešní době může manipulativním technikám médií bránit právě tím, že si vůči nim vytvoří vlastní filtrační a imunitní systém.⁷⁹ „Možno sú naše zmysly príliš otvorené. Náš imunitný systém nie je v tomto ohľade dostatočný,“⁸⁰ uvádí Safranski. Jeho požadavek filtračního systému můžeme považovat za analogii Lehmanovy teorie politického divadla, jehož záměrem je přerušit navyklých způsobů diváckého vnímání (viz kap. 3. 5.). Na funkci divadla jako „cézury“ lze nahlížet jako na způsob, jakým Castorf

⁷⁸ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 10.

⁷⁹ Viz SAFRANSKI, R. Op. cit., s. 64.

⁸⁰ Op. cit.

podněcuje recipienta k budování svého vlastního imunitního systému. „Divadlo jako duševní fitness studio,“⁸¹ komentuje Castorf své pojmání divadla.

Pro Castorfův způsob přejímání a přisvojování principů, s nimiž se běžně setkáváme v masových médiích, bychom mohli použít pojem intermedialita. Intermedialita znamená imitování, reflektování, transformování a komentování konvencí, způsobů zobrazování a diváckého vnímání jednoho média v rámci jiného média.⁸² Podle mediálního teoretika Marshalla McLuhana je poselstvím každého média nikoli obsah, nýbrž jiné médium. Analogicky lze tvrdit, že poselství Castorfových inscenací nespočívá v replikách a v jednání postav, nýbrž ve struktuře inscenací, v samotném způsobu, technikách a procesech, jakými je jevištní dění vytvářeno. Castorf na tyto procesy upoutává diváckou pozornost. Tím, že Castorf potlačuje děj a narušuje jednotu a kontinuitu dramatického času, si divák více všímá jednotlivých zlomů v jevištním dění a v chování postav, jako jsou například okamžiky, ve kterých postavy znenadání začínají hovořit cizími jazyky či vyprávět o něčem, co nemá s dějem žádnou přímou souvislost. Přitom se ale často marně snaží vypořádat v těchto zlomech zákonitosti či jakékoli vzájemné souvislosti.

5. 4. Postprodukce

Charakteristické rysy Castorfova způsobu tvorby se podobají tvůrčí metodě takzvaného umění postprodukce, kterým se teoreticky zabývá francouzský kritik umění Nicolas Bourriaud. Názvem postprodukce Bourriaud odkazuje k procesu filmové výroby. Uměním postprodukce Bourriaud rozumí především výtvarné umění. Stejně jako Castorf umělci postprodukce ve svých dílech reflektují „kulturní chaos“⁸³ současného světa. V tvorbě odráží svůj postoj ke společnosti, kterou považují za nanejvýš heterogenní. Společnost podle nich tvoří navzájem oddělené struktury. „Umělec (...) vidí společnost jako útvar členěný na různé lobby, kvóty či komunity, jako rozsáhlý katalog narativních osnov,“⁸⁴ přibližuje Bourriaud. Současné umění je jakýmsi stříhačským pultem, jehož prostřednictvím umělci narušují všeobecně vžitě formy každodenního života a vytváří nové představy o realitě.

Podstata umění postprodukce je analogická k principu fungování dnešní společnosti a kultury. Tvorba umělců postprodukce spočívá v přenosu forem. Umělci si přisvojují a přetvářejí artefakty a díla jiných autorů a vkládají je do nových, chaoticky uspořádaných

⁸¹ „Das Theater als geistiges Fitneß-Studio.“ SCHÜTT, H.-D. Op. cit., s. 69.

⁸² Viz KOLESCH, Doris. Intemedialität. In FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTAT, Matthias (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, s. 159.

⁸³ BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce*. Přel. Petr Turek. Praha: Tranzit, 2004. 4 s.

⁸⁴ Op. cit., s. 71.

struktur. Dle kritika umění ovlivňují podobu současné kultury postavy dýdžeje, programátora a internetového surfaře. Castorfův způsob tvorby se podobá jejich práci, jejíž náplní je vyhledávání kulturních objektů a následné začleňování do kontextu a celku vlastního díla.⁸⁵ Castorfovy inscenace jsou remakem, remixem různorodých textů, filmů a písní.

S prvkem remaku si Castorf hraje, i pokud jde o propagaci jeho inscenací. K některým inscenacím totiž používá plakáty starších inscenací, na které nechá vytisknout pouze jiný název. Kupříkladu k inscenaci podle Andersenovy pohádky *Die Schneekönigin* (*Sněhová královna*, prem. 16. 12. 2004) tímto způsobem Castorf použil plakát o několik měsíců starší inscenace *Gier nach Gold* (*Lačnost po zlatě*, prem. 22. 5. 2004). Ostatně inscenace *Gier nach Gold* je Castorfovou adaptací, remakem amerického němého filmu *Greed* (1924, režie: Erich von Stroheim), jenž byl natočen podle románu Franka Norrisa *McTeague. A story of San Francisco* (1899). Castorf jako by recyklováním a přepracováváním plakátů parodoval současnou společnost založenou na sériové výrobě a jako by rovněž ironizoval formát seriálu, hojně využívaný médii filmu a televize.

Castorf ve svém způsobu práce s texty přejímá vzorce typické pro současnou kulturu konzumní společnosti a zboží. Umění postprodukce je uměním shoppingu. Současná i minulá umělecká díla pro umělce postprodukce představují „obchody plné nástrojů k použití“⁸⁶. Castorfovy inscenace jsou pomyslnými blešími trhy. Režisér ve své tvorbě, stejně jako prodejci na bleším trhu, reorganizuje produkce minulosti, které byly vytvořeny jinými autory, patřily jinému majiteli. Zboží prodávané na bleším trhu často nabývá jinou než svoji původní ideu. „Starý šicí stroj se může stát kuchyňským stolem a reklamní plakát z roku 1975 se může stát ozdobou obývacího pokoje,“⁸⁷ uvádí příklady Bourriaud. Obdobně Castorf pracuje s texty jako se zbožím, které využívá ke svým uměleckým záměrům, aniž by se striktně řídil záměry původního autora, či dokonce aniž by v inscenacích či alespoň ve scénářích svých inscenací uváděl jména původních autorů, z jejichž textů cituje. Castorf je nejen producentem, ale současně také spotřebitelem všech textů a fragmentů, jež ve svých inscenacích cituje.

5. 5. Stříhy a přepínání

Castorf – analogicky umělcům postprodukce – ve struktuře svých inscenací používá technik obdobných postupům filmové výroby. Techniku stříhu, které se podobá Castorfův způsob práce s dramatickými a literárními texty (viz kap. 4. 7.), lze považovat za politický akt. Bourriaud, čerpající z názorů filmového režiséra a teoretika Jeana-Luca Godarda, píše

⁸⁵ Viz op. cit., s. 4.

⁸⁶ Op. cit., s. 8.

⁸⁷ Op. cit., s. 20.

o střihu jako o základním politickém pojmu.⁸⁸ Střih je totiž nástrojem dekontextualizace. Tím, že ve všedním životě nevědomky vnímáme události v realitě vytržené z jejich kontextu, nám zůstává skryt jejich vztah k událostem předchozím či následujícím. Neuvědomujeme si ideologii, z níž například aktéři dané události čerpají. Dekontextualizace se v Castorfově tvorbě stává pro diváky iritující, diváci si všímají, že jim Castorf neumožňuje vědět a vidět vše, co by chtěli (viz kap. 7. 3.). Recipient může považovat za provokativní třeba to, že mnohdy netuší, od jakých autorů či z jakých konkrétních děl pochází citace textů, které herci na jevišti zdlouhavě pronášejí.

Castorfova inspirace filmovou a televizní estetikou je patrná také v tom, že způsob, jakým režisér vedle sebe klade fragmenty jednotlivých textů, se podobá způsobu, jakým člověk běžně přepíná televizi. Režisér jako by v průběhu sledování filmu (tj. literární či dramatické předlohy) přepínal pomyslným ovladačem mezi řadou dalších televizních kanálů (tj. citace fragmentů různých textů). Tvůrce prostřednictvím přepínání zprostředkovává divákovi několik „pořadů“ zároveň, avšak ani jeden kontinuálně a vcelku. Struktura Castorfových inscenací má tedy podobnou formu jako impulsy a vjemy diváka při sledování televize. Tyto „efekty přepínání“⁸⁹ jsou součástí Castorfovy hry s diváckým vnímáním. Castorf ve svých inscenacích simuluje fragmentarizované mediální vnímání. Šablonovité principy filmu a televize režisér kritizuje a překonává tím, že „efekty přepínání“ ve svých inscenacích dovádí do extrému. Divák televize, přestože zhlédne pouze část pořadu, si často dokáže zbytek děje bez větších obtíží domyslet. Ačkoli Castorf využívá podobných postupů, jež recipienti znají z běžného života, diváci jeho představení, jak již bylo zmíněno, nikdy nedokáží přesně odhadnout, co bude vzápětí následovat. Castorf tím usiluje o to, aby se divák odpoutal od zažitých vzorců a stereotypních způsobů svého vnímání.

Přestože divák třeba zná dramatickou či literární předlohu inscenace, může být pro něj mnohdy obtížné rozlišit konec představení a rozpoznat moment, kdy může začít hercům tleskat. Při sledování filmu, pořadu či seriálu recipienti zpravidla předpokládají konec, neboť v ději došlo k vyřešení veškerých zápletek. Případně diváci také předem vědí, jak dlouho dané vysílání či projekce trvají. Závěr filmu je jasně zřejmý také proto, že je uvozen závěrečnými titulky. Castorf naopak konec inscenace vkládáním vsuvek natahuje a mnohdy také inscenaci prodlužuje i po vyřešení ústřední zápletky. Například v závěru inscenace *Kean*, poté, co se herec rozhodne odcestovat do Ameriky, diváci dále sledují, jak Anna Damby beze slova pomalu odchází z jeviště. Uprostřed scény se zastaví, ohlédne se a pak pokračuje

⁸⁸ Viz op. cit., s. 48.

⁸⁹ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 268.

v cestě. Annu v průsvitných šatech si chlípně prohlíží princ, jenž ji, jakmile dívka zajde do zákulisí, následuje. Na jevišti zůstávají Kean a Salomon. Aniž by promluvili, stoupnou si vedle sebe čelem k divákům. Chvíli hledí do hlediště. Pak si najednou dají polibek a poté se, aniž by přitom promluvili, jako dvě malé děti drží nehybně za ruce a s vážným výrazem ve tváři se opět dívají do hlediště. Castorf tímto způsobem publikum záměrně mate. Diváci si totiž nejsou jisti, zdali herci nebudou ještě dále v představení pokračovat či zdali jsou jejich mlčení a strnulý pohled znamením k tomu, že publikum může začít tleskat.

5. 6. Divák jako postproducent

Utopická dimenze Castorfovy tvorby spočívá v tom, že režisér ve svém divadle jakožto modelu společnosti – přestože diváky svých inscenací cíleně manipuluje a mate – usiluje o nastolení rovnocenného vztahu mezi všemi přítomnými účastníky. Svojí tvůrčí metodou Castorf coby umělec postprodukce boří hranice mezi produkcí a konzumací. Postproducentem je v přeneseném smyslu slova totiž nejen režisér, nýbrž také divák jeho představení.

Divák si v průběhu celého představení vytváří svůj vlastní „střih“. Každý si prostřednictvím pomyslné techniky střihu vytváří v duchu své vlastní představení. Selektuje a filtruje jednotlivé scény například tím, že spojuje fragmenty jednoho textu dohromady, snaží se scény interpretovat, přičemž některé z nich mu výrazně utkví v paměti a na některé z nich již během představení zapomíná. Kromě toho divák neustále „přepíná“ pozornost mezi děním na jevišti, v hledišti a vnímáním své vlastní fyzické přítomnosti. Recipient také vykonává činnost postproducenta mimo jiné proto, že si vybírá z možných významů. Vše, co vnímá, si dále v duchu „sestřihává“ a zpracovává.

Rovnocenného vztahu mezi herci a publikem však Castorf nemůže nikdy zcela dosáhnout, a to mimo jiné proto, že na rozdíl od recipienta, který představení vidí poprvé, herec inscenaci zná a byl u jejího vzniku. Přestože Castorf usiluje o nastolení rovnocennosti mezi herci a diváky, svá představení paradoxně zasazuje do kukátkového divadla, v němž je hlediště od jeviště jasně odděleno. Vztah mezi jevištěm a hledištěm je tedy v Castorfových představeních ambivalentní. Bořením konvenčních hranic mezi jevištěm a hledištěm Castorf totiž současně existenci této konvence potvrzuje. „Každé umělcovo obrazoborecké gesto i akce směřující k rozbití umělecké instituce se zároveň v daném umělecko-institucionálním rámci odehrává, a tím potvrzuje její hranice,“⁹⁰ uvádí Fischer-Lichte.

⁹⁰ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 291–292.

Tréninkem nového vnímání se Castorf snaží osvobodit diváky od příslušnosti ke stereotypnímu pojetí života a kultury, neboť každý z nich si pomocí svého filtračního systému vytváří svůj vlastní, jedinečný a neopakovatelný způsob vnímání a reagování. Využíváním mediální estetiky v inscenacích tedy Castorf nabádá publikum k reflexi svých vlastních schopností a možností svobodného rozhodování a konání. Recipient se během představení věnuje svobodným, ničím neomezeným myšlenkovým pochodům. Jeho svoboda je přitom současně v souladu s pocitem zodpovědnosti a s větší či menší mírou tolerance vůči ostatním spolupřítomným (viz kap. 4. 4.).

6. Castorfův koncept tělesnosti

6. 1. Herectví

Castorf ve svých inscenacích pracuje s principy zcizování brechtovského epického divadla, které dále osobitým způsobem rozvíjí a obohacuje. Castorf potlačuje psychologickou motivaci dramatických postav. Herci se v jeho inscenacích neztotožňují s postavami. Hlavní rozdíl mezi Brechtovým a Castorfovým pojetím herectví spočívá v tom, že distance herců v Castorfových inscenacích na rozdíl od herectví epického divadla nevyhází z chladné, racionální úvahy. Stejně tak divák, přestože se do postav nevcitíuje, nevnímá představení převážně racionálně a s odstupem (viz kap. 4.).

Herci Castorfových inscenací přizpůsobují dramatickou postavu své vlastní individualitě a proměňují charakter postavy prostřednictvím své vlastní fantazie a asociací, které vznikají během improvizací v průběhu zkoušek. Herec v Castorfových inscenacích ztvárňuje postavu skrze své tělo a svoji osobnost a současně má od dramatické osoby odstup, který divákovi demonstruje.

To, že se herci nepodřizují dramatické postavě, je viditelné již na samotné formální stránce scénářů Castorfových inscenací. Prefixy postav jsou v nich nahrazeny křestními jmény herců. Mnohdy režisér obsazuje do jednotlivých rolí herce, kteří se svým vzhledem co nejvíce liší od toho, jak by si čtenář dramatické či literární předlohy mohl postavu představovat. Nejvýrazněji se tento Castorfův princip projevuje v obsazování hereček do mužských rolí (viz kap. 6. 5.).

Herci dávají najevo svou distanci od pocitů postavy tím, že ztvárňování jejich vnitřních pohnutek dovádí do extrémů. Pohyby a gestikulace herců jsou energické a mohou působit až afektovaně. Vcit'ování se do emocí herci nahrazují excentrickým chováním postav, které činí často dle racionálního uvažování nesmyslným a absurdním. Herci prudce gestikulují a bez zřejmého smyslu pobíhají po jevišti. Například v inscenaci *Kean* na začátku scény, v níž Castorf do inscenace vkládá rozsáhlou vsuvku z textu *Hamlet-stroj*, příběhne znenadání na jeviště skupina herců. Herci běží několikrát kolem celého jeviště a poté ještě dvakrát obíhají papírové domky, jež stojí na předscéně. Při běhu všichni mlčí a tváří se vážně a napjatě. Když se po několika minutách hromadně náhle zastaví, dělají, jako by se nic nestalo.

Chování postav působí rovněž přehnaně díky práci herců s hlasem. Herci ve většině Castorfových inscenací takřka neustále křičí. Záměrně afektované herectví je znamením nadsázky a leckdy také ironie, s jakou tvůrci k postavám přistupují. Například v prvním dějství, v salonu u Lady Eleny, se Kean zničehonic vrhne uprostřed jeviště na kolena a

hystericky křičí. Alexander Scheer Keanovo zoufalství přehání. Když už by se mohlo zdát, že opilý Kean odejde vyčerpan z scény, začne herec svůj projev stupňovat. Ještě více zvyšuje hlas, trhá si vlasy, odhazuje šálu, kterou má kolem krku, a strhává ze sebe oblečení. „Poprvé ve svém životě jsem zklamal očekávání londýnského publika, poprvé v tomto divadle, ze dvou set šedesáti devíti večerů,“⁹¹ nařká Kean. Scheerův herecký projev balancuje na pomezí vážnosti a ironie. Afektovaným projevem Scheer divákům ukazuje, že se do opilého Keana nevcitíuje, nýbrž že opilost předvádí, hraje.

Herci dávají najevo, že říkají předem naučený text. Zdůrazňují nesoulad mezi tím, o čem hovoří, a způsobem svého projevu. To, že herec nesplývá s postavou a předvádí, co se předem naučil, Castorf v inscenaci *Kean* tematizuje v dialogu Keana s Annou Damby. „Je mi zcela jedno, jaký text říkám - jsem za to placen,“⁹² popisuje Castorf ve svých režijních poznámkách myšlenku herců Alexandra Scheera a Mandy Rudski. Anna vypráví Keanovi o svém nešťastném životě a touze hrát divadlo. Herečka stojí strnule, bokem k publiku. Její řeč je rytmizovaná. Herečka neprojevuje žádné emoce a každou slabiku doprovází mechanickým pohybem paže nahoru a dolů. Pohybuje se a hovoří jako robot, který přeřikává režisérem zadaný text.

Herecký styl slouží k vyvolávání zklamání a iritace diváků, kteří od divadla očekávají psychologické herectví a jejichž představy o profesionalitě hereckého výkonu jsou formovány herectvím, na něž jsou diváci zvyklí z návštěv konvenčního divadla. Pro herectví v Castorfových inscenacích je charakteristická záměrná ledabylost. Herci stylizují svůj projev úmyslně tak, aby působil amatérsky. Dávají tím najevo svůj odstup od postavy a ironii, s jakou ke ztvárnění postavy přistupují. Castorf spoléhá i na vznik neplánovaných chyb během představení. Hercům se nezdá, že zapomenu text. Pakliže si některý z nich nemůže vzpomenout na svoji repliku, vystoupí ze své role a ostentativně se zeptá nápovědy v portálu, nebo osloví ostatní herce s prosbou, aby mu poradili. Herci také nedbají na výslovnost, takže jim divák může mnohdy jen stěží rozumět. Například herec Georg Friedrich v inscenaci *Kean* ztvárňuje prince z Walesu. Herec interpretuje postavu jako úlisného homosexuála, který se v inscenaci opakovaně pokouší svést Keana. Friedrich v roli prince hovoří rychle, jednotlivá slova spojuje dohromady a vynechává jejich koncovky. Tímto způsobem upoutává diváckou pozornost sám na sebe a distancuje se od postavy. Zatímco tedy

⁹¹ „Zum ersten Mal in meinem Leben habe ich die Erwartungen des Londoner Publikums enttäuscht; zum ersten Mal in diesem Theater, von zweihundertneunundsechzig Abenden.“ CASTORF, F. – DUMAS, A. – MÜLLER, H. Op. cit., s. 21.

⁹² „Es ist mir ganz egal, welchen Text ich spreche – ich bekomme Geld dafür.“ Op. cit., s. 57.

v Brechtově epickém divadle je akt uvědomělého ukazování zrovnoprávněný s ukazovaným⁹³, Castorf jde v narušování divadelní iluze dále. Staví ukazování jako takové před ukazované. Ústředním se v jeho inscenacích stává samotný akt ukazování, neboť záměrná ledabylost v herectví způsobuje, že se diváci soustředí nikoli na postavu, nýbrž na herce samotné a na to, čím je projev herců irituje. Několikahodinovou délkou představení následně Castorf dosahuje toho, že vnímání recipientů přestává být vědomým, diváci vnímají představení pouze prostřednictvím svých smyslů a energie, která proudí mezi jevištěm a hledištěm.

Pro recipienty je mnohdy také obtížné rozlišit, zdali herec vystupuje z role spontánně a nezáměrně či zda se jedná o režisérův úmysl a předem naplánovaný výstup. Divák tedy může být iritován jednak hereckým výkonem, jenž neodpovídá jeho očekáváním, a jednak také tím, že si není jist, jestli amatérismus herců není inscenovaný a není pouze dalším způsobem, jakým Castorf diváka úmyslně provokuje a zkouší jeho trpělivost.

6. 2. Tělo jako nástroj k narušování znakových procesů

Klíčovou roli v posunu diváckého vnímání směrem k smyslové recepci má v Castorfových inscenacích směřování divácké pozornosti k fyzické přítomnosti herce. „Telo je stredom a magnetom divadla,“⁹⁴ charakterizuje Lehmann specifickou vlastnost divadla. Zdůrazňováním materiálnosti hercova těla Castorf reaguje na současnou medializovanou společnost, v níž je lidské tělo redukováno na pouhý elektronický obraz, a v níž člověk díky nadměrnému množství těchto obrazů, jež ho obklopují, přestává nazírat na svět skrze tělesnost.

Castorf ve svých inscenacích využívá schopnosti hercova těla, které se vyznačuje přítomností a materiálností, přerušovat na jevišti všechny znakové procesy. Jinými slovy Castorf usiluje o to, aby recipienti zaměřovali svou pozornost na tělo herce a nikoli na postavu, k níž herec odkazuje. „Jeho přítomnost’ je teda vždy – *pauzou zmyslu*,“⁹⁵ charakterizuje Lehmann funkci těla v postdramatickém divadle. Castorf odvádí recipienty od koncentrace nejen na postavu, nýbrž i na význam toho, o čem herec v danou chvíli hovoří. Například herci Alexander Scheer a Mandy Rudski v roli Anny Damby během dialogu o Annině vysněné herecké kariéře napodobují chování divokého prasete a opice. Jejich nápodoba však není reálnému chování zvířat věrná, podobá se mu pouze vzdáleně. Herci záměrně ztvárňují zvířata ledabyle a polovičatě. Dávají tím najevo, že jim nejde o realistickou nápodobu. Chtějí publiku demonstrovat, že to, co dělají, je „jen“ divadlo. Scheer stojí

⁹³ Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 124.

⁹⁴ Op. cit., s. 260.

⁹⁵ Op. cit., s. 243.

s pokrčenými koleny, paže nechává volně viset před sebou. Herec hovoří, aniž by jakkoli měnil hlas či se snažil napodobovat zvuky opic. Zároveň poskakuje na místě, odráže se od země nohama i rukama. Jeho chování jako celek – postoj těla, pohyby, slovní projev – není jednoznačně zvířecí ani lidské. Pohyb je oddělen od způsobu a obsahu slovního projevu. Diváci se koncentrují na tělo herce v jeho neobvyklé a nepřirozené podobě, nikoli na postavu, obsah dialogu či na význam hercova postoje a pohybu.

Ostatně ještě více než lidské tělo odpoutává pozornost publika od jevištních znaků tělo skutečného živého zvířete. Počínaje krajtou, přes psy, kozy až po koně je od 90. let minulého století pro Castorfa typické, že ve svých inscenacích nechává na jevišti volně se pohybovat zvířata.⁹⁶ „Kdykoli se zvíře objeví na jevišti, odkrývá nezvyklou »prézentnost« a herce odsouvá do pozadí, jako by zaplnilo celý jevištní prostor a strhávalo na sebe veškerou pozornost,“⁹⁷ popisuje Fischer-Lichte představení Castorfových inscenací. Zvíře nehraje žádnou roli, nepředstavuje nic jiného než samo sebe. Pohledy všech diváků jsou směřovány ke zvířeti, neboť zvíře fascinuje nevyzpytatelností svého chování.

Například v Castorfově inscenaci *Die Marquise von O...* (*Markýza z O...*, prem. 3. 3. 2012) se na jevišti objevují kůň, pes a několik slepic. Pes či slepice během některých představení utíkají do hlediště a proplétají se divákům pod nohama. Divácká koncentrace na jevištní dění je navíc následně narušena divadelním personálem, který v hledišti během představení hledá a chytá ztracená zvířata.

Kvůli nepředvídatelnému chování zvířat herci, jež se snaží zabránit úprku zvířete, neplánovaně vystupují z rolí. Na těle herce, který vede koně či sedí poblíž hejna slepic, je viditelné napětí. Herci předstírají soustředění se na dialog, který vedou s ostatními, a snaží se působit dojmem, že přítomnost zvířete na jevišti je něco zcela samozřejmého a obvyklého. Ve skutečnosti se však herec koncentruje spíše na chování zvířat než na své promluvy. Dotyčný tím směřuje diváckou pozornost nikoli na postavu, kterou ztvárňuje, nýbrž na sebe sama, na svoji rozpolcenost a na tenzi svého těla, které intenzivně vnímá přítomnost zvířete a je připraveno k rychlé reakci na jeho nečekané chování. Tělesnost herců v Castorfových inscenacích je zpřítomněna performativními akty. Jak je viditelné na příkladu, jednání a napětí v těle herce je autoreferenční, znamená pouze to, čím je, a co divák vidí přímo před sebou.

⁹⁶ V Castorfových inscenacích v divadle Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz se objevila např. krajtka v *Penzionu Schöller* (*Pension Schöller*, 1994), kozy v *Hauptmannových Tkalcích* (*Hauptmanns Weber*, 1995), kůň ve *Městě žen* (*Stadt der Frauen*, 1995), opice ve *Špinavých rukou* (*Schmutzige Hände*, 1998), zlatá ryba v *Běsech* (*Dämonen*, 1999), pes v *Domovině* (*Vaterland*, 1999) a v *Ponižených a uražených* (*Erniedrigte und Beleidigte*, 2001). Viz FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 147.

⁹⁷ Op. cit., s. 154.

6. 3. Napětí mezi fenomenálním a sémiotickým tělem

Tělesnost herce v Castorfových inscenacích je popsitelná prostřednictvím terminologie, kterou Fischer-Lichte využívá k charakteristice estetiky performativity. Pro herce je dle Fischer-Lichte charakteristická podvojnost mezi „býti tělem“ a „mítí tělo“. „Člověk *má* tělo (Körper), s nímž může manipulovat a nakládat podobně jako s kterýmkoli jiným objektem, ale zároveň tímto tělem (Leib) *je*, je tělem-subjektem,⁹⁸ uvádí Fischer-Lichte, která tuto specifickou podvojnost těla charakterizuje prostřednictvím pojmů fenomenální tělo (phänomenaler Leib) a sémiotické tělo (semiotischer Körper). Recipienti Castorfových inscenací vnímají hercovu tělesnost právě prostřednictvím toho, že jsou neustále upozorňováni na napětí mezi reálným tělem herce a fiktivní postavou (tj. sémiotickým tělem).

Diváci Castorfových inscenací přepínají pozornost mezi děním na jevišti a v hledišti a také mezi hercovým fenomenálním a sémiotickým tělem. Například ve výše popisované scéně divácká pozornost může oscilovat mezi Keanem napodobujícím opici, tj. sémiotickým významem hercovy tělesnosti, a skutečným tělem herce Scheera. Recipient si své rozdvojené vnímání může uvědomovat, avšak není možné, aby se po celou dobu představení vědomě koncentroval pouze na jednu formu hercovy tělesnosti. Divácké vnímání se neustále pohybuje na rozhraní mezi recepcí sémiotického a fenomenálního těla.

Jak jsem již naznačila, Castorf upoutává pozornost diváka na fenomenální tělo herce zdůrazňováním individuálních rysů hercova fyzická. Často vystavuje zraku recipientů specifické kvality těla herců tím, že se herci svlékají a odhalují se. V inscenaci *Kean* se Alexander Scheer takřka celou dobu pohybuje na jevišti polonahý. Má na sobě pouze úzkou džínovou minisukni, kterou nosí vyhrnutou vysoko nad pasem a pod kterou mu nápadně vykukuje spodní prádlo. Když za Keanem přichází do jeho šatny Lady Elena, herec, po celém těle zašpiněn od krve z milostné scény, jež se odehrála v ostatém drátě, se svléká úplně do naha. V zápalu radosti z příchodu své milenky vyskakuje do vzduchu, běhá kolem postele a načechrává přikrývky. Scheerovo fenomenální tělo působí na afektivní a fyziologické reakce recipientů. Pohled na Scheerovo umazané, zpocené, drobné a vyzáblé tělo a na jeho rýsující se žebra v divákovi vyvolává nelibé pocity a rozpaky a může pro něj být až fyzicky nepříjemný.

„Každé tělo je viacerými telami: pracovním telom, zmyselným telom, športovým telom, verejným telom a súkromým telom, telom mäsa a kostry,⁹⁹ podává Lehmann výčet několika možných pohledů na lidské tělo. Castorf publiku zveřejňuje hercovo nahé tělo. Režisér tedy hercovo soukromé tělo přeměňuje na tělo veřejné. Reaguje tím na současnou

⁹⁸ Op. cit., s. 109.

⁹⁹ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 239.

medializovanou společnost, v níž je běžné se s odhaleným tělem setkávat například v tisku, ve filmech nebo na billboardech ve veřejném prostoru.

Obrazy těchto těl jsou vypracované, vynikají dokonalými tvary a proporcemi. Jsou symbolem síly, sexuality, zdraví a úspěchu. Jsou vyretušované a upravené různými efekty. Těla na obrazech jsou také často umělá, „vylepšená“ zákroky plastických chirurgů. Tělo je v dnešní době zároveň reklamní plochou, znakem společenského statusu a příslušnosti k ostatním perfektním a úspěšným tělům. Tato těla jsou v první řadě nositelé znaků. Jsou tedy zbavená smyslovosti. Oproti tělu zbavenému smyslovosti a tělesnosti staví Castorf odhalené tělo herce v celé jeho nedokonalosti a jedinečnosti. Tento posun od významu k performativní stránce těla na jevišti, který je typický nejen pro Castorfa, ale pro postdramatické divadlo obecně, vede k přesouvání diváckého vnímání „od smyslu k smyslovosti“.¹⁰⁰

6. 4. Tělo v procesu neustálé transformace

Herec odhalující své nahé tělo vystavuje sám sebe pohledu publika. Ukazuje své fenomenální tělo v jeho zranitelnosti. Vzdává se ochrany před pohledy diváků, kterou mu poskytoval kostým.¹⁰¹ Hercovo reálné tělo se stává obětí kritického pohledu diváků. Ty Castorf staví do role voyeurů. Prostřednictvím ukazování zranitelného těla na jevišti dochází k proměně mocenských vztahů mezi jevištěm a hledištěm. Recipient je po většinu Castorfových představení v napětí, kdy jej herci v jeho úkrytu v davu diváků znovu „atakují“. Nyní se ocitá v situaci, v níž se jeho příslušnost ke společenství diváků zdá být výhodnou, neboť divák může podrobit odhaleného herce svému kritickému pohledu ve skrytu tmy v hledišti.

Pro divadelní a performanční umění, které v *Estetice performativity* charakterizuje Fischer-Lichte, je příznačné, že zobrazování fenomenality těla skrze vystavování nahého těla je mnohdy dováděno do extrému.¹⁰² Performeři vystavují zranitelnost svého těla nejen v jeho nahotě, ale dopouští se také fyzického sebezraňování a sebetrýznění. Zakouší tím nejen vlastní práh bolesti, ale i výdrž a trpělivost diváka. Na rozdíl od performancí Castorf ve své tvorbě nepřekračuje hranice hercovy fyzické bolesti. Tělesné utrpení režisér inscenuje s ironickým nadhledem, neboť dává ostentativně najevo, že hercova bolest je jen „jako“. Nicméně i pohled na předstíranou bolest působí na vnitřně hmatové reakce diváků a může být

¹⁰⁰ Op. cit., s. 179.

¹⁰¹ Viz op. cit., s. 250.

¹⁰² Viz FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 129.

pro diváky iritující. Zobrazování „trpícího“ herce na jevišti slouží Castorfovi k vytváření multistability diváckého vnímání.¹⁰³

Kean, věčně pronásledovaný novináři a divadelními kritiky, sám sebe pateticky označuje za mučedníka, jenž svůj život obětoval umění. S trnovou korunou na hlavě se nechává přivázat k velkému dřevěnému kříži. Křičí a nařká nad svým utrpením, přičemž k němu přichází princ s plastovou lahví, ze které Keana polévá napodobeninou krve. Pro Castorfovu poetiku je příznačné, že ve svých inscenacích demonstruje teatralitu, tedy jakousi umělost, falešnost divadla. Herci jasně ukazují, že nepředstírají, že Kean doopravdy krvácí, a okázale jej několik minut polévají červenou barvou. Castorf se nesnaží upoutávat pozornost recipientů na Scheerovo fenomenální tělo prostřednictvím zobrazování skutečné bolesti, přesto však upozorňuje na hercovo skutečné tělo díky odstupu herce od role a narušování divadelní iluze, že rudá tekutina na hercově těle je skutečnou krví. Na jednu stranu se akt ukřižování hercova těla stává autoreferenčním. Tělo se divákům jeví jako desémantizované a diváci vnímají herce umazaného od falešné krve v jeho specifické materiálnosti. Na druhou stranu je Alexander Scheer vnímán jako označující. Scheer odkazuje jednak k postavě Keana, jednak k Ježíši. Asociativním způsobem si recipienti mohou scénu vztáhnout také k nejrůznějším uměleckým, kupříkladu filmovým zpracováním příběhu Kristova umučení.

Performance mají s Castorfovými inscenacemi společné, že zvýrazňují lidské tělo nikoli jako neměnné, ale jako neustále se měnící. Hercovo skutečné tělo nelze označit za umělecké dílo. Pojem umělecké dílo totiž evokuje hotovost, dokončenost artefaktu, což jsou vlastnosti, jež nelze lidskému tělu připsat. „Jako živoucí entita se tělo vzpírá každému pokusu být označeno za umělecké dílo, natož pak se jím stát. Herec/performer netransformuje své tělo v dílo, ale prochází procesy ztělesnění,“¹⁰⁴ vysvětluje Fischer-Lichte. Teatroložka pod pojmem procesů ztělesnění rozumí performativní akty, jimiž aktér ztvárňuje svou vlastní tělesnost. Pojmem ztělesnění¹⁰⁵ Fischer-Lichte zdůrazňuje, že lidské tělo neexistuje v konstantním, neměnném stavu, nýbrž se znovu a znovu proměňuje a nově se utváří. Takto se

¹⁰³ Fischer-Lichte v *Estetice performativity* zavádí termín „percepční multistabilita“. Pod tímto pojmem rozumí oscilaci diváckého vnímání mezi tělesností aktéra a postavou, kterou herec či performer představuje. Percepční multistabilita tedy vede k tomu, že divácká pozornost je upoutávána na aktérovo fenomenální tělo. Tyto změny vnímání probíhají nezávisle na divákově vůli či kontrole. Multistabilitu diváckého vnímání v představení vyvolávají např. zlomy a dikontinuity.

¹⁰⁴ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 133.

Pojem ztělesnění (Verkörperung, anglicky embodiment) byl v divadelní vědě nově definován v souvislosti s rozvojem performančního umění a postdramatického divadla. Koncept ztělesnění vyvrací představy o dualitě lidského těla a mysli, čerpá z teorie francouzského filosofa Maurice Merleau-Pontyho, který označuje tělesnost za podmínku lidského bytí. Mysl má přístup ke světu skrze tělo a nelze ji od těla oddělit. Používáním pojmu ztělesnění Fischer-Lichte zdůrazňuje, že postava existuje pouze v hercově fyzickém provedení. Na sémiotické tělo herce proto nelze nahlížet nezávisle na hercově fenomenálním těle.

opět ztělesňuje. V nepřetržitém procesu transformace je už jen tím, že se pohybuje, nadechuje a vydechuje.

Castorf zdůrazňuje podobu hercova těla coby živého organismu. Castorf zdůrazňuje lidské tělo jako neustále se proměňující, tedy nikdy ne dokonale slovně či jakkoli technicky zaznamatelné. Proměna těla Castorfových herců není natolik nápadná jako fyzická zranění performerů, avšak je přesto zřejmá, neboť tří až pětihodinová představení jsou pro herce fyzicky vyčerpávající. Na tělech herců se zračí známky fyzické námahy a únavy. Herci jsou zpocení a zadýchaní. Jejich kostýmy, líčení a účesy jsou oproti začátku představení čím dál méně upravené. Divák se na základě těchto viditelných proměn čím dál více koncentruje na hercovo skutečné tělo, jeho vlastnosti a specifika.

V neposlední řadě sami diváci Castorfových inscenací zažívají v průběhu představení také proměny svého vlastního těla a to prostřednictvím fyziologických reakcí, jež v nich vyvolává například pohled na takové podoby těla, které považují za nelibé, provokativní.

6. 5. Cross-casting

Cross-casting, tedy obsazování herců či hereček do rolí opačného pohlaví, představuje další způsob, jakým Castorf rozděluje pozornost diváků mezi fenomenální a sémiotické tělo herce. V inscenaci *Das Duell (Souboj, prem. 27. 3. 2013)*, podle stejnojmenné povídky Antona Pavloviče Čechova, až na jednu výjimku hrají všechny mužské postavy herečky. Téměř ryze ženské obsazení inscenace je inspirováno československým filmem režiséra Jana Schmidta *Konec srpna v hotelu Ozon* (1966). Film, jehož útržky nechává Castorf v inscenaci promítat, pojednává o skupině žen, které v době po atomové katastrofě putují zničenou krajinou.

Hlavní roli prostopášíka Ivana Andrejeviče Lajevského, jenž je v Čechovově povídce popsán jako „mladý, asi tak osmadvacetiletý hubený blondýn“¹⁰⁶, ztvárňuje drobná černovlasá herečka Sophie Rois. Mezi tím, jak herečka vypadá, a jak se chová, vzniká rušivý rozpor. Herečka v roli Lajevského hovoří v mužském rodě. Její chování, pohyby, například způsob, jakým sedí na židli nebo drží sklenici s alkoholem, se věrně podobá chování a gestům muže.

Castorf ale přitom záměrně směřuje diváckou pozornost na hereččinu nezpochybnitelnou ženskost. Diváci tudíž nejsou schopni od sebe plně oddělit hereččino fenomenální tělo od těla sémiotického, kterým herečka ztvárňuje postavu Lajevského. Recipienti však zároveň nemohou ani jedno tělo s druhým ztotožnit.¹⁰⁷ Herečka se sice chová

¹⁰⁶ ČECHOV, Anton Pavlovič. *Souboj*. Přel. Libor Dvořák. Praha: Pulchra, 2012. 7 s.

¹⁰⁷ Viz FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 126.

jako muž, zároveň ale neusiluje o nápodobu mužského hlasu. Její hlas je nepopíratelně ženským hlasem. Rois výšku a barvu svého hlasu ještě zvýrazňuje tím, že po celou dobu představení hovoří zvýšeným hlasem nebo křičí. Na hereččiny ženské rysy upozorňuje rovněž její kostým. Přestože má Rois na sobě černý pánský oblek, pod sakem má napůl rozepnutou košili, takže publikum vidí její nahá ňadra. Divácké vnímání tedy osciluje mezi hereččíným maskulinním chováním a ženským vzhledem a hlasem.

Prostřednictvím záměny pohlaví postavy a herce Castorf reflektuje nátlak společnosti na vytváření identity jedince. Divácké vnímání balancuje mezi Sophie Rois a Lajeuským, jelikož diference mezi reálným tělem herečky a jejím chováním odporuje zažitým modelům ženské i mužské identity. Castorf narušuje představy společnosti o ženskosti či mužnosti, jež jsou výsledkem společenských norem. Vliv těchto norem posilují veřejně vystavované a v médiích prezentované obrazy již zmiňovaných „dokonalých“ těl, která se stávají ideály a symboly mužnosti či ženskosti a jejich sexuality.

Podle Lehmana je tělo v dnešní době vnímáno jako zbavené smyslovosti právě z důvodu trvalé přítomnosti sexualizovaných obrazů těl, které nepovažujeme za nic neobvyklého. Díky nadbytku například reklamních ploch, jež nás na každém kroku obklopují, jsme vůči sexualizovaným obrazům těl otupěli. Nejsme již zvyklí jejich sexualitu vnímat. „[Všudypřítomné odtělesnění – pozn. aut.] okl'ukou cez povrchnú totálnu sexualizáciu oddeľuje telo od túžby a od erotiky,“¹⁰⁸ uvádí teatrolog. Obsazováním herců či hereček do rolí opačného pohlaví Castorf dekonstruuje společenské normy a ukazuje těla, která se vyznačují dvojznačností a která jsou tedy pravým opakem mediálních symbolů mužnosti a ženskosti. Sophie Rois coby Lajeuskij se v inscenaci několikrát líbá s herečkou Lilith Stangenberg ztvárňující Lajeuského naivní družku Naděždu Fjodorovnu. „Můj holoubku, jsi tak krásná,“¹⁰⁹ hladí nežně Rois dlaně a tváře vysoké dívky s dlouhými blondatými vlasy. Poté se herečky začnou pomalu a dlouze líbat. Postavami překračujícími sociální konstrukty mužnosti či ženskosti a scénami, v nichž Castorf vystavuje před zraky publika sexualitu těchto postav, režisér zkouší a provokuje toleranci diváků. To, že před sebou jednoznačně nevidí líbat se muže a ženu, ani ženu se ženou, může být pro recipienty iritující.

¹⁰⁸ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 240.

¹⁰⁹ „Mein Täubchen, du bist so schön.“ ČECHOV, Anton Pavlovič. *Das Duell*. Premiéra 27. 3. 2013 v divadle Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Režijní kniha. Archiv Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. 13 s.

6. 6. Liminální prožitek a rozumové porozumění představení

Divák Castorfových představení zažívá to, co Fischer-Lichte pojmenovává jako liminální prožitek, tedy hraniční stav vnímání, recepce, která je permanentně na hranici mezi vícero vjemy zaráz. Diváci Castorfových představení svým vnímáním neustále balancují mezi fenomenálním a sémiotickým tělem herce, mezi soustředěním se na jevištní dění, na interakci s ostatními recipienty a vnímáním své vlastní fyzické přítomnosti v divadelním sále. Divák permanentně osciluje mezi smyslovým a rozumovým přístupem k tomu, co vidí a spoluzažívá.

Liminální zážitek diváka Castorfových inscenací může vést k takzvanému „opětovnému zakouzlení světa“¹¹⁰ (Wiederverzauberung der Welt). Pod tímto pojmem Fischer-Lichte rozumí diváckou zkušenost, která vede k recipientově proměně vnímání reality. Účelem této přeměny je zdůraznění a posílení subjektivity recepce. „Zjevování lidí i věcí jako zpřítomněných zakouzlí svět. Zakouzlení vyvstává z autoreferenčnosti, znamená komplexní osvobození od snah o porozumění a odhalení »pravého smyslu« lidí a věcí,“¹¹¹ vysvětluje teatroložka podstatu pojmu. Divák prožívající liminální stav se odpoutává od všednodenní reality, vnímá intenzivně tělesnou přítomnost a transformaci svého i hercova těla. O rozumové porozumění se divák může pokusit teprve až po konci představení, nicméně pokus o zpětné porozumění je až druhou fází estetického prožitku a na samotné utváření estetického prožitku jako takového nemá vliv.¹¹²

Castorf cíleně znesnadňuje divákům možnost představení dodatečně rozumově pochopit a pojmenovat. Vnímání přítomnosti hercova fenomenálního těla stejně jako divácké pociťování vlastní fyzické spolupřítomnosti a spoluúčasti na představení je totiž slovy obtížně popsatelné. Zatímco proces pochopení má jazykový charakter, významy zjevující se během představení Castorfových inscenací jsou nejazykové. Emoce, vyvolané působením hercovy tělesnosti, a poté zakoušené na divákově vlastním těle jsou do jazyka téměř „nepřeložitelné“.

Castorfovy inscenace mají v neposlední řadě také specifické účinky na paměť diváků. Vzpomínky recipientů na představení bývají fragmentární. To je způsobeno jednak samotnou délkou představení a jednak neustálým oscilováním a přesouváním divácké pozornosti. Člověk si dokáže představení nejlépe zpětně vybavit prostřednictvím toho, že ve své mysli znovu evokuje pocity zažívané na svém vlastním těle, ať už je to například nervozita z toho, že je jako divák sledován herečkou, která sedí vedle něj, nebo nepohodlí způsobené

¹¹⁰ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 261.

¹¹¹ Op. cit., s. 270.

¹¹² Viz op. cit., s. 228.

několikahodinovým sezením v hledišti. Přesto není možné, aby recipient dokázal představení detailně zrekonstruovat, následně popsat a zcela racionálně zhodnotit.

Jak uvádí Fischer-Lichte, lidská paměť je nespolehlivá a může vyvolat vzpomínky i na události, které se vůbec nestaly.¹¹³ Toto tvrzení platí obzvlášť pro diváky Castorfových inscenací. Ty, jak již bylo několikrát zmíněno, vyvolávají v recipientech řadu asociací a probouzí jejich představivost. Značná část toho, co divák během představení zažívá, se však odehrává pouze v jeho fantazii. Proto si recipient při vzpomínkách na představení může vybavit i věci, jež se na jevišti vůbec neodehrály, a naopak si zase na některé jednotlivosti či celé scény představení nemusí vůbec vzpomenout.

¹¹³ Viz op. cit., s. 230.

7. Vztah mezi hercovou tělesností a živým videopřenosem

7. 1. Popis scénografie inscenace *Das Duell*

Intermedialita Castorfovy tvorby spočívá nejen v přejímání strategií masových médií do struktury inscenací. Pro Castorfa je rovněž charakteristické, že ve svých inscenacích často používá videotechniku. Scénické dění ve svých inscenacích nechává snímat kamerami a simultánně promítat na velké plátno či LED obrazovku umístěnou na jevišti. Živé vysílání představuje další formu režisérova tréninku diváckého vnímání. Pomocí kombinování divadla a videa Castorf odhaluje specifické vlastnosti obou médií a upozorňuje na jejich rozdíly. Reflektuje zejména schopnost filmu vytvářet iluzi reality a vede diváky k uvědomění si vlastního nekritického přístupu k medializovaným obrazům reality, které ho v každodenním životě obklopují.

Videoprojekcím Castorf přizpůsobuje scénografii svých inscenací. Na jevišti nechává často zbudovat konstrukci domu, v jehož útroběch se nachází místnost skrytá pohledu diváků. V inscenaci *Das Duell* scénograf Aleksandar Denic vytvořil na jevištní točně dům v životní velikosti. Ten je sbitý z prken a stojí na dřevěných pilotech. Pod nimi se nachází další temné prostory, do kterých divák nedohlédne. Do zmiňované místnosti uvnitř domu vedou z jedné strany domu schody. Z pokoje se dá vyjít ven na verandu. Na podélné straně domu je na střeše připevněná velkoplošná LED obrazovka. Pakliže je dům k hledišti natočen stranou s verandou, diváci sledují projekci na plátně, respektive na čtvercovém prostěradle, které visí ze zábradlí verandy. V této pozici domu jsou v přední části scény na stoličkách umístěny také dva malé televizory. Castorf, inspirován již zmiňovaným filmem Jana Schmidta *Konec srpna v hotelu Ozon*, zasazuje děj inscenace do postapokalyptické krajiny. Kolem domu se nachází hromady uhlí. Všude jsou poházené zrezivělé barely a prázdné drátěné klece na drůbež.

Prostory nepřístupné diváckému pohledu jsou v Castorfových inscenacích zpravidla stísněné a přeplněné nábytkem a rekvizitami. Místnost uvnitř domu v inscenaci *Das Duell* představuje hned tři dějiště – domov Lajevského a jeho milenky Naděždy Fjodorovny, domov zoologa von Korena a také příbytek přítele Lajevského, doktora Samoljenka. Uprostřed pokoje stojí jídelní stůl se židlemi. Dále se tam nachází kuchyňská linka a postel, pod níž leží desítky prázdných lahví od alkoholu. Celý pokoj je vytapetován tmavou tapetou s kýčovitými květinovými vzory. Na stěnách visí poličky plné zaprášených keramických a porcelánových sošek. Pokoj je osvětlen řetězy barevných, elektrických vánočních svíček, zavěšenými na zdech. Ačkoli se jednotlivé dramatické prostory střídají, interiér místnosti zůstává beze změn.

7. 2. Divácké vnímání medializované reality

Použití videotechniky v Castorfových inscenacích proměňuje produkci i recepci představení. Videotechnika a živé vysílání režisérovi slouží k vytváření hry se vzájemnými vztahy mezi videoobrazem a hercem a s jejich důsledky na divácké vnímání. V průběhu natáčení a živého vysílání scénického dění diváckovo vnímání neustále osciluje mezi způsobem vnímání diváka divadelního představení, návštěvníka kina a pozorovatele filmového natáčení. Prostřednictvím živého videopřenosu dochází ke zdvojení scénického dění a současně k rozdvojení percepce diváka.

Jsou-li v domě otevřená okna či dveře, divák sleduje herce simultánně z více úhlů. Například na začátku inscenace Sophie Rois v roli Lajevského snímána kamerami přechází nervózně po pokoji a nadává na nepořádek v domácnosti. Divácká pozornost je roztržštěná, dělí se mezi živou herečku a její obraz na videu. Castorf často využívá kameru jako lupu, která divákovi přibližuje tváře herců. Když Sophie Rois nakonec přejde k oknu, uklidňuje se pohledem na moře v dálce a následně si bokem sedne na parapet. Kamera začne snímat detail hereččina zamračeného obličej. Divákům je kamerou zprostředkován pohled do hereččiných očí a je jim umožněno zblízka pozorovat i ty nejjemnější záchvěvy v její tváři. Diváci vidí detail jejího obličej z pohledu kameramana, který je v místnosti. Zároveň spatřují herečku i z druhé strany, neboť ji vidí sedět v okně ze vzdálenosti svých míst v hledišti.

Použitím videotechniky dochází ke „zdvojení reality“¹¹⁴. Tělo Sophie Rois existuje ve dvou podobách – je tělem, jež divák vidí v okně, a současně existuje také v podobě obrazu na plátně či obrazovce. Divácké vnímání osciluje mezi živou herečkou a jejím videoobrazem. Videozáběr i přímý divákův pohled na herečku se vzájemně doplňují. Divák vidí obě poloviny hereččina obličej, každou však zcela jinak.

Pro Castorfův režijní rukopis je typické, že prostřednictvím kombinování diváckého pohledu na projekci a na živé herce dochází ke vzniku paradoxních okamžiků, ve kterých divák, ačkoli na videoprojekci nevidí více, než má přímo před očima, sleduje obrazovku přinejmenším ve stejné míře, jako živé dění na jevišti. Například ve chvíli, kdy Sophie Rois stojí u okna a hledí ven, divák pozoruje herečku otočenou čelem k hledišti, zatímco na promítaném obraze sleduje pouze hereččina záda. Dalším příkladem z inscenace *Das Duell* je scéna, v níž přátelé Lajevského a Naděždy pořádají u domu piknik. Společnost se oddává bujarým radovánkám a nakonec se zábava přesune na verandu, na které všichni hlasitě zpívají a tančí. Kameraman stojí na lavičce a z výšky snímá, jak se postavy drží za ramena a točí se v kruhu. Lajevskej zábavu pozoruje sedě v koutě poblíž kameramana. Skrze kameru diváci

¹¹⁴ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 134.

sice vidí scénu z větší blízkosti, kamera však díky rychlému pohybu postav nemůže zabrat žádný detail. Zprostředkovaný obraz je pro recipienta nepřehledný, neboť kamera do svého záběru nepojme všechny postavy a na obraze se každou chvíli mihne někdo jiný.

Castorf reflektuje vysokou míru, do jaké je člověk v dnešní společnosti masových médií zvyklý vnímat realitu zprostředkovaně. Ačkoli v obou zmiňovaných příkladech bezprostřední pohled na scénu poskytuje divákovi větší přehled o jevištním dění, divák nepřestává průběžně sledovat i projekci na obrazovce. V okamžicích, kdy recipienti v popisovaných situacích upřednostňují projekci před živým hercem, se jejich sledování obrazovky jeví takřka jako závislost na technickém přenosu. Castorf odhaluje, že diváci jsou fascinováni filmovým obrazem nezávisle na tom, co se na něm odehrává či neodehrává a nakolik podává podrobnou či věrnou výpověď o dění na scéně. Režisér tím zvýrazňuje potenciál média filmu k ovlivňování veřejného mínění a převahu médií a mediální reality nad realitou skutečnou, fyzickou.

7. 3. Fragmentární pohled na tělo herce

Jak jsem již popisovala, pro Castorfovu tvorbu je charakteristické, že režisér různými způsoby směřuje diváckou pozornost kupříkladu na fenomenální tělo herce či na detaily jeho těla zprostředkované videokamerou. S technikami směřování pozornosti recipientů se běžně setkáváme rovněž při sledování filmu či televize. Pohled diváka je v těchto médiích směřován na jednotlivosti mimo jiné pomocí střihu či přiblížených záběrů kamery. Strategie směřování divácké pozornosti jsou také klíčovou taktikou politických představitelů, kteří se snaží na sebe pomocí médií zaměřit pozornost veřejnosti a (sebe)inscenováním usilují o to, ovlivňovat názory diváků. „Politický úspěch je vázán na akumulaci vnímání, na zdařilou kapitalizaci kolektivní pozornosti,“¹¹⁵ uvádí Dörner. Castorf taktiky směřování pozornosti recipientů používané v masových médiích ve svých inscenacích zcizuje a tím je tematizuje. Trénuje tak divákovo vnímání a posiluje jeho mediální „imunitu“.

Castorf kombinuje projekce se scénickým děním takovým způsobem, aby divák neustále srovnával své vjemy z videopřenosu s bezprostředním smyslovým vnímáním skutečného těla herce na jevišti. Tímto způsobem režisér narušuje a zcizuje iluzivní realitu filmu, a tím i mediálních obrazů reality. Na příkladu videozáběru Sophie Rois sedící na okenním parapetu se ukazuje, že hereččino tělo je prostřednictvím detailního videozáběru

¹¹⁵ „Politischer Erfolg wird an eine Akkumulation von Wahrnehmungen gebunden, an die gelingende Kapitalisierung kollektiver Aufmerksamkeit.“ DÖRNER, Andreas. *Politainment: Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001. 142 s.

fragmentarizované. Polovina její tváře promítaná na obrazovce je jakoby oddělena od zbytku jejího těla, které divák vidí bezprostředně v okně. Když Sophie Rois odejde od okna, recipient ji – stejně jako veškeré dění v místnosti – může sledovat pouze na obrazovce. Divák již nemá možnost volby mezi projekcí a nezprostředkovaným pohledem na herečku.

Díky této proměně diváckého vnímání se ukazuje dvojznačný charakter filmových záběrů. Na jednu stranu má projekce v inscenaci dokumentární charakter, neboť divákům zprostředkovává pohled na dění v místnosti a zaznamenává z dálky těžko viditelné detaily: mimiku herců, pohyby jejich očí, pot na jejich čelech. Na stranu druhou pohled do pokoje pouze prostřednictvím kamery divácké vnímání omezuje. Kamera recipientům totiž zprostředkovává pouze obrazy jednotlivostí. Diváci mohou v místnosti sledovat pouze to, na co je namířena a co snímá kamera. Vidí tedy jen část těl herců a nemají přehled o tom, co se odehrává mimo záběr kamery. Omezením diváckého vnímání Castorf dosahuje toho, že diváci dochází k uvědomění, že nevidí vše, co se v pokoji děje, a že tvůrci s jejich vnímáním manipulují. Všimají si tedy mediálních strategií, s nimiž se běžně setkávají například při sledování televize a kterým obvykle nevěnují pozornost.

V Castorfových inscenacích kameraman uvnitř domu zabírá většinou detaily či horní polovinu těl herců. Neúplný, fragmentární pohled diváků na tělo herce během projekcí je dán již samotnou malou rozlohou uzavřených prostor, v nichž se natáčí. Kameraman může od herců poodstoupit pouze na několik kroků. Není proto většinou ani technicky možné, aby se do obrazu vešly celé postavy herců. V porovnání se simultánním a vzájemně se doplňujícím nezprostředkovaným pohledem na herečku a pohledem na její videoobraz divák může být iritován omezením svého vnímání a nemožností svobodně si určovat, na kterou postavu či na který detail svůj pohled zaměří.

Pohled diváků Castorf stříhem zaměřuje na postavu, která v danou chvíli hovoří. Recipient tedy nemůže současně vidět reakce toho, ke komu postava hovoří. Stříhy mezi záběry tudíž způsobují, že divák nemá celkový a souvislý přehled o dění a o ostatních postavách, respektive hercích v místnosti. Pro recipienta může být obtížná i samotná orientace ve vnitřním prostoru domu, neboť pokoj díky stříhům mezi postavami nevidí nikdy v celku na jednom souvislém záběru.

Výše popsaným způsobem Castorf reflektuje snahu některých médií vsugerovat recipientovi zrušení hranice mezi sledováním živého dění a děním technicky zprostředkovaným. Masová média podávají svým recipientům zprostředkovanou realitu v „přímém přenosu“, „live“. Tyto pojmy slouží jako lákadlo pro diváka, který vůči „živému“ přenosu podvědomě zaujímá méně distancovaný postoj nežli vůči přenosu, o němž ví, že se

jedná o opakování staršího záznamu. Divák si připadá integrován do reality sledovaného dění, neboť pociťuje spjitost mezi sebou a děním prostřednictvím právě ubíhajícího a oboustranně sdíleného času.

Paradox spočívá v tom, že ačkoli divák pociťuje přímý vztah mezi sebou a pozorovaným obrazem, dění na obraze ani způsob, jakým je natáčeno a zpracováno, nemůže ovlivnit. Živými projekcemi ve svých inscenacích Castorf divákovi ukazuje, že veškeré obrazy reality, s nimiž se v každodenním životě v masových médiích setkáváme, nezprostředkovávají opravdovou realitu, nýbrž pouze určitý výběr z ní. Režisér tematizuje rovněž iluzi diváka, že je součástí mediálního dění a že se na něm aktivně podílí. Castorf tím zpochybňuje výpovědní hodnotu televizních či online „živých“ přenosů a ironizuje autenticitu takzvaných reality shows, které prostřednictvím skrytých i odhalených kamer divákům poskytují pohled na „reálné“ osoby v „reálných“ situacích.

7. 4. Záměrné zobrazování zákulisí filmového natáčení

Dle Lehmana tvůrci postdramatického divadla často vystavují diváckému pohledu technické fungování inscenace.¹¹⁶ Pro Castorfovu poetiku je charakteristické, že ve videopřenosech ve svých inscenacích záměrně odhaluje to, co by se ve filmu považovalo za chybu a bylo by vystříhnuto. Například na záběrech kamery mohou diváci občas v horním rohu obrazu zahlédnout mikrofon. Na pozadí jiných záběrů je jim zase umožněno spatřit ostatní herce v místnosti, kteří, jako by byli v zákulisí, nehybně a mlčky sedí či stojí podél zdí, sledují ostatní a čekají na svůj výstup. Castorf tím narušuje iluzivnost filmu a zabraňuje divákovi, aby byl do filmového obrazu emocionálně vtažen.

Ačkoli kamera následně zabírá soukromý rozhovor dvou postav v místnosti, kupříkladu dialog Naděždy Fjodorovny na posteli s jejím dotěrným ctitelem Kirilinem, diváci si jsou neustále vědomi rámce filmového natáčení a toho, že postavy jsou spolu v pokoji samy jenom „jako“. Analogicky, když některý z herců hovoří hledě do kamery, recipienti nejsou do jeho monologu vtaženi. Uvědomují si totiž, že herec nemluví bezprostředně k nim, nýbrž promlouvá k tomu, kdo naproti němu stojí za kamerou. Castorf jako by parodoval a ironizoval konvenční způsoby, jakými televize či film prostřednictvím přiblížených záběrů v divácích evokují klamný dojem interaktivity a intimního, blízkého vztahu panujícího mezi divákem a aktéry.

Diváci Castorfových inscenací mohou sledovat samotný průběh natáčení, jehož výsledek souběžně pozorují na obrazovce a projekčním plátně. Představení je snímáno

¹¹⁶ Viz LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 278.

zpravidla jedním či dvěma kameramany. Během scén, kdy natáčení probíhá v místnosti s otevřenými okny či mimo uzavřené prostory domu, mohou diváci vždy alespoň jednoho z kameramanů vidět.

Kameraman má v inscenacích specifické postavení. Nelze jej jednoznačně zařadit ani mezi herce, ani mezi diváky. Je sice součástí scénického dění, zároveň je však také pozorovatelem. Kameraman se pohybuje ve stejném prostoru jako herci, proplétá se mezi nimi ve stísněné místnosti. Herci však většinu představení dělají, jako by kameramana vůbec neviděli, jako by kamera byla v místnosti skrytá. Kameramana nelze považovat ani za jednoho z diváků. Ačkoli herci předstírají, že kameraman v místnosti vůbec není, diváci paradoxně jej pojmají jako jednoho z aktérů představení, jelikož ho vidí, jak stojí na jevišti v bezprostřední blízkosti herců. Kameraman se během Castorfových představení chová jako svébytný tvůrce a jako takový je režisérem zakomponován do představení.

Kameraman v představení rozhoduje o tom, co divák na obrazovce uvidí či neuvidí. Reaguje na jednání a pohyby herců, podle nichž se sám v prostoru pohybuje. Uhýbá hercům, aby jim nepřekážel, vybírá úhel a vzdálenost, z jaké bude herce natáčet.

Užitím videotechniky v inscenacích Castorf zdůrazňuje, že zatímco charakteristikou divadelního představení je jeho jedinečnost, neopakovatelnost a pomíjivost, video je reprodukovatelným artefaktem. Castorf v některých inscenacích nechává živé vysílání promítat současně na vícero obrazovek či filmových pláten. Je-li dům v inscenaci *Das Duell* natočen k hledišti stranou, kde je veranda, je video promítáno současně na plátno pověšené na verandě a na televizní obrazovky v přední části jeviště.

Zatímco výsledek kameramanovy práce je opakovatelný vždy v nezměněné podobě, samotný průběh kameramanovy tvorby opakovat znovu identickým způsobem nelze. Stejně jako žádná dvě představení nejsou nikdy naprosto stejná, nevzniknou z představení nikdy dva zcela shodné filmy. Natáčení se sice odvíjí od jednání herce, zodpovědnost za to, co a jakým způsobem bude divákovi zprostředkováno, má však kameraman, případně také střihač. Jan Speckenbach, který se coby kameraman podílí na většině Castorfových inscenací, přirovnává význam zodpovědnosti kameramana k zodpovědnosti člověka, který se v reálném životě ocitl v nějaké extrémní situaci. Dle Speckenbacha musí kameraman jednat a rozhodovat se tak samostatně a zodpovědně, „jako by to dělal člověk v situaci na ulici“¹¹⁷. Tím, že Castorf vystavuje kameramana diváckému pohledu, publiku demonstruje, že realita na obrazovce či

¹¹⁷ MATTHES, Ulrich – SPECKENBACH, Jan. Wege durch die vierte Wand. Momente der Reflexivität – Ein Gespräch mit Ulrich Matthes (Schauspieler) und Jan Speckenbach (Videokünstler und VJ in Inszenierungen von Frank Castorf). In: FISCHER-LICHTE, E. (Hg.) *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit, 2006, s. 75.

promítacím plátně není realitou skutečnou, nýbrž je realitou někým zpracovanou. Medializovaná realita je realitou „z druhé ruky“.¹¹⁸ Režisér upozorňuje diváka na to, že jeho názor na realitu nezávisí na skutečnosti jako takové, nýbrž je v rukou těch, kdo ji zpracovávají.

7. 5. Přirovnání filmu ke strategiím politainmentu

Jak jsem již naznačila, zcizováním filmových konvencí a upozorňováním na rozdíl mezi fyzickou přítomností a obrazem herce na videu Castorf reflektuje schopnost filmu zpracovat a prezentovat fikci tak, že k ní divák, který je ponořen do děje, přistupuje nekriticky a dění na plátně považuje za reálné. Dörner tuto vlastnost filmového média nazývá „efekt reality“¹¹⁹ (Realitätseffekt). Podle Dörnera může film na diváka působit takřka reálněji než skutečnost. Divák, který sedí před rozlehlým filmovým plátnem v zatemnělém kinosále, je do filmu emocionálně vtažen a současně zapomíná na svoji všednodenní realitu. Zhlédnutý film se nicméně následně stává součástí divákova reálného života, neboť divák o svém zážitku zpravidla někomu vypráví, diskutuje o filmu s dalšími lidmi apod.

Politická dimenze Castorfovy poetiky spočívá v tom, že politici ve svých vystoupeních v médiích usilují o podobné efekty reality, jako jsou ty, s nimiž se setkáváme ve filmech. Jejich cílem je, aby recipienti inscenovanou, fiktivní stránku politikovy osobnosti vnímali jako autentickou a aby nabyli dojmu, že politik je skutečně takovým, jakým se v médiích prezentuje.

Televizní obrazovky a počítačové monitory v jednotlivých domácnostech slouží politikům k začlenění se do každodenního života recipientů. Dörner označuje politiky za hyperreálné mediální postavy. Politik předvádí sám sebe tak, aby připadal recipientovi jako někdo blízký, vyvolával v něm pozitivní naladění a získával jeho sympatie. Politik se svým jednáním snaží recipientům nenápadně sdělovat: „Jsem jedním z vás“. Proto politici své názory demonstrují na předem vybraných příkladech ze všedního, pokud možno svého vlastního soukromého života nebo na sebe směřují mediální pozornost na akcích a událostech blízkých divákovým zájmům, například na sportovních zápasech. Narušováním a zcizováním filmové iluze tedy Castorf současně odkrývá inscenační strategie politických představitelů, využívajících masová média k budování své popularity.

¹¹⁸ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda. Úvod*. Přel. Jana Slouková. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010. 176 s.

¹¹⁹ DÖRNER, A. Op. cit., s. 216.

7. 6. Vztah mezi živým hercem a hercem na videoobrazu

Castorf využívá toho, že divák srovnává své vnímání jevištního dění a vnímání videoprojekce. Rámec představení, do něž Castorf natáčení a projekci zasazuje, režisérovi slouží ke zcizování filmového obrazu a k odhalování jeho specifických vlastností, kterými se odlišuje od divadla.

Možnost přímého srovnání mezi přítomností hercova skutečného těla a jeho videopřítomností má divák Castorfových inscenací zejména ve scénách, ve kterých herci z volného prostranství jeviště přechází do místnosti snímané kamerami nebo ve kterých herec na jevišti hovoří skrze obrazovku s někým, kdo se nachází uvnitř domu.

Příkladem z inscenace *Das Duell* je návštěva Lajevského v domě u doktora Samoljenka. Ten Lajevskému přislíbil půjčit peníze na cestu do Moskvy. Sám si však šel slíbenou částku půjčit k Lajevskému úhlavnímu nepříteli von Korenovi, což se Lajevskij dověděl a nyní přichází k Samoljenkovi, aby mu vyčinil. Na obrazovce sledujeme detailní záběry z pokoje na Samoljenkovy ruce, jak krájí zeleninu. Rozčílený Lajevskij křičí na Samoljenka již z povzdálí. „Alexandre Davidyči, když jsem se na tebe obrátil s jistou osobní prosbou, tak to neznamenovalo, že bych tě vyvázal z povinnosti s onou věcí zacházet důvěrně,“¹²⁰ směruje Lajevskij svoji výtku směrem k obrazu Samoljenka na LED obrazovce. Načež Samoljenko zpozorní, kamera zabere detail jeho tváře a – hledě přímo do objektivu kamery, jako by skrze ni viděl venku stojícího Lajevského – mu odpovídá.

Prostřednictvím přímého srovnání Lajevského a Samoljenka divák intenzivně vnímá rozdíl mezi videopřítomností a skutečnou přítomností obou herců. Oproti reálnému, fyzicky přítomnému tělu se technicky zprostředkovaný obraz jeví jako hyperrealistická imitace těla. Ruce herce Hermanna Beyera, který ztvárňuje Samoljenka, stejně jako jeho tvář, jsou na velkoplošné obrazovce mnohonásobně větší, než skutečné tělo Sophie Rois, která stojí před diváky na jevišti. Navzdory velikosti a přiblížení hercova obrazu, jenž při pohledu na jeviště oproti drobné herečce jasně dominuje, vnímají diváci Beyera ve srovnání s fyzicky přítomnou Sophie Rois jako vzdáleného. Díky tomu, že zároveň bezprostředně sledují Sophie Rois, vnímají recipienti Beyera jako nepřítomného, ačkoli je herec taktéž na jevišti a od diváků jej dělí pouze stěny domu. Castorf tím zdůrazňuje, že percepce videopřenosu na rozdíl od percepce skutečného těla nezávisí na tom, nakolik je herec od diváka místně vzdálen.

¹²⁰ „Alexander Dawidytch, wenn ich mich mit einer bestimmten intimen Bitte an dich gewandt habe, so hieß das nicht, dass ich dich von der Pflicht entbunden hätte, die Sache vertraulich zu behandeln.“ ČECHOV, A. P. *Das Duell*. Op. cit., s. 92.

„Ve vytvořeném obrazu zmizí tělesnost a obrazem se vytvoří něco, co je neomezeně uložitelné a použitelné,“¹²¹ uvádí teatrolog Andreas Kotte ke vztahu herce a jeho videoobrazu. V okamžiku nahrazení hercovy fyzické spolupřítomnosti elektronickým obrazem zaniká mezi hercem a diváky nezprostředkovaný smyslový vztah. Proto se herci na obrazovce či projekčním plátně divákovi jeví jako „odtělesnění“¹²² a recipientovi může také připadat, že herci na obraze jsou oddělení od reality události představení.

Mezi divákem a Sophie Rois funguje oboustranná interakce, herečka pociťuje divákovu fyzickou spolupřítomnost a naopak. Oproti tomu vzájemné smyslové vnímání mezi Beyerem a diváky je přerušeno. Zatímco recipient intenzivně vnímá přítomnost hereččina fenomenálního těla, videoobraz Beyera je pouhou „stopou přítomnosti“¹²³ hercova skutečného těla. Videoobraz evokuje pouze divákovu vzpomínku na hercovo fenomenální tělo. Divák může začít pochybovat, zdali mu místo živého vysílání není na obrazovce promítán již předem natočený záznam. Castorf záměrně budí v recipientovi podezření, že může být během některých videosekvencí, aniž by to třeba v daném okamžiku tušil, oklamáván. Režisér tak reflektuje a ironizuje divákovu důvěřivost vůči takzvaným přímým přenosům v masových médiích, u nichž recipienta v každodenním životě povětšinou ani nenapadne pochybovat o tom, zda mu je, jak média uvádějí, daná událost opravdu přenášena živě, ve stejném čase, kdy se skutečně odehrává.

7. 7. Video jako prostředek k apoteóze hercovy tělesnosti

Svojí hrou s diváckým vnímáním Castorf reflektuje rozdíl mezi divákovými očekáváními od divadla, filmu či televize. V divadle recipienti automaticky očekávají fyzickou spolupřítomnost herců. Zatímco když jde divák do kina, od svých nároků na bezprostřední interakci s herci ustupuje a fyzickou přítomnost herců nikterak nepostrádá.¹²⁴ Během filmových pasáží odchází z hlediště zpravidla větší množství diváků nežli v jakékoli jiné části představení. Fyzická nepřítomnost herců jim dodává odvahu opustit sál, neboť recipienti předpokládají, že si jich herci nevšimnou a nebudou na jejich odchod reagovat.

Pro diváka Castorfových inscenací, jenž má – na rozdíl od televizních diváků či návštěvníků kina – možnost přímého srovnání skutečných těl herců a jejich odtělesněných obrazů, se přerušení vzájemného bezprostředního vnímání mezi ním a hercem, který zašel do místnosti, může stát iritující. Pro Castorfovou poetiku je charakteristické, že režisér irituje

¹²¹ KOTTE, A. Op. cit., s. 172.

¹²² LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Op. cit., s. 288.

¹²³ OP. cit., s. 274.

¹²⁴ Viz FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Op. cit., s. 105.

diváka již samotnou délkou videosekvencí. V inscenaci *Das Duell* herci v kratších i delších intervalech z domu průběžně vychází a vzápětí do něj zpět zachází. V některých inscenacích však divák sleduje i několikahodinové projekce, během nichž sedí před prázdným jevištěm. Například takřka celá druhá polovina Castorfovy inscenace *Der Spieler* (*Hráč*, prem. 9. 6. 2011) podle románu Fjodora Michajloviče Dostojevského je snímána kamerami v místnosti představující kasino.

Čím déle trvá videoprojekce, tím se divákova iritace stupňuje. Divákova živá vzpomínka na fenomenální těla herců úměrně s prodlužující se dobou trvání projekce postupně ztrácí na intenzitě, vyprchává a divák čím dál více touží po návratu skutečných těl aktérů. Publikum začíná postupně považovat filmové záběry za „nudné, zdouhavé a frustrující“¹²⁵. Castorf navíc zařazuje dlouhé videosekvence zpravidla až do závěrečné části svých inscenací, během nichž se divák již po několikahodinovém sezení v divadle může cítit unavený a může se jen obtížně na videoprojekci koncentrovat. Divák dlouho vyčkává, až se herci znovu objeví v okně či vyjdou z místnosti ven. Jeho přání však zůstávají stále nevyslyšena, což jen posiluje divákovu netrpělivost a iritaci.

S návratem herců na jeviště se obnovuje interakce a oboustranné smyslové vnímání mezi jevištěm a hledištěm. Kupříkladu když Sophie Rois v popisovaném začátku inscenace *Das Duell* vyjde z domu ven na jeviště, pociťuje divák radostnou úlevu. Tento pocit je zpravidla o to silnější a intenzivnější, čím delší je doba, po kterou divák sledoval herečku či herce pouze na obrazovce. Pakliže se herci, jako například v inscenaci *Der Spieler*, po delší době objeví znovu na jevišti, jejich těla se divákovi jeví jako transfigurovaná. V okamžiku, kdy Alexander Scheer, jenž ztvárňuje v inscenaci *Der Spieler* hlavní roli ruletou posedlého Alexeje Ivanoviče, vyjde ze zavřené místnosti na scénu, divák vnímá kolem jeho těla zvláštní auru. Herec se divákovi zdá být jakoby „osvícený“.¹²⁶ Recipient dochází k poznání, že tělo v jeho přítomnosti a materiálnosti má kvality, které elektronický obraz nemůže divákovi zprostředkovat ani je ničím nahradit. Castorfovy inscenace jsou přes maximální míru užívání mediální techniky paradoxně oslavou, apoteózou tělesné přítomnosti a spolupřítomnosti herců a diváků.¹²⁷

¹²⁵ Op. cit., s. 104.

¹²⁶ Op. cit., s. 106.

¹²⁷ Viz op. cit.

8. Závěr

Ve své současné tvorbě v divadle Volksbühne Castorf reflektuje dnešní mediální kulturu. Režisér reaguje na to, že lidé v dnešní době skrze média konstituují své představy o realitě a média významně ovlivňují jejich vkus a názory. Také politiku dnes do značné míry utvářejí média. Castorf svými inscenacemi vystupuje proti obrazu reality propagovanému médií, medializovanou politikou a spotřební ideologií. Jeho inscenace jsou uměleckými a zároveň sociálními experimenty. Vyznačují se mnohovrstevnatou významovou a kompoziční strukturou. Charakteristickým rysem režisérový estetiky je významová i estetická ambivalentnost. Struktura scénářů inscenací je chaotická, neřídí se žádnými pravidly a vzniká spontánním, asociativním způsobem. Zároveň lze však také tvrdit, že tato struktura je výsledkem předem důkladně promyšleného konceptu. Castorf ve svých inscenacích vytváří modely dnešního světa. Chaotičnost inscenací, která vzniká prostřednictvím fragmentarizace a montáže textů, je odrazem nepřehlednosti současného světa, v němž není v silách jedince plně se orientovat, přestože se nám masová média snaží vsugerovat pravý opak.

Ačkoliv lze v textech nacházet přímo formulovaná politická či společensko-kritická témata, politická dimenze Castorfovy tvorby spočívá nikoli v přímém tematizování konkrétních problémů a námětů, jež jsou v masmédiích prezentovány jako politické. Politično Castorfovy tvorby tkví v divadelní estetice jako takové, jeho těžištěm je samotný akt divadelní komunikace mezi herci a diváky. Tuto formu politična v Castorfových inscenacích lze považovat také za jakousi výpověď o současném divadle, které se oproti brechtovskému politickému divadlu minulosti již nesnaží mít přímý vliv na politické záležitosti. Politický diskurz se přesunul do jiných komunikačních médií. Úkolem divadla v dnešní době, jak ukazuje Castorf, je tento diskurz narušovat, stavět se mu na odpor.

Castorf ve svých inscenacích upozorňuje na rozdíl mezi mediálními obrazy reality a realitou skutečnou. Odhaluje manipulativní techniky médií a marketingu a zároveň také zpochybňuje názor, že jedinec je bezbrannou obětí těchto manipulací. Na rozdíl od médií, jež staví recipienta do role pasivního příjemce, zdůrazňuje Castorf roli diváka coby spolutvůrce.

Představení Castorfových inscenací nabývají charakter politické a sociální události, neboť během představení vstupují herci a diváci do vzájemné konfrontace a interakce. Dochází mezi nimi k neustálému proměňování mocenských poměrů. Herci uvádí jednotlivé diváky do nepříjemných situací například tím, že je nečekaně během představení oslovují. Ovlivňují, kolik času divák stráví v divadle, neboť svými improvizacemi záměrně prodlužují

už tak několikahodinová představení. Na druhou stranu herci vystavují na jevišti svá odhalená těla. Vzdávají se tak ochrany role, dávají se na pospas kritickému pohledu diváků – voyeurů.

Utopičnost Castorfovy poetiky spočívá v režisérově snaze o nastolení rovnoprávného vztahu mezi herci a obecnstvem. Hranici mezi hercem a divákem však Castorf nemůže nikdy zcela zrušit, a to mimo jiné z důvodu, že svá představení zasazuje do konvenční budovy divadla kukátkového typu, ve které je prostor jeviště a hlediště jasně oddělen.

Castorfovi nejde o to, aby inscenace diváka vedly k zaujímání jasných politických stanovisek. Castorfovo divadlo není didaktickým divadlem, ani divadlem, které by přinášelo mravní ponaučení. Režiséroovým záměrem je proměna diváckého vnímání. Castorf diváka znejistňuje, irituje, záměrně mate a nenaplnuje jeho očekávání také proto, aby si uvědomil, že pochopit současný svět je stejně obtížné jako vyznat se v chaotické struktuře Castorfových inscenací. Divák má realitu vnímat v celé její mnohohvrstevnatosti, nejednoznačnosti; má odhalovat její skryté významy. Castorf přerušuje stereotypy recipientova vnímání tím, že mu znemožňuje interpretovat si představení racionálně. Castorf doslova nutí diváka rezignovat na pragmatický způsob myšlení. Jeho inscenace rozvíjí diváckou fantazii a vyvolávají množství asociací. Recipient se stává spolutvůrcem, neboť si představení dotváří ve své vlastní myslí. Každý z obecnstva si vytváří svůj vlastní, jedinečný a osobitý způsob vnímání. Castorf destruuje rovinu dramatického času a neustále recipienta upozorňuje na čas samotné události představení. Narušuje divákovu každodennost tím, že upoutává jeho pozornost na přítomný okamžik, na vnímatelovu vlastní fyzickou přítomnost v divadelním sále.

Podstatnou roli v diváckém vnímání hrají emoce. Divák si uvědomuje jejich intenzitu, není však schopen své emoce ani proud myšlenek rozumem řídit a kontrolovat. Castorf tak reaguje mimo jiné na významnou funkci emocí při manipulaci ze strany médií, která však současně recipientovi vsugerovávají pocit, že se rozhoduje racionálně, objektivně a na základě jasných argumentů. Nejčastějšími pocity, jež Castorf svými inscenacemi v recipientovi vyvolává, jsou iritace, provokace a frustrace. Pohled na provokativní sexuální scény může v některých recipientech budit odpor. Publikum se radikálně rozděluje na režisérovy skalní příznivce, kteří přistupují na jeho hru s diváckým vnímáním, a na ty, kteří pro jeho inscenace nikdy nenajdou pochopení a během přestávky či v průběhu samotných představení odchází hromadně ze sálu.

Konstitutivním prvkem představení Castorfových inscenací je nikoli děj či dramatické postavy, nýbrž tělesná přítomnost herce, díky níž může mezi hercem a divákem vzniknout interakce. Castorf destruuje sémantickou rovinu divadla. Na úkor znakovosti upozorňuje na realitu samotné divadelní události, na materiálnost a přítomnost hercova těla. Reaguje tak na

současný medializovaný svět, který nás obklopuje obrazy rádo by dokonalých lidských těl zbavených fyzičnosti a smyslovosti. Castorf dosahuje toho, že divák dochází k uvědomění si jedinečnosti a nenahraditelnosti skutečného lidského těla. K tomuto účelu režisérovi slouží také používání videoprojekcí v inscenacích.

Tato bakalářská práce představuje pouze stručný úvod k tématu političnosti Castorfovy současné tvorby. Ať už jde o Castorfovo nakládání s texty, jeho pojmání hercovy tělesnosti či používání videotechniky, každý z těchto tematických celků by při podrobnějším zkoumání vydal na samostatnou práci. Z důvodu omezeného rozsahu se v bakalářské práci mimo jiné nevěnuji způsobu, jakým Castorf ve svých inscenacích využívá projekcí ukázek filmů. Svoji bakalářskou práci proto považuji za jakési prvotní uchopení rozsáhlého tématu, jemuž bych se dále ráda věnovala v diplomové práci. V té bych se chtěla zaměřit právě na analýzu filmových prvků v Castorfově inscenacích a na jejich roli v rámci tematického sdělení inscenací. S tímto tématem úzce souvisí také otázka, jak dnešní divadelní věda přistupuje k definici pojmu intermediality a k otázce mediality divadla.

9. Prameny a literatura

Prameny

CASTORF, Frank – DUMAS, Alexandre – MÜLLER, Heiner. *Kean ou Désordre et Génie. Comédie en cinq actes par Alexandre Dumas et „Die Hamletmaschine“ par Heiner Müller.* Premiéra 6. 11. 2008 v divadle Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Režijní kniha. Archiv Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. 154 s.

ČECHOV, Anton Pavlovič. *Das Duell.* Premiéra 27. 3. 2013 v divadle Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Režijní kniha. Archiv Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. 116 s.

ČECHOV, Anton Pavlovič. *Souboj.* Přel. Libor Dvořák. Praha: Pulchra, 2012. 144 s.

Das Duell. Premiéra 27. 3. 2013 v divadle Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Režie: Frank Castorf. Program k inscenaci.

Kean ou Désordre et Génie. Comédie en cinq actes par Alexandre Dumas et „Die Hamletmaschine“ par Heiner Müller. Videozáznam inscenace. Premiéra 6. 11. 2008 v divadle Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Režie: Frank Castorf. Archiv Akademie der Künste Berlin, Inszenierungsdokumentation. Sign. 1117.

Kean ou Désordre et Génie. Comédie en cinq actes par Alexandre Dumas et „Die Hamletmaschine“ par Heiner Müller. Premiéra 6. 11. 2008 v divadle Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Režie: Frank Castorf. Program k inscenaci.

MÜLLER, Heiner. *Pověření [Tři hry].* Přel. K. R. Jilská. Praha: Prostor, 1998. 110 s.

Literatura

AHR, Nicola Franziska. *Körper, Akteure und Räume als Strategien der Authentisierung in der Theaterpraxis von Frank Castorf.* Vídeň: Universität Wien, 2009. 115 s.

BALITZKI, Jürgen. *Castorf der Eisenhändler. Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter.* Berlin: Links, 1995. 238 s.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce.* Přel. Petr Turek. Praha: Tranzit, 2004. 106 s.

CASTORF, Frank. Nicht Realismus, sondern Realität. In HEGEMAN, Carl (Hg.). *Einbruch der Realität. Politik und Verbrechen.* Berlin: Alexanderverlag, 2002, s. 71–79.

DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu.* Přel. Josef Fulka, Pavel Siostrzonek. Praha: intu, 2007. 157 s.

DETJE, Robin. *Castorf. Provokation aus Prinzip.* Berlin: Henschel Verlag, 2002. 271 s.

DÖRNER, Andreas. *Politainment: Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001. 272 s.

- ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení. (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). *Divadelní revue* 10, 1999, č. 1, s. 3–30.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011. 334 s.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Frank Castorfs Spiele mit dem Theater: Wie das Neue in die Welt kommt. In: AHREND, Günter (Hrsg.). *Forum Modernes Theater*, Band 21, 1/06. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTAT, Matthias (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005. 399 s.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. Stuttgart: UTB, 2009. 283 s.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Theatralität als kulturelles Modell. In Týž – HORN, Christian – UMATHUM, Sandra (Hg.). *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen u. Basel: Francke Verlag, 2004, s. 7–26.
- GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezpřetváření v každodenním životě*. Přel. Milada McGrathová. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s.
- HOCKENBRINCK, Thobias. *Karneval statt Klassenkampf: Das Politische in Frank Castorfs Theater*. Marburg: Tectum Verlag, 2008. 112 s.
- HOEFER, Karoline. *Video im Theater. Wechselbeziehung von Medien und Intermedialität bei Castorf, Pollesch und Waltz*. Diplomová práce. Berlín: Freie Universität Berlin, FB Philosophie und Geisteswissenschaften, Institut für Theaterwissenschaft, 2005. 121 s.
- IRMER, Thomas – MÜLLER, Harald. *Zehn Jahre Volksbühne – Intendanz Frank Castorf*. Berlin: Theater der Zeit, 2003. 166 s.
- JUST, Vladimír. Podotknutí k Etlíkovu „Divadlu jako zakoušení“. *Divadelní revue* 10, 1999, č. 3, s. 93–94.
- KOTTE, Andreas. *Divadelní věda. Úvod*. Přel. Jana Slouková. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010. 220 s.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Přel. Anna Grusková – Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav, 2007
- LEHMANN, Hans-Thies. Wie politisch ist postdramatisches Theater? In Týž. *Das politische Schreiben*. Berlin: Theater der Zeit. Recherchen 12, 2002. 430 s.
- MATTHES, Ulrich – SPECKENBACH, Jan. Wege durch die vierte Wand. Momente der Reflexivität - Ein Gespräch mit Ulrich Matthes (Schauspieler) und Jan Speckenbach (Videokünstler und VJ in Inszenierungen von Frank Castorf). In FISCHER-LICHTE, E. (Hg.) *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit, 2006, s. 72–85.

MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Přel. Miloš Calda. Praha: Mladá fronta, 2011. 399 s.

MICHALZIK, Peter. *Die sind ja nackt! Gebrauchsanweisung fürs Theater*. Köln: DuMont, 2009. 263 s.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Přel. Daniela Jobertová. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003. 496 s.

POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997. 393 s.

ROUBAL, Jan. *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Přel. Jitka Ludvová. Praha: Divadelní ústav, 2005. 162 s.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Kol'ko globalizácie unesie človek?* Přel. Júlia Lauková. Bratislava: Kalligram, 2006. 94 s.

SCHÜTT, Hans-Dieter. *Die Erotik des Verrats: Gespräche mit Frank Castorf*. Berlin: Dietz-Verl., 1996. 157 s.

SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*. Přel. Jan Roubal. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002. 479 s.

STURKEN, Marita – CARTWRIGHT, Lisa. *Studia vizuální kultury*. Přel. Lucie Vidmar – Milan Kreuzzieger. Praha: Portál, 2009. 472 s.

VOSTRÝ, Jaroslav. Herec mezi rolí a vlastní tělesnou přítomností (Na okraj Kotteho divadelněvědného konceptu herectví). *Disk*, 2010, č. 32, s. 33–48.

WILZOPOLSKI, Siegfried. *Theater des Augenblicks: die Theaterarbeit Frank Castorfs*. Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und information, 1992.

ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012. 233 s.

Internetové stránky

DIESSELHORST, Sophie. Der letzte Mann. [online]. [28. 3. 2013]. URL: <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=7900:das-duell--frank-castorf-macht-mit-tschechow-ein-kaukasisches-dorf-zum-matriarchat&Itemid=40>.

DUMAS, Alexandre. Kean. Drama in Five Acts. Přel. Frank J. Morlock. [online]. [21. 3. 2012]. <<http://www.cadytech.com/dumas/stories/kean.php>>.

DÜRR, Anke. Castorf-Premiere in Berlin: Chaos, ich brauch Chaos. [online]. [28. 3. 2013]. URL: <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/die-premiere-von-das-duell-unter-frank-castorf-volksbuehne-berlin-a-891064.html>>.

Frank Castorf [online]. [17. 9. 2013]. URL: <http://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/ensemble/?person=12>.

JOSEFSOHN, Daniel. Das Duell nach Anton Tschechow Regie Frank Castorf. [online]. [28. 3. 2013]. URL: <http://www.art-magazin.de/blog/2013/03/03/9617/>.

KELLY, David. From Warhol to Rathole. [online]. [1. 4. 2013]. URL: <http://www.nytimes.com/1993/10/24/books/from-warhol-to-rathole.html>.

KRUG, Hartmut. Castorf mixt Alexandre Dumas und Heiner Müller. [online]. [1. 5. 2013]. URL: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/872958/>.

KÜMMEL, Peter. Ende eines Höllenritts. Weltberühmt, aber tot: Die Berliner Volksbühne unter Frank Castorf. [online]. [5. 11. 2011]. URL: <http://www.zeit.de/2008/47/Castorf-Kean>.

LAAGES, Michael. Ausufernder Theaterabend. [online]. [1. 4. 2013]. URL: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/2057411/>.

MERCK, Nikolaus. Sexy über den Kamm gescheert. [online]. [7. 11. 2011]. URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1990.

SEIDLER, Ulrich. Ich brauche deinen Eigensinn. [online]. [6. 8. 2013]. URL: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/-gier-nach-gold--in-berlin---jede-frank-castorf-inszenierung-muss-man-sich-verdienen-ich-brauche-deinen-eigensinn,10810590,10178914.html>.

VARYŠ, Vojtěch. Das Duell (Castorf: Volksbühne Berlin) [online]. [28. 4. 2013]. URL: <http://nadivadlo.blogspot.cz/2013/04/varys-das-duell-castorf-volksbuhne.html>.

WENGIEREK, Reinhardt. Von Sophie Rois lassen wir uns gern erschießen. [online]. [6. 4. 2013]. URL: http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article114884428/Von-Sophie-Rois-lassen-wir-uns-gern-erschiessen.html.