

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Katedra divadelní vědy

ročníková práce

**Režijně-herecká estetika Franka Castorfa**

Performativní prvky v představení inscenace Bratři Karamazovi

Vedoucí práce: Mgr. Eliška Poláčková, Ph.D.

Lukáš Černý

2018

*Děkuji Elišce Poláčkové za všechnen její čas a cenné podněty při trpělivém vedení této práce.*

*Děkuji Petru Štědroňovi za dílčí konzultace a za zapůjčení některých studijních materiálů.*

*Tato práce částečně navazuje na seminární práci „Bratři v křiku“ odevzdanou v rámci semináře Kapitoly z dějin současné německé režeie Mgr. Petra Štědroň, Ph.D. vyučovaném na KDV FF UK v zimním semestru 2017.*

## OBSAH

1. Úvod – Bratři v křiku .....	4
1.1. Několik slov k metodologii .....	5
2. Prostor .....	5
2.1 Divák v prostoru .....	6
2.2 Herec v prostoru .....	7
2.3 Mediální prostor .....	8
3. Herec a performer .....	9
3.1 Mezi a uprostřed .....	9
3.2 Tělo a hlas, herec a postava .....	12
4. Závěr – Křičet o život .....	16
Bibliografie .....	18

## 1. Úvod – Bratři v křiku

S režijním stylem Franka Castorfa jsem se poprvé setkal v říjnu 2015 v berlínské Volksbühne. Začínala předposlední sezóna divadla pod Castorfovým vedením. Hrála se jedna z prvních repríz nové režisérovy inscenace *Bratrů Karamazových*.

Na její téměř sedmihodinovou délku jsem byl připravený. Z dostupných fotek jsem se mohl i částečně seznámit se stylově eklektickou scénografií Berta Neumanna, která mimo jiné zahrnovala zdánlivě nekončící množství pokojů, chodeb a dalších prostorů postavených v rámci samotného sálu i mimo něj. Z míry mě nevyvedlo ani neustálé střídání přímé viditelné akce a promítání živého kamerového přenosu, který zprostředkovával dění z ukrytých částí hracího prostoru. Na co jsem však rozhodně připravený nebyl a co mě zasáhlo už v prvních minutách trvání inscenace, byl herecký projev účinkujících. Tam, kde jsem jako základní hlasovou polohu čekal více či méně čistý bránicový hlas, jsem se najednou setkal s něčím, co na mě v prvních momentech působilo jako animální křik, znějící jakoby amatérsky a zdánlivě nerespektující jakékoli zásady jevištní mluvy. Nešlo přitom o příznakové zabarvení projevu, ale o výchozí komunikační kód.

Neprovokovala mě však pouze samotná neznámost hereckého projevu. Efekt jakési nepatřičnosti či disproporce vytvářela až kombinace této herecké estetiky s celkovou povahou dramatické situace na jevišti: neměl jsem totiž dojem, že by šlo o divadlo jakkoliv postdramatické. Viděl jsem zde jasně rozpoznatelné [herecké] postavy<sup>1</sup>, které zjevně vycházely z románových postav předlohy a které vzájemně interagovaly v rámci jasně vystavěných dramatických situací. A co víc, dohromady zobrazovaly veskrze lineárně odvyprávěný příběh Dostojevského románu. Do určité míry se mi tak Castorfova inscenační poetika, včetně dramaturgie, zdála mnohem „činohernější“ než například cokoli dalšího z tehdejšího repertoáru Volksbühne. Přesto na mě však nebývale silně působily všechny prvky tohoto představení jakožto performance.

V této práci se nyní pokusím rozklíčovat, v čem spočívá ona jinakost, případně performativita castorfovského herectví. Budu zkoumat, v jakém vztahu tu spolu fungují herec, postava, tělo a hlas, a v jakém vztahu jsou tyto složky k prostoru. To vše za pomoci konceptu

---

<sup>1</sup> O problematice používání tohoto pojmu se vyjádřím v následující podkapitole.

performativního herectví, jak jej ve své *Estetice performativity* popisuje Erika Fischer-Lichte.

### 1.1 Několik slov k metodologii

Jako opěrný bod pro tuto úvahovou analýzu jsem si vybral tři texty: zmíněnou *Estetiku performativity* Fischer-Lichte a dále dva rozhovory s Frankem Castorfem vydané ve sborníku *Manifeste Europäischen Theaters* editora Joachima Fiebacha. Zároveň s tím však budu v celé práci více či méně operovat s pojmy vztahujícími se ke konceptu postavy. Je tedy potřeba zdůraznit, že slovo „postava“ zde nebudu používat jako přesně vymezený termín strukturalistického diskurzu, ale spíše tak, jak s ním operuje Erika Fischer-Lichte: tedy zhruba ve smyslu znakové součásti divákem vnímaného herce na scéně.

Zvolil jsem si tuto metodologii, protože více odpovídá mé vlastní divácké zkušenosti získané při dvou představeních *Bratrů Karamazových*. Obecně mi tedy půjde více o analýzu samotného diváckého zážitku, než o přesné pojmenování znakové podstaty Castorfova divadelního tvaru. Nebudu tak například vždy rozlišovat mezi zichovskou představou herecké postavy a dramatické osoby, natož mezi dalšími nuancemi a úrovněmi pohybu hereckého znaku, ačkoliv by takové čtení jistě mohlo být neméně zajímavé.

Dalším důvodem je i to, že sama autorka *Estetiky* několikrát odkazuje na konkrétní inscenace Franka Castorfa z 80. a 90. let. Nejde tedy o diskurz, který je na Castorfa pouze teoreticky aplikovatelný, ale který byl jeho tvorbou v mnoha směrech přímo ovlivněný.

## **2. Prostor**

Jako první se pokusím načrtnout specifika prostoru, ve kterém se *Bratři Karamazovi* odehrávají. Ukáže se totiž, že scénografie Berta Neumanna v mnohém směru nejen odráží, ale i spoluvytváří a předurčuje estetiku hereckou a že stejně důležitou roli bude mít prostor pro definování pozice diváka vzhledem k jevištnímu tvaru. Navíc scénická podoba této jediné inscenace měla v rámci tehdejšího repertoáru Volksbühne výjimečné postavení: některé z prvků a celkových úprav sálu, které dal Neumann pro tuto příležitost vytvořit (než v květnu 2015 předčasně zemřel), se tu usadily pro celý zbytek sezóny a trvale proměnily hrací prostor sálu.

## 2.1 Divák v prostoru

Ze dříve kukátkové scény především zmizela rampa. Celé původní snížené hlediště s vyklápěcími sedačkami teď zakryla hrubá gumová hmota připomínající asfalt, a vytvořila tak svažující se plochu plynule přecházející v jeviště. Zde bylo místo pro jednu třetinu obecnstva. Diváci (včetně mě, při obou příležitostech) zde seděli systémem freies Platzwahl na rozměrných, neforemných pytlech (Sofasäcke), podlouhlých sedačkách typu fat-boy pro cca 4-6 lidí. Nejen, že tato místa poskytovala čas od času bezprostřední blízkost s jevištním děním, které se mohlo odehrávat vedle, před nebo i mezi sedícími diváky. Toto usazení mělo i další důležitou vlastnost: nešlo totiž jen o to, že si divák s lístkem do této kategorie sám vybere, kde bude sedět. Vybere si i to, *jak* bude sedět, což pak částečně ovlivňuje i způsob jeho percepce: někdo více leží, než sedí, někdo si rovnou sundá boty a opře nohy o sedačku před ním, někdo se vůbec nemá o co opřít a musí celou dobu sedět nepohodlně napřímený a někdo velkou část večera prospí opřený o souseda. Takový divák je každopádně nucen od samotného začátku představení zaujmout k prostoru a dění kolem více či méně aktivní stanovisko. Může vzít kus scénografie, zformovat ho, stát se jeho spoluvůrcem, a definovat tak svoji pozici v mikrosvětě představení.

Neustálé oscilování diváka mezi snahou dopřát si co největší komfort, a nebo mít co nejlepší sledovací pozici, se stává organickou součástí zážitku. Divák je vytržen z jasně ohraničeného a definovaného, uniformního pozorovacího prostoru sedačky, který by ho utvrzoval v jeho anonymitě a nedotknutelnosti. Je udržován v neustálém pohybu. Pytlivé sedací gaučičky totiž zdaleka nejsou tak pohodlné a poddajné, jak na první pohled vypadají: budí zdání, že se ihned po usednutí dokonale přizpůsobí tělu, ale ve skutečnosti od diváka vyžadují poměrně značné úsilí, aby se to stalo. To divák vynaložit nemusí. Pokud to ale udělá, otiskne své tělo do prostoru.

Stejně jako u ostatních prvků inscenace, kterým se budu věnovat, je i zde nejvíce pozoruhodné, že k tomuto efektu dochází ne v rámci imerzivní prostorové instalace, participativního herního projektu nebo jiné *a priori* divácky aktivizující divadelní formy, ale stále v rámci více či méně klasického dispozitivu diváci-herci a v rámci představení pracujícího s fikčním časoprostorem, dramatickým dějem a narativem.

## 2.2 Herec v prostoru

Druhá část diváků sedí na tribuně postavené při pravé straně divadelního prostoru v zadní části bývalého pódia. Mezi první a druhou částí obecenstva se rozkládá jevištní prostor sestávající z viditelných hracích ploch: malý dřevěný altánek s plastovým zahradním nábytkem uprostřed vodního jezírka, za kterým stojí velká stavba venkovské chaty s realistickým, detailně vyvedeným interiérem i exteriérem.

Poslední třetina obecenstva přihlíží z bývalého balkónu nad diváky v sedacích pytlech, kde však Neumann zároveň postavil malý činžák a požární schodiště vedoucí dolů k sedacím pytlům a ke zbytku jeviště. Toto schodiště nabývá při hereckém zacházení důležitou rytmizační roli – ozvučuje herecký pohyb. Veškeré přesuny se zde, jako i v jiných místech, dějí vždy v neustálém shonu, či vyloženě v běhu. Požární schodiště tuto skutečnost zviditelňuje tím, že jakýkoliv rychlý přesun brzdí. V tomto případě pak tím spíš, že někteří herci nosí dámské boty na podpatku, nebo mají dokonce berle – ty se v době mé první návštěvy inscenace staly provizorním doplňkem Daniela Zillmanna, představitele Aljoši, který se údajně zranil při jedné z prvních repríz. Dostáváme se tak k samotné povaze vztahu, který má veškerý tento extrémně rozsáhlý a různorodý scénický prostor k samotným aktérům: neustále jim klade překážky.

Jednotlivé části představení se dějí částečně před zraky diváků, o něco větší měrou pak v divákem téměř nebo vůbec neviděných prostorách, odkud dění živou videoprojekcí zprostředkovává kamerový štáb. Každé z míst však klade hercům v nějakém směru odpor: cesta od balkónového činžáku k altánku a chatě, která vede částí hlediště přímo vedle diváků na sedacích pytlech, je značně nakloněná, čehož se využívá především ve dvou scénách, kdy si postavy na tomto místě sedají vedle diváků bokem ke svahu na zahradní plastové židle. Pod korpulentnějším představitelem Aljoši Danielem Zillmannem se židle v jedné scéně extrémně prohýbala, při jednom z představení se dokonce zlomila. Upozorňuje se tak mimochodem, podobně jako v dalších scénách, na už tak výraznou tělesnost herce Daniela Zillmanna.

Ještě výrazněji pak se scénickým prostorem neustále zápasí postava Lisawety herečky Margarity Breitreiz, která v inscenaci jezdí na invalidním vozíku nebo chodí o berlích. V jejím případě je však situace jiná v tom, že vozík je součástí kostýmu, respektive znakem pro specifickou tělesnost postavy, nikoliv součástí tělesného stavu samotného herečky. Ukazuje se tak,

že stejně jako může prostor svou nepřístupností zviditelňovat performativní tělesnost herců, může zviditelňovat i znakovou tělesnost postav.

Další, tentokrát už rovná část viditelného hracího prostoru, v místech bývalého jeviště, je pro změnu pokrytá igelitem, který se téměř okamžitě pocáká vodou z bazénku kolem altánku, takže pak podlaha hercům po zbytek večera podkluzuje (což využívá opět hlavně postava chromé Lisawety). Bazének sám funguje v tomto smyslu jakožto překážka zjevně a altán uprostřed něj je pak minimálně příliš stísněný na to, aby se do něj bez problémů vešli všichni herci najednou – a přitom právě tak samotná inscenace začíná, celým ansámblem tisícím se v nezdravě malém prostoru, s těly přetékanými ven, za hranice prostoru. Tento expoziční obraz tak může opět fungovat jak ve znakové rovině, tj. může odkazovat k časoprostoru fikčnímu, ke karamazovským postavám příliš „namačkaným“ v malém dramatickém čase i prostoru, tak i k prostoru reálnému, performativnímu, ve kterém se herci na malých nebo nepřístupných místech sami reálně mrzačí.

### 2.3 Mediální prostor

Takové jsou vlastnosti prostorů přímo viditelných. V těch ostatních – v několika malých pokojích, v modlitebně, v sauně, ve sklepech divadla, v chatě, do které divák částečně vidí okny, na střeše divadla (kde nejde pouze o diskomfort, ale vysloveně o nebezpečí), v různých chodbách a dalších, často velmi stísněných místnůstkách vystavěných v rámci celého divadla – se pak herci musí minimálně vypořádávat s neustálou těsnou přítomností kameramanů a zvukařů. A to i přesto (a nebo právě proto), že zde kamera *nefunguje* v roli kamery filmové, tj. jako neviditelný a nepřiznaný pozorovatel: mnoho monologů i části dialogů naopak zaznívají přímo do ní.

Nejen, že kamera tu zásadním způsobem redefinuje divákovo vnímání tím, že mu sama předvytváří pozorovací rámec. Zároveň rozdvouje divákovo vnímání herce i postavy v jejich materiálnosti – efekt, který by nenastal, pokud by využití kamery pouze ozvlášťovalo jinak převládající bezprostřední dění, nebo kdyby nad ním naopak výrazně převládalo. Castorf ovšem nepoužívá kameru jako pouhé doprovodné médium, tj. pouze coby motiv na úrovni dílčích scénických prvků, a zároveň mu není prostředkem zcela dominantním. Přenášená akce tu sice možná lehce převažuje nad přímo viděnou, nejde však zdaleka o takovou svrchovanost kamery, jakou známe například z některých inscenací Katie Mitchell nebo jiných. Medializované tělo je



zde na stejné úrovni jako tělo bezprostřední. Jde tak o další moment inscenace, kde se divácké vnímání herecké matérie záměrně zdvojuje, nebo alespoň výrazně rozostřuje – divák je nucen neustále oscilovat mezi zaznamenáváním bezprostřední fyzičnosti herce na jedné straně a jeho mediálního obrazu na straně druhé. Podobně rovnocenné a komplementární je přitom i diváckovo vnímání herce a jeho postavy.

### 3. Herec a performer

Frank Castorf není režisérem dokonale konstruovaných mizanscén. Nevytváří postavám odosobněné pohybové kódy ve stylu Roberta Wilsona, nestaví je do organických časoprostových vzorců Christoha Marthaler. Stejně tak se ale nesnaží ani o čistý a střízlivý „nový realismus“<sup>2</sup> Thomase Ostermeiera. Herci Castorfovi nejsou libovolně formovatelným, poddajným materiálem<sup>3</sup>, stejně jako postavy scénáře nejsou pouhým materiálem pro herce. Nejde o odosobněné, racionálně distancované herecko-režijní uvažování, ale ani o vnitřní prožívání, úplné splynutí herce a jeho postavy. Castorfova herecká poetika má tak stejně daleko k racionálnímu hereckému odstupu od postavy jako k herectví čistě psychologicko-realistickému. Herci v žádném případě nejsou blazeovanými komentátory postav, ale ani za nimi zcela nezanikají. Existují na scéně ve své fenomenální, autoreferenční tělesnosti, ale zároveň s tím ztělesňují i zcela konkrétní postavy.

#### 3.1 Mezi a uprostřed

„Zatímco realisticko-psychologické divadlo od 18. století opětovně postulovalo, že diváci mají tělo herce vnímat výhradně jako tělo postavy, [...] pohrává si současné divadlo s multistabilitou diváckova vnímání. V centru pozornosti stojí moment, v němž se vnímání fenomenálního těla mění ve vnímání těla postavy, a naopak, přičemž do popředí se dostává střídavě reálné tělo a fiktivní postava a recipient se nachází na rozhraní mezi

<sup>2</sup> Podle knihy Jitky Goriaux Pelechové *Divadlo Thomase Ostermeiera: Na cestě za novým realismem* (Praha 2014).

<sup>3</sup> Viz Fischer-Lichte 2011, str. 115: „Mejerchold, Ejzennštejn, Tairov a mnozí další spatřují v těle libovolně formovatelný a kontrolovatelný materiál, s nímž může herec kreativně nakládat.“

oběma body.“<sup>4</sup>

Multistabilita vnímání, o které tu Erika Fischer-Lichte mluví, respektive „uvádění vnímatele do stavu mezi a uprostřed“,<sup>5</sup> je právě ten efekt, který jsem popisoval v souvislosti s Castorfovým rovnocenným využíváním kamery. Lze tak ale vnímat i celou scénografii, která na jednu stranu vytváří prostory ilusivní (tak funguje především rozsáhlý, v realistických detailech vyvedený prostor venkovského domu), jindy se však odehrává v nijak neupravených technických prostorách divadla (především střecha Volksbühne s výhledem na celý Berlín), které opět vracejí divákovi pozornost k reálnému teď a tady.<sup>6</sup> V rámci přechodů mezi jednotlivými prostory, stejně jako mezi jednotlivými módy vnímání, se přitom nikdy nejedná o zdůrazněné vystoupení mimo fikční časoprostor, přiznané odcizení, odbourání se nebo jakkoliv jinak výrazně akcentovanou proměnu. Vše se buď děje zároveň, nebo se jedno v druhé plynule přelévá.

Dobrym příkladem hned několikeré takové oscilace je scéna na střeše divadla, Ivanův/Scheerův monolog o Velkém inkvizitorovi. Režijně jde přitom o zdánlivě jednoduchou scénu: Alexander Scheer coby Ivan Karamazov se v ní nachází na střeše divadla a po dobu asi deseti minut tu do kamery chrlí svůj obsáhlý monolog (řekl bych solilokvii, ale to bych opomenul přítomnost kamerového štábu).

Jako první se divák musí vyrovnat opět s prostorem. To, co za hercem v tuto chvíli vidí, je centrum Berlína (především pak budova televizní věže, ikonické dominanty města, od které je divadlo vzdáleno jen pár set metrů). Divák se tu konfrontuje s něčím na jednu stranu důvěrně známým, banálně reálným a zcela nezávislým na přítomné situaci, co však v tuto chvíli vidí v jednom záběru s fikční postavou Ivana Karamazova. Samotný pohled na Berlín se tak stává významotvorným, slovy Fischer-Lichte autoreferenčním: v tomto případě spojuje dějinně-filozofické úvahy Dostojevského románů (a řady dalších textů, které vstupují do scénáře) s historií i současností Berlína, potažmo celého Německa. Divák se tak v jednu chvíli soustředí

---

<sup>4</sup> Fischer-Lichte 2011, str. 127.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 127.

<sup>6</sup> V rozhovoru s Güntherem Erken popisuje Castorf podobné východisko i pro práci se scénografem Hartmutem Meyerem. Říká: „In den langen Zusammenarbeit mit Hartmut Meyer haben wir immer mehr versucht, Grenzräume zwischen realem Raum und Kunstraum zu finden.“ (Erken 2003, s. 437). Je tedy zřejmé, že v případě stejného jevu v rámci scénografie *Bratrů Karamazových* nejde pouze o umělecký rukopis Berta Neumanna, respektive že je tento rukopis formován v součinnosti s celkovou estetikou Castorfovy režie.

zároveň na reálný Berlín a zároveň na význam, který má v rámci této scény, přičemž k sémantickému čtení tu přispívá právě televizní věž, která je sama o sobě znakem-ikonou odkazující k Berlínu jako takovému. Jistě lze to samé říci o každém divadelním prostoru, který má ambici něco představovat. Tento případ je, myslím, specifický v tom, že zde obě perspektivy mají stejnou relevanci.

Tento sémantický a zároveň fenomenologický prostor zahrnuje navíc i obří halogenový nápis OST, který měla Castorfova Volksbühne na střeše a který čas od času vstupuje do záběru. Opět jde o něco, co divák dobře zná z všedního života a co zde na jednu stranu plní stejnou funkci jako každý jiný den, ale co má v této scéně zároveň i novou sémantickou povahu (tj. dotváří znakovou výpověď obrazu, ve kterém se společně ocitá ruský text, Berlín a provokativní nápis OST). Fikční prostor, který tu vzniká samotnou přítomností dramatické postavy Ivana, tu přechází v ten reálný – a naopak. Co víc, provokativní halogenový nápis je už sám o sobě (mimo rámeček představení) znakem.

Na stejném principu zde funguje i přítomnost herce a jeho postavy. Alexander Scheer hraje v inscenaci postavu Ivana Karamazova. Ta i zde, na pozadí večerního Berlína, existuje stále v rámci fiktivního časoprostoru *Bratřů Karamazových*. Ale stejně tak jako přítomnost fikční postavy sémantizuje okolní reálný prostor, jak popisují výše, děje se i proces opačný: autoreferenční obraz reálného města desémantizuje postavu, tj. ukazuje na samotného herce.

Další takový oscilační moment pak nastává od chvíle, kdy se Alexandru Scheerovi po několika minutách nepřerušovaného proudu slov začnou tvořit výrazné shluky slin kolem úst. Opět jsme tím nuceni vnímat v jednu chvíli fikční postavu i herce v celé jeho materiální tělesnosti, oboje stejnou měrou. Podstatné je přitom to, že nám tento bytostně tělesný detail zprostředkovává kamerový přenos (bez kterého bychom hercovy sliny nikdy nemohli takto detailně zaznamenat, a to ani z první řady hlediště). Paradoxně tu tak moment znepokojující tělesné blízkosti, který u mnoha diváků vyvolával i zřetelnou fyzickou reakci, vzniká skrze kamerový přenos. Což je mimo jiné další ilustrací názoru Eriky Fischer-Lichte, že medialita v divadle neznamená nutně menší důraz na tělesnost.

Posledním příkladem takové juxtapozice v této scéně jsou pak všechny momenty, kdy Scheer vráží do kamery nebo ji poprská, čímž na ní upozorní, tj. opět obrátí pozornost k přítomné situaci v její procesualnosti.

### 3.2 Hlas a tělo, herec a postava

Ačkoliv nemám v úmyslu zabývat se podrobně dramaturgickou složkou inscenace, je v tuto chvíli potřeba znovu připomenout alespoň jeden její podstatný rys: jde o opravdu velmi rozsáhlou textovou plochu. Během sedmi hodin, ve kterých se inscenace odehraje, nedojde snad vůbec k žádné delší čistě pohybové sekvenci a jen k nejjednoduššímu minimu chvil mlčení. Neustále se mluví. Mluví a mluví. V monolozích nebo v dialozích, které však zpravidla sestávají z natolik dlouhých jednotlivých promluv, že často připomínají spíše na sebe reagující monology. Tato skutečnost přitom zásadně ovlivňuje i akustickou formu, kterou samotné promluvy mají. Dostáváme se tedy k hlavní složce Castorfovy herecké estetiky – ke křiku.

Jak jsem už nastínil v úvodu své práce, křik v této inscenaci není příznakovým zabarvením projevu, ale základním komunikačním kódem, jakým je například zpěv pro operu. Vše se odehrává v rámci něj, více či méně. Každý z herců křičí trochu jinak, u některých to znamená pouze o něco větší napínání hlasivek, než by bylo nutné. Všichni ale tak či onak řvou. Přitom jde samozřejmě ve všech případech o profesionální herce, kteří by bez problému umluvili prostor čistým bránicovým hlasem. Tento způsob je pro ně naopak mnohem náročnější: vyžaduje neustálé tělesné vypětí. Herec zkrátka musí pro takové hraní vynaložit mnohem více *fyzického* úsilí. A i přesto, nebo právě proto, ho tato mluva zraňuje – alespoň tedy z pohledu diváka, který má dojem, že si herci takto mrzačí hlasivky nebo že je tento způsob vyjadřování minimálně musí bolet.

Pro takový efekt je přitom podstatná právě ona monologičnost replik. V rámci krátkých dialogů, kde by se navíc třeba dynamicky měnila barva, hlasitost nebo tempo křiku, by se tento křik dal snáze považovat například za příznak hádky nebo prostě jen vášnivého rozhovoru. Především by ale pravděpodobně zdaleka nebyl tak fyzicky namáhavý. Vykřičet totiž v neměnném, plynule pravidelném tempu několikaminutový monolog, navíc často po nějaké fyzicky náročné akci, ve stísněném prostoru, a to třeba v sauně, to znamená ho ze sebe v podstatě vydávat. Castorf sám popisuje tento stav absolutního fyzického vyčerpání u herců a používá pro něj obraz posla-běžce příběhuvšího z bitvy u Marathonu: „[...] řekl, 'vyhráli jsme bitvu' – a hned nato zemřel. Tohle vyčerpání: nemohl lhát. Vše bylo opravdové, vše včetně smrti.“<sup>7</sup>

<sup>7</sup> „[der erste, der die Strecke von Marathon zurückgelegt hat,] hat gesagt, 'wir haben eine Schlacht

Řev se tu tak stává materializovaným, tělesným jazykem. Jazykem, který není v harmonii s hercovým tělem, ale který s ním naopak vstupuje do neustálého konfliktu. Tím, že výrazně napíná hlasivky a s nimi i celé tělo, respektive že hercovo tělo staví do nečekané tělesné konstelace, na tělesnost herce upozorňuje a obnažuje ji. Pomyslně zviditelňuje to, co je jinak i na nahém těle skryto. Je přitom samozřejmě otázka, nakolik si herci mohou dovolit během večera zcela ochraptět (jakožto Castorfovi pravidelní protagonisté nejspíš umějí s tímto hlasovým projevem zacházet tak, aby se úplně nevyčerпали). I tak jde ale o další moment, ve kterém castorfovské herectví bilancuje na hraně performativního projevu, jak jej popisuje Erika Fischer-Lichte<sup>8</sup>:

„Tím, že umělci dávají na odiv svou vlastní, specifickou tělesnost, vykonávají procesy, jimiž ztělesňují zranitelnost svého těla, poukazují na jeho bezbrannost vůči násilí, jeho živost a s ní spjatá nebezpečí.“<sup>9</sup>

Neměli bychom si ovšem myslet, že Castorfovi herci se z tohoto důvodu stávají výsostnými performery. Jejich základní vlastností je stále ona rozkročenost, bilancování mezi a uprostřed. Liší se tak nejen od performerů v rámci performance, ale například i od herců v inscenacích Roberta Wilsona nebo Jerzy Grotowského, jak je v jejich performativní poloze popisuje Fischer-Lichte (a zároveň je rovnou označuje za performery):

„Stejně jako u Grotowského není ani zde cílem performerů stát se danou postavou. Herci vystavují svou vlastní, individuální tělesnost [...]. Vztah k postavě se tak jeví téměř nahodilý a rozhodně není premisou performerova výstupu, neboť ten by v něm stejně tak

---

gewonnen' – und ist danach gestorben. Und diese Erschöpfung: Er konnte nicht lügen. Alles war echt, bis hin zum Tod.“ Niedermeier a Philipp 2003, s. 451. Překlad vlastní.

<sup>8</sup> Zásadní rozdíl oproti první citované pasáži je ten, že v tomto případě už nemluví o tendencích současného divadla (a principu embodimentu v něm), ale vyloženě o performance: umělci zde nemá na mysli herce na divadle, ale právě performery. V rámci diskurzu Fischer-Lichte je přitom rozlišení herec/performer nejednoznačné, protože sama sice rozlišuje mezi performance a divadlem embodimentu, o hercích Roberta Wilsona ale zároveň dokáže mluvit jako o performerech.

<sup>9</sup> Fischer-Lichte 2011, s. 129.

dobře mohl reprezentovat sám sebe.”<sup>10</sup>

Dostáváme se tak k poslední otázce, kterou zbývá si položit: v jakém vztahu je Castorfův herec se svojí postavou. Odpověď bychom přitom mohli nalézt právě v křiku.

Jak už jsem řekl, hlas a slovo nejsou v inscenaci pomíjivým, v jednu chvíli vznikajícím i zanikajícím impulsem, ale mají charakter performativní: nejenom něco znamenají, ale i něco dělají (v tomto případě poškozují hlasivky). Hlas a tělo pak netvoří symbiózu, nýbrž jsou v neustálém nesouladu. Nejsou jedno, o to víc však jeden na druhého upozorňují. A myslím, že právě tato dichotomie vysvětluje i vztah castorfovského herce (jakožto těla) a postavy (jakožto hlasu).

Ani jeden toho druhého zcela nekontroluje, alespoň ne vždy. Často to naopak vypadá, že hercovo tělo nestačí svému hlasu. Veškerá akce se totiž děje v permanentním shonu, kdy slova jako by se snažila vši silou a co největší rychlostí prodrat na povrch – pořád to ale nestačí, románový text je stále příliš bezbřehý a lidské tělo stále příliš limitní. Tělo klade překážky hlasu podobně, jako když prostor klade překážky tělesnému pohybu.

Obě dvě složky, tělo i hlas, potažmo herec a postava, mají naprosto rovnocennou pozici. Hlas je zcela závislý na těle. Navíc specifická tělesnost každého z herců naprosto zásadně spoluvytváří znakový rozměr postavy: tloušťka Daniela Zillmanna jakožto Aljoši, který se možná ne zcela úspěšně potýká s fyzickou přítomností ve světě, rozpustilá neforemnost požitkářského Otce Karamazova v těle herce Hendrika Arnsteho, kristovsky asketické tělo Ivana v podání pohublého Alexandra Scheera, Gruschenčino eroticky přitažlivé tělo herečky Kathrin Angerer, jejíž střední věk však záměrně kontrastuje s dívčí věk postavy, nadpohlavní tělo Smerdjakova ztělesněného herečkou Sophie Rois nebo ženská tělesná (ne)erotičnost d'ábla herečky Jeanne Balibar. Zároveň však tělo nikdy nehraje samo o sobě, nedochází tu k žádným významným, nebo minimálně k žádným delším nonverbálním scénám. Stále se mluví, postavy jsou stále přítomny. I proto tu rozhodně neplatí, co Fischer-Lichte tvrdí o hercích u Wilsona a Grotowského, tj. že by herci stejně tak mohli reprezentovat sami sebe.

Jiná otázka je případná nahodilost vztahu herce a jeho postavy. Jakkoliv je herec s postavou neoddělitelně spjat a jakkoliv ho ona ovlivňuje v jednání právě tak, jako on ji, má

---

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 122.

herecký styl jednotlivých herců přeci jenom podobnou formu napříč Castorfovými inscenacemi, minimálně v rámci Volksbühne. Jinými slovy, může se zdát, že herec nevytváří svoji postavu na základě konkrétních požadavků té dané figury, ale pouze při její tvorbě uplatňuje univerzální režijně-hereckou estetiku, o které tu mluvíme. Pak by možná opravdu šlo o podobně nahodilý vztah postavy a herce jako u Wilsona. Tak to ale, myslím, není. Zaprvé, inscenace Franka Castorfa tvoří minimálně v rámci berlínské Volksbühne související dramaturgické linie, ať už na základě společného autora (Dostojevskij) nebo jen témat. Jestliže tedy máme pocit, že jednotliví herci hrají v různých inscenacích (Dostojevského Hráč, ale i Ibsenův Stavitel Solness) nápadně podobné charaktery, může to být zkrátka tím, že se sobě podobají už postavy v rámci samotné režijně-dramaturgické koncepce. Zadruhé, tyto dramaturgicko-režijní postavy zjevně vznikají s vědomím toho, kteří herci je budou ztělesňovat – Castorf vždy pracuje s podobně složeným ensablem.

Neřekl bych tedy, že jde o nahodilý vztah herce a postavy. Dost možná je to naopak: že totiž nejen [herecká] postava vzniká v přímé závislosti na konkrétní tělesnosti herce, ale že tímto způsobem vzniká už postava v dramaturgicko-režijní koncepci, ve scénáři. Jinými slovy, že když Castorf ve své koncepci uvažuje například postavu Dimitrije, uvažuje ji rovnou v závislosti na specifické tělesnosti a celkovém „ražení“ Marca Hosemanna, jednoho ze svých pravidelných herců. Sám režisér ostatně o svém procesu zkoušení říká:

„Výchozím bodem pro tvorbu každé postavy je pro mě především přirozenost. Ze všeho nejdříve tedy hledáme situace, ve kterých je herec sám sebou. Pak se kolotoč začne roztáčet, čím dál rychleji, a vrhá herce do umělého, už ne přirozeného stavu. Hercova práce na roli se tak pohybuje na celé délce osy mezi přirozeností a extrémní radikalizací [...].“<sup>11</sup>

Castorf tu navíc popisuje další z prostorů mezi a uprostřed, ve kterém se jeho estetika

---

<sup>11</sup> „Vowon die Rollengestaltung ausgeht, ist für mich aber zunächst Natürlichkeit. Also gilt es, erst einmal Situationen zu finden oder zu schaffen, in denen der Schauspieler er selbst ist. Und dann fängt das Karussell an, sich zu drehen, wird immer schneller, und der Schauspieler wird in einen artifiziellen, nicht mehr normalen Zustand geschleudert. Die Rollengestaltung vollzieht sich also im Spannungsfeld der beiden Pole Natürlichkeit und extreme Radikalisierung all diesen, was ein Mensch an Ausdrucksmitteln zu Verfügung hat.“ Erken 2003, s. 442. Překlad vlastní.

pohybuje (mezi naprostou přirozeností a extrémní radikalizací), přičemž tato osa se částečně překrývá s osou herec-postava, avšak ne zcela. Každopádně jde o další moment rozkročení mezi dvěma póly, další moment nesouladu, asymetrie a nemírnosti. Což jsou všechno aspekty, které, odběhneme-li na chvíli do jiného diskurzu, potvrzují Castorfovu herecko-režijní poetiku také jako bytostně dionýskou.

#### 4. Závěr – Křičet o život

Pokusil jsem se ukázat, kde všude lze v rámci percepce představení Franka Castorfa nalézt onu multistabilitu vnímání, o které Erika Fischer-Lichte mluví v souvislosti s performativními tendencemi moderního divadla. Jak nás ve vnímání herce a jeho postavy ovlivňuje prostor, médium kamery, ale především klíčový herecký rys, křik. Křik jakožto forma materializovaného, performativního jazyka, který však na materiálnost herce ukazuje se stejnou intenzitou, s jakou spoluvytváří znakový rozměr postavy.

Na závěr bych se chtěl dotknout jednoho z mnoha aspektů, který jsem v kusé analýze představení *Bratrů Karamazových* spíše přehlížel, a sice práci s textem. Naznačil jsem totiž, že bezbřehá povaha románového textu může úzce souviset s celkovou interpretací režijní poetiky Franka Castorfa. Ten ostatně adaptace románů pro svou tvorbu výrazně upřednostňuje. „Proto také pracují převážně s romány. Hry vnímám jako hotový produkt: sugerují poznatelnost a ovladatelnost světa,“<sup>12</sup> říká režisér v jednom z rozhovorů otisklém v rámci sborníku *Manifeste Europäischen Theaters*. V jiném zde vyhlášeném rozhovoru pak režisér podobně mluví o vlastním procesu zkoušení: „Důležité je, aby byl přítomný jistý moment dobrodružství, ten stav, kdy přesně nevíte, jak příběh skončí.“<sup>13</sup> Castorfovo dramaturgické i režijní východisko můžeme domyslet do důsledku, jestliže je porovnáme s tím, co o dokončenosti v umění říká Erika Fischer-Lichte: „Fyzické bytí ve světě [...] vehementně odporuje jakékoliv představě díla. Dílem se lidské tělo stává až v okamžiku smrti, jako mrtvola.“<sup>14</sup>

<sup>12</sup> „Daher arbeite ich auch mest mit Romanen. Theaterstücke sind oft ein Generalplan: Die meisten suggerieren eine Erkennbarkeit und Beherrschbarkeit der Welt.“ Niedermeier a Philipp 2003, s. 456. Překlad vlastní.

<sup>13</sup> „Also ist es wichtig, dass das Moment des Abenteuers mit drin ist, das Nicht-ganau-Wissen, wie die Geschichte enden wird“ Erken 2003, s. 442. Překlad vlastní.

<sup>14</sup> Fischer-Lichte 2011, s. 132.



Pro castorfovské herce je především typický neustálý pohyb a živelnost, které mohou mít často podobu až frenetického pobíhání po scéně, skákání nebo právě řvaní. Jako kdyby jim ani sedm hodin nestačilo na to, aby řekli vše, co je potřeba říct. A nebo, ve smyslu Fisher-Lichte, jako kdyby se báli vlastní dokončenosti, onoho faustovského ustrnutí na místě. Castorfovy postavy a herci neustále řvou, aby neumřeli – podobně, jako když Roland Barthes popisuje tragické hrdiny, kteří nikdy neumřou, protože stále mluví<sup>15</sup>.

Castorfův styl je tak i v tomto ohledu dionýský: jeho živelnost a neustálou dynamiku lze chápat i jako snahu o negaci dokončenosti, tedy smrti. To však neznamená, že by představení jeho inscenací byla lehkovážnými oslavami života a veselí. Naopak. V onom neustálém řevu je více než radost ze života cítit spíše strach a zoufalá snaha o uniknutí před něčím, čemu uniknout nelze. Strach z mlčení je u Castorfa strachem z prázdnoty – horror vacui. Protože ať už se v jeho inscenacích řve 5 hodin, 7 hodin nebo i více, na konci vždycky zbývá ticho.

---

<sup>15</sup> In Susan Sontag (ed.): *A Barthes Reader* (London 1982), s. 67.

## BIBLIOGRAFIE

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konári, 2011. ISBN 978-80-904487-2-8.

ERKEN, Günther. Theater – Ein Schuss Anarchie. Der Regisseur Frank Castorf im Gespräch mit Günther Erken. In FIEBACH, Joachim (ed.). *Manifeste Europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef*. [Berlin]: Theater der Zeit, 2003. Recherchen 13. ISBN 3-934344-17-8.

NIEDERMEIER, Cornelia a CLAUS, Philipp. Es gibt zu wenige Anarchisten. Frank Castorf im Gespräch mit Cornelia Niedermeier und Claus Philipp. In FIEBACH, Joachim (ed.). *Manifeste Europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef*. [Berlin]: Theater der Zeit, 2003. Recherchen 13. ISBN 3-934344-17-8.