

SOUČASNÉ EVROPSKÉ REŽISÉRSKÉ DIVADLO

Výběr statí a článků
(Příloha k habilitační práci)

Mgr. Jitka Goriaux Pelechová, Ph.D.

Katedra činoherního divadla
Ústav teorie scénické tvorby
DAMU

Červen 2019

OBSAH

The Directing Work of Thomas Ostermeier. (Spoluautoři: Peter M. Boenisch a Viktorie Volkova). In: *Tendencies in the Contemporary Theatre Directing and Theatre-Directing Education*. Brno: JAMU, vyjde 2019.

s. 5

The Shakespeare Productions: Thomas Ostermeier's "other" Regietheater. In: BOENISCH, Peter M. (ed.). *Directors' Theatre at the Schaubühne Berlin*. London: Routledge, vyjde 2019.

s. 29

Triumf lásky: Nebezpečný Marivaux podle Luca Bondyho. *Divadelní revue*. 2017, 1, 64–76. ISSN: 0862-5409.

s. 48

Post-protagonistické divadlo Einara Schleeffa. In: GAJDOŠ, Július (ed.). *Pane profesore, uděláme Vám scénu*. Prague: KANT, 2016. 106–117. ISBN 978-80-7437-185-1.

s. 67

Sociologické divadlo Thomase Ostermeiera. In: KUNDEROVÁ, Radka (ed.). *Aktuální otázky analýzy inscenace/představení*. Brno: JAMU, 2014. 114–123. ISBN 978-80-7460-073-9.

s. 79

La scène "cinéfiée". In: CHABROL, Marguerite, KARSENTI, Tiphaine (eds). *Théâtre et cinéma : imaginaires croisés*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013. 139–150. ISBN 978-2-7535-2787-4.

s. 89

Chère Angela Winkler, ici nous étudions le marxisme... Travail collectif à la Schaubühne am Halleschen Ufer. *Théâtre Public*. 2013, 209, 60–64. ISSN 0335-2927.

s. 103

Le Théâtre de Thomas Ostermeier : phénomène culturel ou démarche artistique. Studie následovaná rozhovorem s T. Ostermeierem. *Cahiers d'Études Germaniques*. 2013, 64, 335–347. ISSN 0751-4239.

s. 113

Répertoires et esthétiques de la Schaubühne am Halleschen Ufer, 1970–1981. *Théâtre Public*. 2012, 206, 50–53. ISSN 0335-2927.

s. 130

Gwenaël Morin: divadlo a polis. *Disk*. 2012, 39 (1), 159–171. ISSN 1213-8665.

s. 140

De l'interprétation à l'appropriation : metteur en scène et écriture(s) : Einar Schleef, Christoph Marthaler et Guy Cassiers.

Deux répertoires en parallèle : Frank Castorf et Thomas Ostermeier. *Théâtre Public*. 2009, 194, 27–33 a 52–56. ISSN 0335-2927.

s. 153 a 165

Les masses malades : la dimension chorale du théâtre d'Einar Schleef. *Ateliers*. 2009, 41, 71–80. ISSN 12652903.

s. 177

Rozbor divadelních inscenací na základě aktualizace a scénografie. *Disk*. 2009, 30 (4), 72–96. ISSN 1213-8665.

s. 192

Repertoár Thomase Ostermeiera. *Disk*. 2009, 27 (1), 92–109. ISSN 1213-8665.

s. 219

Otázky moci v pařížských divadlech. *Disk*. 2008, 26 (4), 97–110. ISSN 1213-8665.

s. 240

Avignonský festival 2008. *Disk*. 2008, 25 (3), 84–102. ISSN 1213-8665.

s. 256

Sbor v současném evropském divadle a Einar Schleef. *Disk*. 2008, 24 (2), 118–129. ISSN 1213-8665.

s. 280

Podzimní festival 2007. *Disk*. 2008, 23 (1), 106–115. ISSN 1213-8665.

s. 296

Německá klasika na řecký způsob: odvážit se inscenovat Goethovu *Ifigenii* ve městě Euripida. *Disk*. 2007, 22 (4), 64–78. ISSN 1213-8665.

s. 312

THE DIRECTING WORK OF THOMAS OSTERMEIER

(spoluautoři: Peter M. Boenisch a Viktorie Volkova)

This coauthored contribution investigates the rehearsal methods of German theatre director Thomas Ostermeier, “the most internationally recognized German theatre director of the present” (Boenisch and Ostermeier 2016, back cover), as he searches to achieve a spontaneous *reaction* and *interaction* between his actors on stage. How can such immediate, ‘true’, ‘pure’, not yet ‘censored’ by the brain responses to a stage partner’s action be created? How do actors become the creators of their own art, rather than serving as mere interpreters of the stage director’s instructions? What are their creative sources? And what can be the tools of a stage director willing to lead the actors to such an autonomous creative process? These questions count among the most important ones that Thomas Ostermeier’s work has revolved around across the past two decades. He gradually developed a specific working process that takes as its sources the Brechtian ‘inductive method’, while also containing variations of many elements of Stanislavsky’s system as well as some of Meyerhold’s legacy. Our chapter will depart from a general overview of some basic pillars of his rehearsal process, with a focus on the principles and approaches that put a Brechtian vision of theatre-making in an unusual relation to Stanislavsky’s legacy. The second part will then discuss in greater detail how Ostermeier applies his rehearsal methods with different artistic teams and working in different genres, drawing in particular on insights into the working processes towards *The Seagull* at the Théâtre de Vidy in Lausanne (2016) and *Death in Venice/Kindertotenlieder* at the Schaubühne Berlin (2012), as well as Ostermeier’s own interviews and writing. A final section will then position Ostermeier’s work more widely within the context of a ‘return to the social’ that characterises contemporary ‘post-conceptual’ theatre, that is theatre after the dominant paradigm of postmodernism (cf. Osborne 2018). In an original way, though, Ostermeier remains skeptical about the privilege afforded to an almost fetishized notion of reality in numerous directorial

strategies of the present, which blend the stage world and the reality beyond the theatre, or which use reportage and documentary formats, as for instance in the work of Milo Rau and Yael Ronen, both of whom have previously worked at Ostermeier's Schaubühne theatre.

I

In search of a theatrical authenticity: Ostermeier's 'inductive method'

The origin of the 'double bind' of Ostermeier's method to Stanislavsky and Brecht can be traced back right to the period of his studies at the Berlin Ernst Busch-Theatre Academy between 1992 and 1996, where the training reposed mainly on these two important pillars. This can partly be explained by the history of this institution, formerly the main dramatic school in East Germany. Stanislavsky's system has been taught there since the 1950s, as it seemed suited for an actors' training conforming to the ideology of 'socialist realism'. Meanwhile, Brecht's epic theatre – or a certain vision of it – was perpetuated at the school as one of the specificities of the East German theatre culture (cf. Goriaux Pelechová 2013 and 2014). Influential for Ostermeier was, in particular, his encounter with Manfred Karge, one of his professors and an important continuator of Brecht's legacy in Germany (Ostermeier 2016, 110).

Brecht's notion of the inductive method dates back to an essay from 1939, "The Attitude of the Rehearsal Director (in the Inductive Process)" (in Brecht 2014, 211-212). 'Induction' means for him that the rehearsal process and the aesthetic form of the final performance are derived from the dramatic material, rather than projecting a pre-existent aesthetic conception on the dramatic material (which would be 'deduction'). However, the dramatic text itself only contains a fraction of the rich reality the author has invented in his play; the stage director thus has to *induce* its concrete expression on stage. In terms of the stage director's tools in this process, the basic material for Ostermeier comes from a precise analysis of the play, in Stanislavskian terms: the analysis of the dramatic situations, of given circumstances, processes and objectives; these are what Ostermeier calls the "director's

alphabet” (Boenisch and Ostermeier 2016, 134). For the principles and concerns that guide the work of induction, Ostermeier draws again from the Stanislavskian toolbox. It is crucial that the director, together with his collaborators, articulates one principal reason for staging precisely this play; this brief definition, no more than one or two sentences, becomes an equivalent to the Stanislavskian super-objective, on the level of the entire production. This personal motivation then provides guidelines for the director’s work with the actors. In Ostermeier’s inductive method, the interpretation of the dramatic material in Stanislavskian terms thereby becomes a basis for exploring “human behaviour within a certain historical, political and social context” (ibid.), in the Brechtian logic.

All this is the stage director’s preparation, his personal work, or potentially with some collaborators. But then the director needs to transform the knowledge that he or she has accumulated, critically reflected and shaped, into clear and useful information for the actors to turn it into information that will stimulate their creativity rather than make them fulfil some abstract expectations of the stage director: “Actors cannot play ideas, dramaturgies and concepts”, says Ostermeier, they are not “service provider[s] [...] who produce on command” (Boenisch and Ostermeier 2016, 143/144). His objective is “not to direct at all, not to dictate, not to order, prescribe, tell or instruct” (ibid., 148) but, on the contrary, use the Stanislavskian analysis of the dramatic situation in order to awaken the actors’ creativity and bring them to act authentically. Even though it may seem paradoxical at first sight, Ostermeier further claims that the analysis of the dramatic text in Stanislavskian terms allows for diverting the stage director away from taking the psychological concerns as starting point in his work with the actors. As a matter of fact, “directing actors by means of describing psychological states [“Give me some anger” etc.] predetermines what the actors have to do” (ibid.), instead of stimulating their inspiration and encouraging them to participate in the creative process. On the contrary, according to the inductive method, the behaviour, the attitude and the action of the actors on stage should always be determined by the dramatic situation, and not by the psychology or the emotional state of the character.

Ostermeier's 'inductive' method is thus a variation of a profoundly Brechtian approach to theatre making, into which some basic elements of the Stanislavskian teachings are introduced. Let us now turn to some of the concrete techniques, working processes and exercises that Ostermeier uses in rehearsal in order to stimulate the actors' creativity as well as a certain authenticity in their acting. First of all, bringing the actors to a full concentration on the situation and on the various relations within this situation also means bringing them to a concentration on their partners on stage and on their mutual communication. "The source of the [actor's] creativity is the other, the one opposite himself" (Ostermeier 2016, 116). This is why Ostermeier introduced Sanford Meisner's 'repetition exercise' as a regular part of the preparation of his actors for the actual work on the material. This exercise is conducted in couples: two actors face and observe each other with attention. One of them pronounces a brief sentence, inspired by the observation of his partner, such as "You look tired." His partner then answers simply, "Yes, I look tired." They repeat this short interchange ten, twenty, thirty times. In the second phase, the actor answers by the negative - "No, I don't look tired." This apparently slight variation is in reality an important shift in the dialogue: a conflict appears among the two partners, where each one tries to persuade the other of his own truth. The situation thus becomes dramatic. Again, the short dialogue is repeated continuously. The main goal is to direct the primary attention away from both the semantic content and from the self (what the actor wants to express) and instead to focus on what, and who, is in front of him or her, on the partner's emotional message and dynamic energy, on their mutual communication and on how all this can be used as inspiration and material for the actor's own existence on stage. Through this exercise which trains the skill of both being present and of paying very close attention to the partner, the actors' personal creativity is awakened. "It's as if both of them were playing one musical instrument in the same time" (ibid.).

Such an exercise, which brings the relation to the other into the core of an actor's work, brings us back to Brecht: the human being is considered here as a social being, who constitutes himself in relation to the others. In order to gain more authenticity, the actors ideally need to behave within the

dramatic situations of the play as if it was real life (this is of course again a basic Stanislavskian claim). The question is: how to make this really happen? How to bring the actors to realising that “for expressing emotions on stage, they frequently rely on some theatrical models and clichés; in real life, we often react very differently from what we have learnt in acting courses” (Ostermeier 2018). To get away from these deeply ingrained acting clichés, Ostermeier seeks to solicit his actors’ personal life experience through his method of storytelling. It is a complex combination of techniques fully applicable before and during the rehearsals. Firstly, this invention again draws on well-known Stanislavskian, Brechtian and Meyerholdian practices and, secondly, is derived from Ostermeier’s experience as a directing student at the Ernst Busch Theatre Academy. As Ostermeier himself asserts, his director’s alphabet is primarily defined by “basic Stanislavskian ideas of situations and circumstances” (Boenisch and Ostermeier 2016, 134). Hence, the task given at the beginning of a storytelling exercise takes the form of a dramatic situation, abstractly drawn from the play; for instance, “‘a situation where you persuade someone to do something forbidden’; [...] ‘you prevent someone from making a big mistake’; ‘you have an idea, but everyone turns against you’, and so on.” (ibid., 156).

Any actor can then come up with their own experience of a situation or story from their own lives; the only condition is that it must be a true story. Someone volunteers to share and tell this moment or story, for example, about how he/she was excluded from the group because he/she didn’t think the way the others did, by preparing with a small number of participants needed within a short period of time to perform this situation in front of the group. This is the first step of Ostermeier’s storytelling approach. He notes that “when watching and discussing the scenes, particular attention is afforded to physical actions, tones of voices, ways of behaving and speaking, and equally to spatial proxemics between the actors” (Boenisch and Ostermeier 2016, 156). At this step, the participants “identify what is similar to the corresponding situation in the play, and what is different. The next step brings the situation of the story closer to the play itself” (ibid.). The director replaces the randomly chosen performers in the storytelling scene through the actors who will play the characters in the

corresponding scene of the play. And these actors should replay the demonstrated storytelling scene as exactly as possible. In step three, more and more elements from the play are introduced, even parts of the dramatic dialogue, while still keeping the pattern of the initial behaviour, actions and gestures. And, finally, in step four, “the actors are asked to repeat the storytelling scene while now using the original dialogue from the playtext. In this way, the real-life story and the scene from the play become merged” (ibid., 157).

Even though this exercise may appear similar to the standard improvisation scenes, its purpose is very different: this is not a place to be inventive, it is not a place to expose one’s biography either (the storyteller does not always participate personally in the scene and the fact that his experience is performed by others somehow defamiliarizes it); the objective is above all to stimulate authentic behaviour that avoids the clichés of stage acting. In storytelling “the actors are completely in the present moment, in the situation, because they don’t know what is coming next. The dialogues are not determined beforehand, they thus need to keep a maximum of attention, same as in the real life. This is all a stage director can dream of!” (Ostermeier 2016, 115). Of course, this process is reminiscent of Stanislavsky’s ‘emotion memory’ method. As we will elaborate further in the second part of this chapter, at a closer look, though, we must admit that we are again halfway between Stanislavsky and Brecht: The storyteller is asked to present his story, to demonstrate it, and such a position is much closer to the logic of the epic theatre.

Even though, according to the inductive method, concentration should be diverted away from the actor’s self and from the psychology or even biography of the character, every actor still needs to have a very clear and concrete understanding of the situation, of their character, her or his relations to the others, emotional state, hierarchical position etc. The ‘family constellations’-exercise, originally developed in psychotherapy, offers a practical and completely non-psychologising tool for Ostermeier to help his actors to directly experience this. Here, the actors constitute in rehearsal a sort of *tableau vivant* including all the characters of the play. They are asked to position themselves in space accordingly to the position of their character:

whom they are close to, whom they prefer to stay away from. Attention is paid not only to where they stand, but also to what attitude they adopt, which direction they look, what gestures they make etc. While rehearsing *Richard III*, such a family constellation was developed for every previous generation of the “War of the Roses”, thus giving the actors embodied experience of their character, their past and their relations to others. This care for the characters’ past life can of course be compared to the Stanislavskian method of writing out character biographies; however the physical and truly scenic experience the actors can draw from the ‘family constellations’ exercise seems again closer to the logic of Brecht’s *Lehrstücke*. Actors are invited to take advantage of this experience during the rehearsals as well as in performance. Ostermeier notes that just like in real life, where without having to think about it, we naturally adopt a physical and spatial attitude corresponding to the situation and to our position within this situation, the actors also can sense physically when their attitude on stage is not authentic, and when their spatial or corporeal relation to another character is wrong.

Both storytelling and the family constellations feed into the principle of the ‘psychophysical chain of actions’, which aims to communicate to the audience something more than what is said in the dialogues. A concrete series of actions developed on stage by the actor can be very eloquent in terms of expressing the psychological life of the character, their emotional state, their relations to the other figures and of interpreting the dramatic situation and the process at stake within it. The psychophysical chain of actions thus means the expression of the psychological life of a character through physical actions. In a classic Stanislavskian task, his students had to “act out the content of a letter their character receives, purely through their physical play” (Boenisch and Ostermeier 2016, 170). Such a chain of psychophysical actions concludes, for example, Ostermeier’s staging of *Richard III*, where it brings about a reinterpretation of the end of the play. Here, Gloucester does not die on the battlefield surrounded by his enemies, but completely abandoned, left alone in his bed, prey to his torturing conscience and haunted by spectres of those he has killed. The sequence follows the actor (Lars Eidinger) as he runs around the entire stage, frantically waving his sword and fighting the invisible shadows, before

falling exhaustedly on his bed, hooking his leg into a loop on a rope and being hoisted above the centre of the stage, where he keeps hanging and swaying head upside down as a quarter beef in the slaughterhouse, until the curtain comes down. The entire reinterpretation of the dramatic situation at the end of the play thus gets along without the slightest change of the play's text, and still remains clearly comprehensible to the audience: "the chain of actions keeps the actor engaged with concrete, playable actions, rather than the intangible expression of emotion that other approaches prioritise" (Boenisch and Ostermeier 2016, 171).

This important principle of scenic composition, of expressing the inner emotion of the character through an outer action of the actor, dates back to Stanislavsky's notion of the 'sub-text'. But it is also a principle developed by anti-naturalistic theatre makers; in the 1920's, it became one of the foundational building blocks of Meyerhold's 'stylized theatre', in the form of the biomechanics. Again, these are principles Ostermeier got familiar with already during his studies, when he met Gennady Bogdanov, himself a pupil of Nicolai Kustov, one of Meyerhold's actors. Ostermeier even later taught a class on psychophysical actions at the Ernst-Busch-Theatre Academy, exploring this common point between Stanislavsky and Meyerhold with his students of stage directing. Once again, though, the particular way Ostermeier uses this principle in his direction of actors can also be considered in a Brechtian perspective: at moments, the psychophysical chain of actions indeed becomes a sort of a commentary of the actor on his character, in the logic of the epic theatre.

Of course, Ostermeier's working method cannot be reduced to these rehearsal exercises, even though they count among its major building blocks. On the one hand, Meisner's 'repetition exercise', the 'storytelling' scenes and the 'family constellations' help the actors to gain more authenticity in their behaviour and expression on stage, to solicit their personal real life experience and stimulate their inspiration, so that they become active and creative partners to the stage director. They "prepare the ground so that the director can delegate [his] work to the actors, to their art, to their imagination and their expertise" (Boenisch and Ostermeier 2016, 165). On the other hand, this method allows the actors to work non-psychologically,

based on the corporeal and material reality of the stage and on the communication and energetic interchange with their partners, without waiving the expression of the psychology and emotional state of their character; that is the objective of the psychophysical chain of actions. Thus, what seems to be the chief aim and purpose of these elements is to avoid fake theatricality. The use of these elements of Stanislavskian legacy in a Brechtian perspective allows Ostermeier to operate a shift from naturalism to realism, in Brecht's sense. Realism indeed is not understood here as an *image*, a photograph of the reality, but as the *expression* of social processes within this reality. As surprising as it may appear at first sight, some elements of the Stanislavskian system can thereby substantiate an epic vision of theatre.

II

The Birth of an 'Unnameable Something' from a 'Genuine Encounter': Ostermeier's rehearsal methods in practice

A big family consisting of several generations is dining at a long table. They are eating, joking, laughing and sharing the events of the day with each other. The father of the family joyfully announces that in today's newspaper he has come across an article about his elder son who had been nominated for a critics' prize. The son, also present at the table, seems to be pleased about being discussed in such a delightful tone but plays false shyness and tries to persuade the father not to draw much attention to his nomination: in fact he was only nominated but had not won the prize. Notwithstanding, the second son immediately finds that very article on the web, and on his iPhone reads aloud a positive critique about the "pleasure from outstanding and funny play of actor Cédric Eeckhout". Everybody at the table is cheered, congratulates the elder son who is on the one hand flattered and pleased but on the other a little embarrassed from so much attention. In a joking manner, he suggests changing the topic. Everybody keeps cheering and joking around when suddenly the father asks the youngest son whether he has been at the job center today. The youngest silently continues to eat when suddenly he points out his father's ability to change the topic so "delicately". The father

tries to justify himself and says that his intention was just to find out how the son's day was as he spoke with the consultant about the son's possible employment. But the youngest does not listen to any explanations anymore. "I am the black sheep of the family", "when I was a child you locked me up when you played hockey", "I will slave away for up to 18 hours a day for the roof of Mr. Smith" and other accusations of the sort the youngest son cries out when it, finally, comes to the climax and he is being locked up in the separated room to calm down. The evening ends up with the mother and sister sitting around the crying son, stroking his head and calming him down.

The scene described here is neither an episode from a contemporary play nor from a soap opera nor a reality show. It is the first scene from Jérémie Cuvillier's documentary film about Thomas Ostermeier's rehearsals for Chekhov's *Seagull* at the Théâtre de Vidy Lausanne in 2016. The scene demonstrates a typical storytelling exercise, according to the method outlined above and applied by Ostermeier in a systematic way since his production of Ibsen's *An Enemy of the People* created in 2012. For Ostermeier, being together with the actors in the same rehearsing room within such improvisational storytelling exercises means to have a shared experience and a true meeting which is not 'censored' by consciousness. Nobody in the room knows what will happen in the next moment; in such moments, the players are completely overpowered by their unconsciousness. They stay in a liminal state. Ostermeier is confident of the fact that their inner state in such moments is comparable with that of children as only children do not think about how they look from the outside when they play and interact with their partners. And so, the director observes the playing process, notes the actors' decisions which were more advantageous and after some discussion incorporates these decisions into the production.

The scene from the documentary described above corresponds to step two of the storytelling exercise pattern discussed in the previous section. The key roles in that storytelling episode were played already by those actors who played Treplev, Dorn, Sorin, Zarechnaya and Arkadina in the production. Judging from the content of the described scene, it resembles a scene from Act I when high society is watching Treplev's play on the lake shore which is performed by young actress Nina Zarechnaya. During the

performance they loudly discuss the “decadence” unfolding right before their very eyes. As the director and author of this experimental production hears the dismissive comments of his mother, a prominent actress in St. Petersburg, Irina Arkadina, he will angrily interrupt the performance. Equally, in this storytelling exercise, we also see traces of a later scene from Act III in which the young playwright Treplev argues with his dominant mother, and sarcastically questions the talents of her lover, the successful author Boris Trigorin, who, above all, will seduce Nina, the young actress and Treplev’s only love. These connections demonstrate that, as Ostermeier emphasizes himself, he “prepare[s] storytelling tasks” and “use[s] key situations and constellations from the play” (Boenisch and Ostermeier 2016, 155). And his actors now “have become familiar with [his] storytelling method [and] try to figure out which scene from the play [they] are actually working on“ (ibid.). Judging from this last observation, it must have been more exciting for him as a director used to discovering together with actors those ‘terrains’ of their professional artistic skills they have never known before and, thus, are more likely to demonstrate a truthful play not ‘censored’ by their brain, to work with actors who were not familiar in advance with the main point and structure of the storytelling and, thus, were not trying to guess on which corresponding scene they were working this or that particular day.

In the documentary, we also find an example of the work on the scene of Sorin’s agony in the last act. Now, the actors were asked to develop a memory of the death of a beloved person. The scene was proposed by actor François Loriquet (who played Trigorin in the production), who comes from a profoundly religious French family, where children were not allowed to touch (hug, embrace) their father. The storytelling scene focused on the moment where the father’s body was put in the coffin: his two adult sisters kneeled down to him and embraced his body for the first time in their life. As Ostermeier revealed in a recent lecture, “the scene had an enormous emotional impact on all the actors. According to the cliché of such a situation, the other members of the family should feel empathy with the frustration the two daughters express, they should pity them. However, within this searching for authentic behaviour, we observed their embarrassment of something profoundly shocking to them. You can only find

this sort of authenticity when the actors can liberate themselves from the diktat of the stage director” (Ostermeier 2018).

As already noted, Ostermeier’s storytelling method is derived from the Stanislavskian idea of the ‘given circumstances’ and in many traits it is also familiar to ‘emotional memory’. But whereas Stanislavsky required from his actors to be both a performer and a storyteller at once who should use, above all, their private emotional memory when acting out this or that dramatic situation given in a playtext, Ostermeier, however, deliberately distances the storyteller from the process of acting itself and prescribes him/her to observe the way his/her story being performed by other actors you show this scene. The storyteller is both involved and distanced at the same time. This very idea of involving and distancing at the same time corresponds with the Brechtian approach to epic theatre, as opposed to dramatic theatre, which he addresses in “The Street Scene” (Brecht 2014, 176–184). In fact, “Brecht’s ‘Street Scene’ provides a blueprint for the aims and purposes of the [storytelling] exercise” (Boenisch and Ostermeier 2016, 157). The main Brechtian idea is that an eyewitness of a traffic accident does not have to be perfect in demonstrating to the police how the accident took place. The same principle works in Ostermeier’s storytelling exercises: in rehearsals the actors just tell, retell, demonstrate with their tools a key situation given by the director and then transmit the demonstrated physical actions and behaviour onto the corresponding scene from the playtext.

The observations of the storytelling process then may also form the basis of a psychophysical chain of actions, while it also feeds into a further Meyerholdian tenet that Ostermeier’s directing is characterized by: the principle of plasticity. In Ostermeier’s definition, plasticity is “arranging the scenic space so that a multidimensional, dynamic forcefield of dramatic energies emerges. This starts with simply using the full available potential of the stage; above all, using its full depth, and not just the width.” (Boenisch and Ostermeier 2016, 171). And it was exactly the full depth of the stage and undoubtedly even more than just the depth – but even a multilayered and multidimensional space created via several video cameras in different places of the stage – that characterized Ostermeier’s production *Death in Venice/Kindertotenlieder* (2012), to which we will now turn as further

example.¹

The rehearsal process for this production was rather short – just three weeks, interrupted by a tour to Australia, while also changing the location from the rehearsal rooms in Berlin to the Théâtre National de Bretagne in Rennes where the production premiered. Furthermore, this work was characterized by a heterogeneous artistic team: several actors and the technical team (set and costume designers, make-up artists, cameramen, computer technicians, sound designer, lighting designer) came from the Schaubühne; a distinguished Bavarian actor, Josef Bierbichler, was engaged for the main role of Gustav von Aschenbach; three professional female dancers (a German, an Italian and a Spanish), another professional (German) actress and two non-professional (German) adolescent actors (two casts for the role of Tadzio) were chosen via casting; a (German) musician and a (Spanish) choreographer were invited too. It was obvious that under such tough temporal, spatial-physical and psychological circumstances, the applying of the storytelling method in its full scale was merely impossible. Also, the production itself did not entirely conform to the standard dramatic form as we find it in Ibsen, Chekhov, and Shakespeare. It seemed more akin to a devised, interdisciplinary performance piece adapted from prompts offered by Mann's novel and Mahler's composition. Ostermeier organized the entire production as an "experimental arrangement", which preserved the form of an unfinished rehearsal process.

In rehearsal, the director still drew on some elements of his storytelling. It was mostly to the two adolescent performers (14 and 15 years old) whom the director gave imagined situations, having them find in detail the ways of their behaviour in such situations. Then, as the storytelling method prescribes it, the young performers had to transmit their physical actions onto the corresponding situation in the play. There was, for example, the so-called 'Beach scene' in which Tadzio, the young boy from Mann's novel whom Aschenbach longs for, returns from the beach, runs through the

¹ See "Death in Venice/Kindertotenlieder", Schaubühne productions (English), <https://www.schaubuehne.de/en/productions/death-in-venicekindertotenlieder.html>. Accessed 20 January 2019.

hotel lounge, sees his three sisters looking for him, and decides to hide himself behind an armchair so he feels like he plays with them hide-and-seek. The moment and the *mise en scène* of his discovery turns into a play between the three sisters and Tadzio. This scene was long rehearsed in accordance with the idea of the psychophysical chain of actions. At first the boy and the dancers who played his elder sisters had to imagine and show the way they would do these actions. Then every movement and action was carefully considered, and in the end it was decided whether and what exactly should be included into the performance.

There was also the ‘Dinner scene’ in which the whole catholic family is praying before dinner and then eating and discussing the events of the day, while Aschenbach, sitting opposite them, observes their interaction and starts singing the Mahler song “Ich bin der Welt abhanden gekommen”. At this very moment the family starts moving slowly, like a slow-motion film, as if it was Aschenbach’s dream.² The director even went on stage himself several times and demonstrated the boys the way they should pray at the table. Or he showed them the way they should look at Aschenbach, as the live camera had to fix the superior glance of the boy and Aschenbach’s confusion in response to this glance. This silent mimic interaction was transmitted on a big screen. Preciseness in demonstrating (or/and – in case of the boys – reproducing) the mimics and the gestures, building up a sequence of psychophysical actions – these are the elements of Ostermeier’s rehearsal process to which his attention is steered all the time.

Overall, as noted, the production preserved the form of an unfinished rehearsal process. This was initially achieved through the opening scene, a moment when all the actors were training their movements or actions, from dancing and laying the table to changing clothes or even playing a game on their mobile phone. Secondly, there was the permanent presence of video cameras, which were fixed in several corners of the room and focused on the faces of Aschenbach and Tadzio as well as on the whole Tadzio’s family

² See the way this very scene was performed with Italian actors during the Biennale workshop in Venice in 2011, which was the impetus for Ostermeier and his artistic team for the Schaubühne production the following year, “Biennale Teatro 2011 – Thomas Ostermeier (7.7)”, YouTube, uploaded by BiennaleChannel, 24 Jan. 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=k0AgEcJswi4>. Accessed 20 January 2019.

during the described ‘Dinner scene’. (See Figures 1 and 2.) In addition, two cameramen appeared from time to time on stage and filmed the live actions of the performers. (See Figures 3 and 4.) The live images were broadcast onto a big screen fixed above the stage space. Such multidimensional applying of video cameras created an effect of presence in several parallel spaces at once. The space was – in the direct sense of this word – arranged by the artistic and technical team.

A third scene that broke through the dramatic fiction was the ‘Interruption scene’. Here, actor Kai Bartholomäus Schulze was sitting in a separated glass box stage left reading in the microphone excerpts from Mann’s *Death in Venice* while the main action was taking place on stage. Suddenly, Schulze left his box, interrupted the play, asked to switch on lights in the auditorium and started to read aloud an episode from the novel which had been deleted from the end version of the production but, in his view, nevertheless, should be shared with the audience. (See Figure 5.) Then Felix Römer, another actor from the Schaubühne ensemble who played a servant at the luxury hotel where the events take place, appeared on stage, folded out a newspaper and announced that he had come across a letter which Thomas Mann had written to his brother Heinrich Mann after publishing the novel. “*Death in Venice* was half-educated and false”, read Römer aloud, the whole artistic team smiled embarrassingly and ... went on playing the scene from the moment of interruption. Both the opening and the interrupting scenes emerged accidentally, during rehearsal breaks. Such discoveries often happen in Ostermeier’s rehearsal process. These two moments were regarded as keys that unlocked the dramatic situation, so they remained in the production itself. Even the physical actions and behaviour which had happened spontaneously was transmitted from one rehearsal into another and so fixed in its original form in the outcome. As for the whole composition, the physical actions, spiced with flowing psychological transitions, were strung like beads and formed a chain of psychophysical actions of the whole production. As Ostermeier writes, that “unnameable something cannot be calculated, designed, or directed solely on your own; it can only result from a genuine encounter” (Boenisch and Ostermeier 2016, 134). So the genuine encounter of different communications – the communication with

the playtext, with the material it gives (in Ostermeier's terminology, the *Stoff*), the communication with the space, with actors' techniques and spontaneity – gave birth to that “something” which, in case of *Death in Venice/Kindertotenlieder*, was not “unnameable” but got a name of an “experimental arrangement” (“Versuchsanordnung”) in the subtitle of the production, and preserved the form of a stage rehearsal.

III

Towards a realist truth: Ostermeier's directing method as artistic and pedagogic technique

As will have become clear through our discussion up to this point, the major aim of Ostermeier's directing methodology and pedagogy is not to create a generation of ‘little Ostermeiers’ who would simply copy his aesthetics. Much rather, his approach seeks to inspire, free up, and to help emerging directors to find their own voice, and their own purpose in the theatre, regardless of their individual stylistic preferences. This echoes Ostermeier's own work, which does not display an easily identifiable signature comparable to the stage aesthetics of directors such as Robert Wilson, Katie Mitchell, or Frank Castorf. Instead, he finds individual solutions for each production, as the contrasting cases of *The Seagull* and *Death in Venice/Kindertotenlieder* discussed above have suggested. One may even propose that Ostermeier's key achievement as theatre director is in fact less to be found in his celebrated productions, in his *mises en scène* and his interpretations of well-known canonical plays, but instead precisely in the development of this method, in its original combination of a Stanislavskian base of ‘truthful’ stage action with a distinctly Brechtian demand for realism, as they are both employed in the service of Ostermeier's political impetus driven by contemporary concerns of the early twenty-first century.

On a wider horizon, Ostermeier's approach to theatre directing can also be placed clearly within a postdramatic context. According to the criteria outlined by Hans-Thies Lehmann, his productions indeed open up the closed fictional world of the drama (2006, 31). However, they do so not via directorial intervention in the tradition of *postmodern* deconstruction from

outside the world of the play, but on the contrary, right from its very immanent core. Ostermeier never renounces the value of fictional dramatic play; in fact, in clear contrast to the postmodern, deconstructive paradigm of previous years, his works do take the playtext serious again, avoiding in particular irony. His *Regie* thus results in a dialectic effect, as it constantly perforates the fictional framework by emphasising both the ontological reality of the theatre production itself and by reflecting present realities outside the theatre (cf. Boenisch 2015). As Boenisch suggested, writing about Ostermeier's *Regie* work back in 2008, for him, theatre had always been, above all, a means to scrutinise the 'structures of feeling' of the society around him, in accordance with the useful term from Raymond Williams's cultural materialism:

Ostermeier was never after a 'modern' interpretation of a classic but, first and foremost, after an interpretation of the society around him. [...] Instead of infusing a given text with present-day material, that contemporary context in fact became the main text, and the scripted characters and narratives essentially served as the context in which to articulate an urgent analysis of contemporary moral and mental situations. (Boenisch 2010, 346/7)

This impetus remains a central driving force behind Ostermeier's theatre direction to the present day. In fact, the trajectory of Ostermeier's theatre work over the past two decades displays a parallel development of both his practical working methodology, and a continuing refinement of an original aesthetic form of contemporary realism. A first phase, during the Baracke and early Schaubühne years, was characterised by a 'realism of representation' which drew, in particular, on the 'in-yer-face aesthetics' of the 1990s. With a genuinely leftist attitude, Ostermeier's work at the time focussed on the disprivileged, the outcasts and underdogs of society, and tried to give those who lack representation a voice on stage. From there, the director turned towards a second phase of a 'realism of recognition', which concentrated, as Ostermeier himself expressed it in 2006, on the 'the reality of people of this age, of this class, and it's maybe much more interesting

than the realism of the outcast because it is a realism that directly speaks to the people in the audience.’ (Ostermeier 2006, 237). Here, the director’s *mises en scène* recognisably reflected trendy living room settings of the gentrified Berlin Mitte district. The productions explored how distinct times and spaces may resonate with each other: how the drama of Ibsen’s bourgeois protagonists or equally of Shakespeare’s tragedies may function as an ‘outside eye’ that offers a distancing perspective in order to comprehend and gain insight into the real-life drama taking place in contemporary society.

Perhaps most prominently signified by *Hamlet* (2008), a further phase of Ostermeier’s work began to gradually take shape, which is characterised by what may be termed ‘reflexive realism’. In this context, the director’s attempts of an ‘urgent analysis’ of contemporary society have become even more prominent, from the signature *Hamlet* to the 2015 *Richard III*, from *An Enemy of the People* in 2012 to Schnitzler’s *Professor Bernhardt* from 2016, and finally in his recent stage adaptations of Didier Eribon’s autoethnographic sociological study *Returning to Reims* (2017) and of Édouard Louis’s novel *A History of Violence* (2018). These productions were all created in the time of the current, global financial crisis, to which Ostermeier responded by using the theatre stage as an opportunity to stage dramatic essays revolving around this economic and political crisis, about society’s discontents, and its effect on people. To this end, he further elaborated his use, within the singular space of the stage, of configurations of different realities, which in their dialectical collision invited various layers of recognition. Similar to Slavoj Žižek’s concept of the ‘parallax perspective’, the audience’s perception constantly shifts between different points of view – between the level of recognisable reality on the one hand, and the fictional world of the play on the other, yet neither is afforded privilege (cf. Žižek 2006). Ostermeier developed in his most recent productions an ever more intensified play with such a fluid shifting between the worlds of representation (fiction), of theatral presentation (performance)³, and the present (the time of the theatre event/audience/everyday life). It becomes a reflexive realism precisely

³ On the notion of ‘theatrality’, as opposed to ‘theatricality’, see Boenisch 2015, Ch. 2.

because it no longer relies on the representation of living rooms on stage, but instead highlights, in the Brechtian sense, the reality of the shared, communal theatre event – and hence also the spectators’ own involvement; at times, it does so very explicitly, as in the discussion scene with the auditorium in Ostermeier’s *Enemy of the People*, elsewhere this happens far more implicitly, as in the audience’s affective seduction by the character of Richard III, assisted not least by stage architect Jan Pappelbaum’s Schaubühne-‘Globe’ stage that had been modelled on the intimacy of Elizabethan theatre space.

This continued development of Ostermeier’s postconceptual realism should be directly connected with the articulation of his unique directing methodology, which has found its present form that we have outlined above precisely alongside this most recent, third phase of his ‘reflexive realism’. In fact, the methodological toolkit elaborated in the previous discussion is underpinned by the same principle; it is what makes the Stanislavskian impulses meet coherently with the Brechtian principles at work here. The close and thorough analysis and understanding of the present dramatic situation, its circumstances, and of each character’s processes (*Vorgänge*) within the dramatic situation as the basis of the various methodological steps and techniques detailed above allows the director, and by extension the audience of his productions, to stage and watch concrete human actions and the behaviour of human beings within a situation. For the director, precisely such an observation of inter-human relations and of concrete behaviour in situations, and not a directorial concept or interpretation, reveal – in the sense of Brecht’s *Gestus* – insights into the wider socio-cultural *Sein* in a Marxist sense.

Ostermeier accordingly described his original stage realism as ‘sociological’ theatre, which he clearly contrasts to a ‘psychological’ theatre that would depart from an analysis of fictional characters and their psychologies (cf Goriaux Pelechová 2017):

A realist notion of theatre, which I have described as ‘sociological theatre’, is based on the assumption that the conduct and behaviour of human beings with each other changes in accordance with societal transformations

in their environment. For instance, the boredom of Hedda Gabler in the late nineteenth century presents itself very differently, articulates itself differently, takes different forms and shows different relations with her fellow human beings than a Hedda in the early twenty-first century. It expresses itself in a different tone, in different movements, in different manners of physicality. The humble ambition of my approach to making theatre is to identify these differences, to have the ability to observe the reality that surrounds us – the reality of human behaviour, in all its ambiguity and contradictions – and to find forms of expressing it on stage. (in Boenisch and Ostermeier 2016, 22f.)

Ostermeier's 'inductive' techniques foster such a recognisable richness and truthfulness of relational human behaviour, and especially of its 'ambiguities and contradictions'. Storytelling, the family portrait, repetition exercises and other principles mine the situations of the dramatic play by allowing the performers to make rich experiences in rehearsal, as they respond to the impulses of the theatrical situation based on their real life, 'truthful' responses – responses that reveal the complex, ambiguous behaviour of human beings. These exercises thereby connect, even short-circuit the situations and relations of the playtext with recognisable situations and relations from the actors' own live-worlds in the early 21st century, which eventually the audience will recognise as shared 'structure of feeling'. In performance, the actors will then have at their disposal the recollection of these moments they experienced in rehearsal, and hence, they won't need to 'act' if that means executing, repeating and more often than not shouting out memorised lines in a determined way, accompanied by studied gestural actions and proxemic blocking arrangements. Instead, they are able to 'communicate' with the text, with their fellow actors on stage, and not least with the audience in the room.

Ostermeier's directorial method thus employs *Regie* as a *situational* practice. It constructs situations and relations in order to shape, demonstrate and make recognisable human behaviour – which, to reiterate, is not seen as the expression of a psychologically defined character, but as produced by the situation, and by the social relations with others. Importantly, this

methodical approach does not reduce the dimensions and depth of, for instance, a Shakespearean dramatic situation to any actor's or the director's private present 'drama'; it never becomes about the individual experience or response alone. The reference framework remains always very clear at the level of the circumstances and situations given in the playtext – precisely what Ostermeier signifies with his term of 'inductive' *Regie*. The reality of the performer, and by extension, the realities of the audience, here infuse, rather than overwrite, the playtexts. In effect, the dramatic plays mediate, reflect and make available for the audience's reflexive understanding the situations, modes and patterns of behaviour we are confronted with in everyday life. Using the stage as a sociological laboratory to observe human behaviour, as if under the magnifying perspective of a microscope, and at the same time defamiliarising the immediate reflection in its refraction through a playtext and its dramatic situations, Ostermeier's directorial techniques are all about creating what he perceives as a meaningful theatre event:

the fundamental role of theatre in our culture is to talk about us, about our lives, about our problems, about our society. That's why theatre exists. The characters on stage are our vicarious representatives who act, take action, make decisions on our behalf. At the end of the day, the unique and singular quality of theatre does not reside in virtuoso performances, in slick, attractive aesthetics, nor in spectacular design and special effects. Instead, it results from being able to find something of our own lives in what happens on stage, from being able to recognise ourselves, even if – and I would say, in particular when – we did not know that we were like this, or even capable of that. (in Boenisch and Ostermeier, 2016, 139)

Ostermeier's theatre aims for such reflexive insight, for recognition, understanding and communication. It embraces a dialectical, speculative grasp of the seemingly more conventional dramatic format, while, crucially, intensifying the play with the prominently exposed theatricality of the performance event. Its emphasised theatricality – i.e. the theatral dynamics such as the rhythmic structuring of times and spaces, the materiality of

‘heavy’ bodies and objects, the interweaving of the levels of narration, representation and presentation – opens up, in the very process of the mediation of the playtext and its dramatic fiction, spaces for reflection. This way, *Regie* becomes far more than the hermeneutic activity of literary interpretation, but instead reveals itself as a reflexive act where the playtexts are no longer *objects* to be staged. Instead, they become *projects* that open up spaces for shared public understanding (or, perhaps more modestly: for communication), at the very moment where they meet, in performance, the present of the audience.

Ostermeier’s work thus deploys canonical playtexts as ‘actual’ signifying practice and, even more so, as concrete social practice that enables common and communal reflection, a shared ‘theatral thinking’. His reflexive realism may thus indeed unlock further insight into contemporary social realities, and also psychic realities, which a mere imitation, a spectacular rather than a speculative attempt at replicating reality through mimetic stage-realism alone, would be unable to tap into. His method and his pedagogy thereby realises Ostermeier’s vision of theatre as:

...the place where I am able to make experiences that can challenge my way of life, encourage me to think differently, to appreciate things differently, to act differently, to live differently, and to be different – because someone shows me the world in a way I have never seen it before, and reveals an entirely new world to me. (in Boenisch and Ostermeier 2016, 16)

In this sense, the three phases of the development of the director’s reflexive aesthetic and the development of his directorial method outlined in this chapter point towards an attempt of situating theatre within its socio-political and cultural-economic context as practice, and as an institution with its practical and political agency – in fact, it transpires that Ostermeier’s methodological enquiry is as much about understanding society at large as it is about coming to terms with the role, and the potential, of theatre in this global, and for European theatre, not least post-bourgeois context of theatre making in the twenty-first century. In the face of the globalised present, the

aim of arriving, by the means of theatre, at an ‘interpretation of the world’ may no longer result in finding and providing answers, but rather in finding and suggesting the right questions – or perhaps, finding and publicly expressing questions about this world we live in, at all.

As our discussion sought to demonstrate, Thomas Ostermeier reveals himself, above all, as that unique theatre maker of the present who, uniquely in the world of contemporary theatre directing, successfully puts into practice and who even manages to combine some of the postulates and theoretical pillars which have often been revised, remade, permanently enhanced and updated even by their inventors – notably, the very different theatrical approaches of Stanislavskian ‘emotional memory’, Meyerholdian ‘psychophysical chain of actions’ and ‘plasticity’ and Brechtian realist ‘engendering of illusion’ in his epic and dialectical theatre. Ostermeier is a rare example of a theatre director who theorizes his own practice himself, considering it as a permanent research laboratory, and, in fact, conducting thereby research in practice himself, with the goal to synthesize and then to put to paper his working methods with the aim of advancing theatre practice as well as engaging ethically and politically with our globalized society in the twenty-first century.

Works cited

Boenisch, Peter. “Thomas Ostermeier: Mission Neo(n)realism and a Theatre of Actors in Authors”. Maria M. Delgado and Dan Rebellato, eds. *Contemporary European Theatre Directors*, Abingdon and New York, 2010, 339-359.

---. *Directing Scenes and Senses: The Thinking of Regie*, Manchester: Manchester University Press, 2015.

Boenisch, Peter M., and Ostermeier, Thomas. “The Art of Communicating: Thomas Ostermeier’s Inductive Method of *Regie*”. *The Theatre of Thomas Ostermeier*. Abingdon and New York: Routledge, 2016, p. 132-179.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Ed. Marc Silberman, Steve Giles and Tom Kuhn, London: Bloomsbury Methuen, 2014.

Cuvillier, Jérémie. *Insatiable théâtre / Auf der Bühne wie im echten Leben*. La Compagnie des Indes/ARTE TV, 2016.

Goriaux Pelechová, Jitka. *Le Théâtre de Thomas Ostermeier*, Louvain-la-Neuve: Études Théâtrales 58, 2013.

---. *Divadlo Thomase Ostermeiera, na cestě za novým realismem*, Praha: Disk, 2014.

---. "The 'Sociological Theatre' of Thomas Ostermeier". *Current Issues in Performance Analysis*, Brno: Janáček Academy of Music and Performing Arts, 2017, 127-134.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trans. Karen Jürs-Munby. Abingdon and New York: Routledge, 2006.

Osborne, Peter, *The Postconceptual Condition*. London and New York: Verso, 2018.

Ostermeier, Thomas. "Theatre Against Fear: Thomas Ostermeier in Conversation with Àlex Rigola", *Contemporary Theatre Review*, 16 (2) 2006, 235–9.

---. *Le Théâtre et la peur*, ed. Jitka Goriaux Pelechová and Georges Banu, trans. J. Goriaux Pelechová, Arles: Actes Sud, 2016.

---. Lecture at the conference „Thomas Ostermeier’s working method“, DAMU Prague, 1st December 2018.

Žižek, Slavoj. *The Parallax View*. Cambridge, MA.: MIT Press, 2006.

**THE SHAKESPEARE PRODUCTIONS:
THOMAS OSTERMEIER'S "OTHER" REGIETHEATER**

In 1999, in one of his first reflections on theatre, Thomas Ostermeier calls for the “forms of a very contemporary epic narration” on stage.⁴ It is no coincidence that this implicit, yet obvious, Brechtian reference comes at a key moment of Ostermeier’s career, his move from the Baracke to the Schaubühne. The spatial and material limitations of the Baracke have led the director to focus his attention on the work of and with the actors; the Schaubühne, on the contrary, offered a technical and material background which invited him to explore the possibilities of what is called the *Regietheater*: the reinterpretation of dramatic works through the means of stage directing.

A specific form and expression of this “directors’ theatre” is to be observed in Thomas Ostermeier’s Shakespeare productions. On the one hand, they offer a distinctive interpretation indeed of the drama through the director’s work, yet on the other hand, the stage directing does not usurp the usual dominant position, but proceeds in co-creation with the actors and other collaborators (set designer, musician/s, video artist etc.), who are considered equal partners within the entire process of creation. Ostermeier’s dramaturgic and scenic interpretation of the dramatic situations in a play appears as a canvas on which the actors, developing their art in most various directions and styles unfold what could be called a succession of acting numbers, or episodes. The epic process of narration thus goes hand in hand with a purely theatrical acting, in the tradition of Elizabethan theatre.

Our discussion of Thomas Ostermeier’s five Shakespeare productions (*A Midsummer Night’s Dream* in 2006, *Hamlet* in 2008, *Othello* in 2010, *Measure for Measure* in 2011 and *Richard III* in 2015), will try to describe and analyse the specific form of *Regietheater* deployed in these

⁴ Thomas Ostermeier, ‘Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung’, in *Theater der Zeit* 7–8, July 1999. English version in Peter M. Boenisch and Thomas Ostermeier, ‘Theatre in the Age of its Acceleration’, in *The Theatre of Thomas Ostermeier*, London and New York: Routledge, 2016, pp.13–20, here 18.

performances. We will first concentrate on an (impossible?) attempt to give a clear general definition of the practice of “directors’ theatre”, and then examine the dramaturgical and scenographical solutions as well as the principles of stage directing and the work with, and of, the actors in these productions. Our reflexion will be guided by the interrogation of the relationship between this form of *Regietheater* and the “new realism for the stage”⁵ Thomas Ostermeier has been claiming since the beginning of his work in theatre.

“How do you dare to abuse Shakespeare’s name...”

Since the birth of the stage directing in the second half of the nineteenth century, theatre makers have been calling for the credit for the stage director’s work as an independent and fully recognized work of art. In our days, more than a hundred years later, however, we must admit that the battle has not yet been won, and by far. It is commonly accepted that conductors, for example, perceive royalties for their interpretation of a piece of music, while the interpretation of a dramatic text by a stage director is not always acknowledged as an auctorial act – and, in most occidental law systems, is not protected as such. Is stage directing a creative act or an executive one? The question keeps raising discussions.⁶

Symbolically, Thomas Ostermeier reports the following experience: “In London, someone asked us how we dare to abuse Shakespeare’s name by putting it on the bill of our Schaubühne production of *Hamlet*.” However questionable the issue of the respect of a dead author’s original intentions may be, the stage director reacts: “I can only respond by saying that we are absolutely committed to Shakespeare, and we have not altered the gift of the circumstances and the dramatic situations he offers us in *Hamlet*. Everything that happens in our production is a realisation of these circumstances [and] of the dramatic situations [...] that Shakespeare created, put on stage in such

⁵ ‘Theatre in the Age of its Acceleration’, p. 13.

⁶ For some scholars, the origin of this persisting interrogation is to be found already in Aristotle’s exclusion of the *opsis* out of the poetic art, which has been “vampirising” Occidental theatre ever since... (See Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier, 2007.)

a way that it speaks to a twenty-first century audience with the same urgency and immediacy that *Hamlet* related to the audience at the Globe in 1602.” Is a stage director obliged to the author or does he have the liberty to create an independent work of art, based on a playwright’s text? In theory, in our post-postmodern period, this question seems resolved since long ago. Yet in practice...? Ostermeier’s conclusion: “If this then does not conform to the ideas that a certain cultural elite has about *Hamlet*, it may tell us more about this elite, than about Shakespeare and his play.”⁷

Yet Ostermeier’s proceeding is far from being rare or singular in today’s theatre. It belongs to a general tendency which has been observed on German stages since the beginning of the twentieth century and defined in the 1960’s as “directors’ theatre” (*Regietheater*). This term refers to the theatrical expression of the critical approach to literary canons, linked to the social and political revolt of that period. The label “directors’ theatre” marks a scenic practice consisting of the reinterpretation of the classical works in the dramatic repertoire through the specific means of stage directing and dramaturgy, refusing any kind of historical or literary fidelity to the original work. The declared aim is often to bring these texts from the past closer to contemporary audience, in other words to “update” them. This approach – a high-wire act of both confirming and challenging the presumed a-temporal and commonly received dimension of the classical work – is frequently accompanied by an important reduction, fragmentation or other revision of the original text. The stage director appropriates – or usurps? – the auctorial function for himself, at the expense of the playwright.⁸

The notion of “directors’ theatre” however defies a precise circumscription and definition. This is due to several reasons. Firstly because it amalgamates most diverse scenic practices; some commentators even designate the term a pleonasm and therefore declare it inoperative. And

⁷ In *The Theatre of Thomas Ostermeier*, p. 137. This reaction, however, was not mirroring the general reception of this production, because elsewhere Ostermeier reports having received the proposition to direct the Royal Shakespeare Company after the London premiere of *Hamlet*. (Gerhard Jörder, *Backstage Ostermeier*, Berlin: Theater der Zeit, 2014.)

⁸ This double process, both interpretative and auctorial, seems indeed to be the principal specificity of the *Regietheater*, as pointed out also by Didier Plassard, ‘Pour une introduction au *Regietheater*’, in *Mises en scène d’Allemagne(s)*, Paris: CNRS éditions, 2014, pp. 10–23.

secondly because it is not primarily a term of *description* of a certain practice, but a term of its *judgement*, which moreover often conveys negative connotations.⁹ Whilst in the 1970's and 80's, a certain generation of stage directors (such as Peter Zadek, Peter Stein or Klaus Michael Grüber)¹⁰ openly claimed and professed their affiliation to this current, nowadays it is rarely an approach *a priori* aimed at by stage directors, but rather a term employed by the critique, *ex post* and in quite an eclectic manner.

But even though the practice of “directors’ theatre” lacks clear and precise outlining, it raises periodic and repeated discussions and fights. It is criticised from several directions at once. Some, defending the leading role of the text, condemn it as violating the masterpieces of the classical dramatic repertoire, whereas others, adepts of the so-called post dramatic theatre, consider it reactionary, along with all other theatre practices based on dramatic categories. Yet both post dramatic and “directors’” theatre share the same starting point: the focus on the scenic event (performance) rather than on dramatic literature. In the meantime, the “directors’ theatre” productions – contrary to the post dramatic ones – remain firmly anchored in the logic of the dramatic representation: even though the original play is transformed in various manners, the situations, characters, action and conflict(s) usually remain preserved as solid dramatic entities.

Furthermore, the practice of “directors’ theatre” is also pilloried by some theatrical institutions themselves, mainly due to the financial excesses to which it often leads. The *carte blanche* given to the stage director, together with the dramaturgical characteristics of most classical plays (numerous characters, costumes, sets...) indeed frequently result in the mobilisation of excessive financial funds. While some theatre institutions in

⁹ See Ortrud Gutjahr, ed, *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008.

¹⁰ Some well-known examples of their reinterpretations of classical texts: When Peter Zadek stages Shakespeare’s *Othello* (Schauspielhaus Hamburg, 1976), he shows the protagonist in a homosexual longing for Iago, thus deconstructing (or motivating?) the original conflict. Peter Stein, in his production of Goethe’s *Torquato Tasso* (Bremer Schauspielhaus, 1969), draws clear parallels between the social situation of an artist in the author’s time and the contemporary situation of the actors themselves. The Thebes and the Cithaeron in Klaus Michael Grüber’s production of Euripides’ *Bacchae* (Schaubühne, 1974) are transformed into an abstract and plastic universe with no connection whatsoever to what the spectator could recognise as familiar. We could quote many more other examples...

the German-speaking countries still can afford and assume these expenses, others condemn them openly. In this respect, “directors’ theatre” as a continuous practice is closely linked to this region’s system of public theatre institutions and to its production particularities.

“Directors’ theatre” is certainly also a generational phenomenon. After the 1970’s and 80’s, when this practice dominated the German stages (mostly in the West – yet not exclusively), it has been criticised and despised by the young generation of the 1990’s, denounced as conservative, reactionary or even “dead”.¹¹ The beginning of the new millennium however brought it back to the fore into the limelight, thanks to the upcoming generation of the 2000’s.

And last, but not least: besides these aesthetic, production and generation issues, “directors’ theatre” also raises broader ideological interrogations. According to some commentators, it would indeed have established its law and order to such an extent that the staging of a classical text in a historic perspective is no longer perceived and respected as a purely artistic choice of the stage director, but as a reactionary undertaking *per se*.

All these problems reflect a debate that our post-postmodern society considers since long ago and with no hesitation as obsolete: the debate on the *legitimacy* of an artistic act, namely on the auctorial legitimacy of the stage directing over a given dramatic text. Whilst questioning the dominant role of the drama within a performance, as well as the production or generation issues, seems to be common phenomenon of the contemporary stage, this debate about artistic legitimacy is particular to the “directors’ theatre”.

Dramaturgy and scenography; dramaturgy *through* scenography

William Shakespeare arrives relatively late within Thomas Ostermeier’s dramaturgic choices – in 2006, that means after a decade of

¹¹ „The political theatre of 1968 is dead. The theatre of the well-tempered culinary revival of the classics for the educated gourmets who are prepared to stomach even the spiciest and most exotic dishes, will quietly die out along with the liberal, open-minded educated bourgeois of its last generation.” Ostermeier, ‘Theatre in the Age of its Acceleration’, p. 16.

intensive work within two different theatrical institutions (the Baracke and the Schaubühne).¹² Shakespeare's entry at his repertoire goes hand in hand with the turn towards classical authors and their masterpieces, to which the stage director has been gradually led at the Schaubühne: after Henrik Ibsen, Shakespeare progressively became Ostermeier's other author of predilection. This turn within the politics of repertoire was however not one in the general aesthetics and/or ideology of the performances. Be it through *Measure for Measure*, *Hedda Gabler* or a contemporary drama by Herbert Achternbusch, the director's major interest goes to exploring the social circumstances of the dramaturgic material, studying "all of the hidden causes, sensations, strategies, and interests which shape human behaviour, in all their complexity"¹³. It is in this perspective that he calls for a "new realism" on stage, which he later characterises as "sociological", because it is "based on the assumption that the conduct and behaviour of human beings with each other changes in accordance with societal transformations in their environment".¹⁴

Applied to the masterpieces from the past, this sociological focus of Ostermeier's theatre passes through a transposition of the dramas into our contemporary period, in order to bring them closer to the present-day audience. This principle – halfway between applied dramaturgy and stage directing – determines Ostermeier's theatre to a large extent. However, such a practice meets three important challenges. The first one is to find really meaningful, credible and intelligent contemporary analogies of the historical facts, the characters' behaviour and actions, the dramatic situations and the conflicts, while taking into account the possible difference between the period of the author (in this case, Elizabethan England) and the space and

¹² Back in 2001, the stage director was still claiming: "I have always told myself I should wait a bit more before staging Shakespeare... I don't feel yet I'm good enough for him." (Suzanne Vogel, *Entretiens avec Thomas Ostermeier*, Rennes: Michel Archimbault, 2001, p. 33.)

¹³ Ostermeier, 'Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders. Plädoyer für ein realistisches Theater', in Kerstin Schulz and Ellen Coenders, eds, *Kräfte messen: Das Körper Studio Junge Regie 6*, Hamburg: Körperstiftung, 2009. English version: 'Insights into the Reality of Human Community: A Defence of Realism in Theatre', in *The Theatre of Thomas Ostermeier*, pp. 20–25, here p. 24.

¹⁴ 'Insights into the Reality of Human Community...', p. 22.

time of the play (eg. the Renaissance and Venice in *Othello*). The second challenge is to avoid the danger of casting a simplifying gaze on the contemporary society, which would lead to a reduction of both the original text and the present-day reality. And the third challenge is to resist the temptation of putting in the author's mouth what comes in handy, but doesn't really correspond to his original intentions, thus making use – or abuse – of his work. We will not raise the question of the artistic legitimacy of such a “functional transformation” of the text (Brecht: *Umfunktionierung*): the work of art is made by the viewer (and the book by the reader), as famously claimed by Marcel Duchamp (and Edmond Jabès). We can nevertheless examine the objectives, the pertinence, the precision and the audacity of each concrete element of updating, which introduces an “artificial and artistic” (Brecht: *künstlich-künstlerisch*) distance between the temporal context of the original play and ours.

In Ostermeier's productions, the updating goes beyond the “simple” transposition of the drama into our contemporary age and gives the stage director an occasion to examine their supposed universality through the social behaviour they bring on stage.

“For me, one of the most important truths in Shakespeare's work is the fact that we all play social roles in our lives. Shakespeare's characters act in order to find the truth, to unveil it. Hamlet pretends to be mad and this helps him both to understand what has really happened and to protect himself. In *Measure for Measure*, the characters also change their identity in order to find the truth. In Ibsen's dramas, this double play does not exist; each character has one solid and undifferentiated identity. Hedda Gabler cannot imagine playing a bored woman; she is one hundred per cent bored. If she were a Shakespeare's character, such a play would have given her a possibility to escape. This is why, at this very moment, I'm more interested in exploring Shakespeare than Ibsen, because this double play allows for the search of a new theatricality”.¹⁵

¹⁵ Ostermeier's words at the *Atelier de la pensée*, encounter with the audience at the National Theatre Odéon in Paris, hosted by Jitka Pelechová, 3 April 2009.

This theatricality, the “double, or sometimes even triple, theatrical situation”¹⁶ in Shakespeare’s plays seems indeed to determine Ostermeier’s approach. In these plays, theatre can play a positive role; it can become a means of recognition, as in the problem play *Measure for Measure*, where the characters change their identity in order to discover and realise the actual motives and the real behaviour of their pairs, or as in the tragedy of *Hamlet*, where theatre “manages to unmask, and [...] indict, those in power”.¹⁷ But it can also seal the tragic fate, as in *Othello*, where “the stage director and master of ceremony in one person, Iago, uses theatrical means in order to create an illusion”,¹⁸ this being also true for Gloucester in *Richard III*. Notwithstanding the indisputable pertinence of these claims, we need to admit that Ostermeier’s approach to the Shakespearian material, consisting in underlining its meta-theatrical potential, appears far less original (and radical) than his materialist approach to the dramas of Henrik Ibsen. However both approaches share certain common points, such as the introduction of a great number of allusions to our contemporary situation: *The Midsummer Night’s Dream* takes place at a swingers club; in *Hamlet*, the Elsinor mingles with the Elysée Palace and the royal couple, Gertrude and Claudius, with the former presidential one, Sarkozy – Bruni; *Othello* raises questions related to the Middle East conflicts; *Measure for Measure* mocks the falsely moralising discourse of contemporary politicians; and *Richard III* confronts us with the nothing-is-true-everything-is-permitted ideology of our societies. This partial updating enables the stage director to underline a certain timelessness of these works as well as their constant pertinence, as he claims for example for *Othello*:

“The Venetian society, very imperialist at its core, has to face, on the one hand, the imminent threat coming from another important power,

¹⁶ Ostermeier, ‘*Totus Mundus Agit Histrionem* : lire et mettre en scène Shakespeare’, in *Le Théâtre et la peur*, ed Georges Banu and Jitka Goriaux Pelechová, Paris: Actes Sud, 2016. English version: ‘*Totus Mundus Agit Histrionem*: Reading and Staging Shakespeare’, in *The Theatre of Thomas Ostermeier*, pp. 187–197, here p. 189.

¹⁷ ‘Insights into the Reality of Human Community...’, p. 22.

¹⁸ Ostermeier in an interview with Jitka Pelechová, ‘Le théâtre de Thomas Ostermeier : phénomène culturel ou démarche artistique ?’, in *Cahiers d’Études Germaniques* 64, 2013, p. 349.

and on the other hand, wants to keep on making business and raising money, and to progressively take over the entire Mediterranean region. The play clearly shows that the Venetians do not want to leave and make war themselves. This is why they hire mercenaries to fight their war. [...] And it's exactly this deterioration of the Venetian society, which is not able to assure its own protection, that I found striking. [...] It made me think of the present situation, such as the war in Iraq or other conflicts elsewhere in the world.”¹⁹

In all of these productions, the major axes of interpretation find their first and most direct scenic expression in the sets by Jan Pappelbaum. In *The Midsummer Night's Dream*, the plot is removed from its original pastoral environment (the forest of Athens) and transposed into a present-day nightclub, imagined by Pappelbaum as two high walls bordering a large dance floor. A spiral staircase gives access to the upper level, where sliding doors open to intimate spaces. The elegant harmony of the materials (chrome, frosted glass and bright wood) as well as the sparse furniture (some six sofas spread on the two levels of the set) clearly refer to the milieu of these urban clubs, where there reigns a certain promiscuity, sexual liberty and carelessness. Through this transposition, the fairy night the four lovers and the group of mechanicals pass in Shakespeare's enchanted forest under the influence of Oberon's magical juice and Puck's tricks, turns into a crazy party in a swingers club: the love-potion is replaced, more or less explicitly, by hallucinogenic substances, and the frantic race through the Athenian forest and the variations of the couples by the alternations between the different intimate alcoves of the club. Furthermore, in order to reinforce the atmosphere of a libertine party from the very beginning of the evening, the spectators enter the auditorium across the stage where they are welcomed and offered a drink by the actors and dancers, and even invited to participate in the revels, for example by slipping banknotes into the bras of the supposed strippers or receiving strange “souvenirs” from the performers' pubic hair. The set design thus brings a scenic expression of the general interpretation

¹⁹ ‘Le théâtre de Thomas Ostermeier : phénomène culturel ou démarche artistique ?’, p. 340.

of the play and its updating, thanks to its very concrete and realist space, emphasising the play's theatrical potential. The performers, however, do not use the space in a realistic logic only; on the contrary, they take advantage of its different parts such as the spiral staircase, the railing on the upper level etc., to deploy a very theatrical acting rich in physical, or even acrobatic elements.

The scenic space for *Hamlet* is concentrated on a rectangular stage of approximately ten by fifteen metres, covered with clay. On this stage, a plateau of the same width but only three metres deep slides back and forth, with on it a long banquet table and several chairs. A metal gantry carrying projectors and a curtain of thin golden chains (which also serve as support for video projections) sweeps the stage in the same direction. The playing areas for the actors are thus constantly transformed through the horizontal motion of the different elements, namely the plateau and the gantry. This space is definitely less realistic than *The Midsummer Night's Dream* set, not suggesting any concrete transposition of the play's original setting. But just as the former one, its various elements such as the chain curtain or (and mainly) the clay on the ground, invite the actors to make use of it in a very theatrical and corporeal way.

A similar stage of approximately ten by twelve metres constitutes the main playing area for *Othello*; this time covered with light brown plates that evoke a desert land cracked with aridity. At the beginning and later at the end of the performance, this ground is partly flooded by dark liquid – is it oil, the “black gold”? Or the ill waters of the Venetian canals? In the back of the stage, two glass panels with vertical neon bars slide from the left to the right, revealing a new curtain of thin metallic chains, which closes the space in the back. On this stage, several sparse elements of furniture appear during the performance: a king-size bed at the beginning and at the end, or several chairs and seats. On the right, a small platform is reserved for the musicians who provide the live accompaniment to the performance. Even though the floor of the set evokes a desert land and the dark liquid makes us think of oil, thus situating the action of the play somewhere in the Middle East, the space, again, does not function only in a naturalistic logic. The

actors make use of its elements, for example the water that can come up to their knees, to deploy a very theatrical acting.

Originally, the production was performed in the ancient Greek theatre of Epidaurus, during the Hellenic Festival, where it stayed for two nights. However, the set did not take account of the specificities of the ancient Greek theatre space in the least: during the Epidaurus performances, the lateral parts of the *koilon* were closed for the audience, thus transforming the Greek *theatron* into a modern frontal stage. A good example for the financial aspect of the *Regietheater* that we have already mentioned: due to their cost, these performances often need to be co-produced by several institutions and this affects directly the aesthetic choices of the creative team, who has to respond to the different (spatial, material...) conditions in which the performance will later be given.

In *Measure for Measure*, the rectangular stage is replaced by a cubical construction with the “fourth wall” open towards the audience. Its imposing dimensions (approx. fifteen metres of width by fifteen of depth by ten of height) are underlined by an effect of forced perspective. All the walls are constituted of golden plates covered with a layer of dust and a few stencil graffiti of naked female figures. The only objects in this empty space are one chair and a couple of cushions scattered in the back. Two elements complete the set: a rubber hose coming out of the right wall, which serves both the actors and the plot (for example when Angelo, having taken the Duke’s place, “purifies” Vienna by washing down the dust and the improper drawings on the walls) and a monumental crystal chandelier hanging from the middle of the ceiling and which can come down to the ground. The actors use it frequently for all sorts of acrobatic exercises; at the end a half pig is hoisted on it figuring the prisoner Barnardine. Notwithstanding these almost spectacular effects, the set of *Measure for Measure* remains quite minimalistic. This impression is not only due to the simplicity of the form, the vacuity of the space, the limited number of objects or the chromatic austerity of the construction, but also to the fact that the entire play is performed on one and undivided playing area. The attention is hence fully focused on the actors (and the musicians, who share the same space), who have to transform the space through their action.

The set for *Richard III* changes the perspective. Thomas Ostermeier and Jan Pappelbaum have constructed inside of the Schaubühne a space inspired by the characteristics of the Elizabethan theatre: an apron stage with a two-storey construction in the back and a vertical semi-circular auditorium. The ground is covered with sand, as in a circus ring; this reference is further underlined by the presence of a drummer, who accompanies the performance live, namely the entries of the actors, and by the play of Lars Eidinger (Richard) with the microphone hanging above the centre of the stage, which he uses as a trapeze. The Elizabethan space, which substitutes a vertical relation to our usual horizontal distance between an actor and the audience, creates a very special impression of intimacy; indeed, Lars Eidinger enchants and fascinates the public just as his Gloucester charms and fools his fellow characters. As abstract and purely theatrical as this space may seem, it carries nevertheless a reference to a contemporary environment. The set designer Jan Pappelbaum was in fact searching for a present-day equivalent of the Elizabethan theatre as a space destined to popular entertainment, and found it in contemporary motodromes. The “Globe replica” in the Schaubühne is hence constructed from wooden planks retrieved from one of these “walls of death”; their patina and the specific past they carry refer to a concrete and contemporary social reality: from *The Midsummer Night’s Dream* to *Richard III*, the circle is complete.

“Fabricated” scenes and references to Elizabethan theatre

Along with the dramaturgical and scenographic transposition of the dramas, their re-interpretation, typical for the *Regietheater*, is naturally achieved through the specific means of the *Regie*. We will focus on two aspects closely linked to each other: the directorial “fabrication” and the directing of the actors.

What we call directorial “fabrication” is the scenic expression of the “inductive method” of stage directing that Thomas Ostermeier deploys

during the rehearsals, in reference to the Brechtian legacy.²⁰ Taking the dramatic situations in a play as the main working material, the stage director needs to clarify the motives of the characters for the audience by bringing on the stage a concrete expression of the dramatic circumstances, which are sometimes not literally mentioned in the dialogues. These “fabricated” sequences developed through the actions of the actors then become the concrete scenic expression of the stage director’s interpretation of the dramatic material.

In many of Ostermeier’s performances, we can find such “fabricated” sequences at the very beginning of the show, where they play the role of prologues, or preludes. This is the case of *Hamlet*, which opens with a sequence of the funeral of the old king, during which a clumsy gravedigger tries to lower the coffin into the ground. All the other characters silently watch him toiling at this labour that normally requires at least two persons. In order to tie a rope around the coffin, the gravedigger first gets into the hole, then steps over the casket, sits on it and finally repeatedly slides from it into the grave. When trying to lower it, he handles the coffin as he can, turns it around, lets it fall into the mud etc. The entire sequence takes place under a heavy rain (one of the actors holds a garden hose that abundantly splatters water over the whole stage) and under a repetitive musical motive, running faster and faster, thus carrying the gravedigger away in an increasing tempo. His comical struggle gives the entire scene the grotesque aspect of a silent slapstick movie. The frantic rhythm of the sequence calms down when the coffin is finally in the grave. The characters, one by one, step closer to the hole and throw a handful of dirt onto old Hamlet’s casket; this gives the scene a symbolic perspective, because the stylized gesture of each of them expresses her or his relation towards the deceased and towards the others. At the very end of this prologue, the slapstick takes over again, as the actors repeatedly slip and fall into the humid mud.

The prologue of *Othello* also has a clearly symbolic character. At the beginning of the show, twelve performers – actors and musicians – enter the

²⁰ For more details see ‘The Art of Communicating: Thomas Ostermeier’s Inductive Method of *Regie*’, in *The Theatre of Thomas Ostermeier*, pp. 132–184.

stage and sit on chairs disposed in the form of a horseshoe around the main playing area, submerged in about twenty centimetres of dark water. The performance opens at a jam session with several types of wind and percussion instruments, and chant; the music will run until the end of the prologue. At the centre of the stage, an oversized bed with white linen receives a black and white video projection of the TV snow. Sebastian Nakajew, Othello, slowly gets up from his chair, undresses and steps towards the bed so that the snow is now projected on his body. His skin, namely its colour – black or white – becomes literally the screen on which the other characters project their anxieties as well as their fantasies. At this moment, Desdemona approaches the bed and starts stroking Othello: her hands leave black traces on his face and his body. When Desdemona also undresses, both of them lie down in the bed, while two actors cover them with a white bed sheet and slowly pull the bed away from the stage. Before the bed disappears, graphics representing an intercourse between a white woman and a black man with an emphasised phallus are projected in the back. This prologue, just like in *Hamlet*, opens the narration, outlines the story and, says Ostermeier, allows for a better concentration of the audience: “For me, the prelude [...] has an almost meditative purpose, of calming everyone down, allowing everyone’s senses to settle [...], while I am already showing a few first impressions before the play’s action gradually sets in motion.”²¹

The directorial “fabrication” also allows for a more precise scenic definition of the dramatic time and space, as well as for the identification of the characters and their mutual relationships which build up the situation. In *Measure for Measure*, three musicians (a singer, a guitarist and a trumpeter) are constantly present in the set along with the actors. Their music does not only serve to rhythmically phrase the performance or accompany the transitions between different scenes or acts, but at the same time helps to situate the stage action in the dramatic time and space. A couple of guitar tones evoking ecclesiastic liturgical monodies are enough to transfer the action into a nunnery, while the trumpet’s timbre affected by a sordino announces the arrival of the Duke’s helicopter (!). Furthermore, the

²¹ ‘The Art of Communicating...’, p. 177.

musicians are also part of the dramatic conflict: the singer, pregnant, clearly refers to Juliet, Claudio's beloved, one of the central characters of the conflict, who does not physically appear in Shakespeare's play though.

Another determining element of this "fabrication" is the material reality of the stage (the space and the set design, the props etc.), which gives the performers the occasion to develop what Ostermeier calls the psychophysical chain of actions, in reference to Konstantin Stanislavsky and Vsevolod Meyerhold. The actors indeed frequently deploy very physical, sometimes even acrobatic actions on stage, which express the dramatic process and "tell the spectators something more about the relations of this dramatic figure, about her or his attitude and emotional state, and not least about the dramatic situation itself."²² *The Midsummers Night's Dream* offers an illustrative example, also because this was a common project of Thomas Ostermeier and the choreographer Constanza Macras, and the final performance thus combined theatre and dance. Here, the performers fully exploit the possibilities of physical acting offered by the set: they use the railings as a trapeze to hang themselves on it and sway in different directions; they climb and descend the spiral staircase in most various manners etc. In *Hamlet*, it's the chain curtain that invites them to make a corporeal use of it, or the banquet table on which they can climb or hide underneath it, but mainly the humid clay that covers the ground: thanks to it, they can simulate grotesque or even dangerously looking falls, they can bury one another under it or smear themselves, or slip in it playfully. The dark water in *Othello* is an analogy to this mud: it structures the actors' expression by giving them the possibility to dive in it and disappear, push one another in it or splash it around. In *Measure for Measure*, water again determines the actors' actions, yet this time in a different way. Angelo, who has just taken the reign in the Duke's absence, purifies Vienna with a stream of water from a rubber hose. The other actors run around the set, trying to hide and protect themselves from the violent jet, and their mad dash becomes the expression of Angelo's terror over the city. In *Richard III*, Lars Eidinger makes a similar use of the microphone hanging over the stage: he climbs on

²² 'The Art of Communicating...', p. 170.

it and hangs himself, then sways over the spectators' heads, thus transforming the device into a gymnastic apparatus. Yet even without his play with this rope, Eidinger's performance is very much determined by the physical work of the actor. This Richard walks around the stage completely distorted, with his legs crooked, stooped in such a way that his head only reaches the waist of the others, thus giving them the impression they can literally look down at him. However, when needed, for example in the famous scene where he woos, and seduces, Lady Anne, his body can straighten up and dominate the entire space and all the other figures with its energy. Such a chain of psychophysical actions also concludes the performance, bringing again a reinterpretation of the end of the play. This Gloucester does not die on the battlefield surrounded by his enemies, but completely abandoned, left alone in his bed, prey to his torturing conscience and haunted by spectres of those he has killed. The sequence follows the king as he runs around the entire stage, frantically waving his sword and fighting the invisible shadows, before falling exhaustedly on his bed, hooking his leg into a loop on the microphone rope and being hoisted above the stage, where he keeps hanging and swaying head upside down as a quarter beef in the slaughterhouse, until the curtain comes down.

In line with Ostermeier's references, we can compare these "fabricated" sequences to the "attractions", which go back to the legacy of Vsevolod Meyerhold and, mainly, his pupil Sergei Eisenstein. According to the latter one, for whom this principle represents a common point between theatre and cinema,

"an attraction (in relation to the theatre) is any aggressive aspect of the theatre; that is, any element of the theatre that subjects the spectator to a sensual or psychological impact, experimentally regulated and mathematically calculated to produce in him certain emotional shocks which, when placed in their proper sequence within the totality of the production, become the only means that enable the spectator to perceive the

ideological side of what is being demonstrated – the ultimate ideological conclusion.”²³

Eisenstein’s terms clearly define this principle as one of the stage director’s tools of scenic interpretation, and thus a major element of the *Regietheater*. Ostermeier reports that these “fabricated” sequences come to life during the rehearsals and are based on both the dramaturgical study of the play’s text and the exercises with the actors, mainly the storytelling.²⁴

In Ostermeier’s productions, these references and inspirations drawn from the 20th century theatre go hand in hand with, or even serve, the Elizabethan tradition. This influence of a non-incarnated, non-psychological and demonstrational acting finds its expression in several scenic processes the actors take hold of. Firstly, in each one of these productions, all the actors – except for the protagonists – play several characters, thus eliminating any hint of identification of the performer with his role; this is all the more obvious that the change of role often takes place in full view of the audience, by means of a prop or an element of costume. Secondly, the public is frequently reminded of the theatrical and fictional nature of the performance they are part of. Lars Eidinger, for example, asks the technicians to put on the lights in the auditorium while his Hamlet explains the reactions of the public at a theatre performance; to turn down the music before the final fencing fight; or even sends his fellow actors backstage, so that he stays alone on the stage for his monologue. Thirdly, the actors address the public directly, as when Eidinger, playing a DJ, asks the audience to react to his “yeah!”, or when Urs Jucker’s Claudius confessing his fratricide wanders among the spectators and asks them for absolution. In *Othello*, Iago’s numerous monologues are sung in the rhythm of afro-beat music in the style of Fela Kuti (of whom remind the gestures and the dances of Stefan Stern). In Shakespeare’s play, these monologues confer to the tragedy a clearly meta-theatrical dimension, because Iago here explains his

²³ Sergei Eisenstein, ‘Montage of Attractions’, transl. Daniel Gerould, in *The Drama Review* 18(1), 1974, p. 78.

²⁴ See ‘The Art of Communicating...’.

motives and announces his actions and deeds to come. Ostermeier intensifies this theatricality by giving these monologues the form of Brechtian songs, during which the actor directly addresses the spectators, tries to bring them on his side and make them observe the dramatic situation from a new perspective.

Yet it's mainly the production of *Richard III* that is based on the parallel, common for Elizabethan theatre, between the main figure, who from the beginning on clearly notifies his pretence, his theatrical play to the audience, and the performer, Lars Eidinger, the star actor of the Schaubühne. The actor switches freely, and with an indisputable virtuosity, between the different levels of his performance: Gloucester addressing the other characters of the play; Gloucester-Eidinger addressing the audience, announcing and explaining the motives and actions of his character; and Eidinger commenting on his role and on the action on stage in general (these are mainly improvisations). The audience reacts frequently and very lively; people respond willingly, remembering at all times the Eidinger contained in this Gloucester. But the formula works also the other way round: this Eidinger, during his improvisations, always keeps a part of Gloucester in him, as when, during one night, he stepped down from the stage among the public, and forced an elderly, obviously well-mannered lady to repeat dirty words after him, humiliating her similarly to the way Richard humiliates the other figures of the play.

The Shakespeare productions, characterised by an important and explicit theatricality, form a specific and coherent cycle within the work of Thomas Ostermeier. The process of updating finds its expression in allusions to a contemporary context, yet clear references to one concrete social milieu are often blurred. The set of these performances always concentrates the playing area on one surface, frequently determined by a natural element (water, clay or sand), which invites the actors to make an anti-naturalistic, often very physical, use of it. In most of these productions, all the performers remain present on stage during the entire show and constantly participate in the scenic action. They often play more than one role, changing their costume

and/or mask in full view of the audience. In the logic of the *Regietheater*, the dramatic situations of the play are frequently interpreted by means of directorial “fabrication”, i.e. the specific scenic development of circumstances not always explicitly mentioned in the text, and through a specific directing of the actors that combines modern methods of non-identified acting (Brechtian alienation or psychophysical actions after Stanislavsky and Meyerhold, among others) with the Elizabethan tradition of presentational and non-psychological acting. In most of these productions, musicians are present on stage and accompany the performance by live music, but also participate more or less explicitly in the dramatic situations. These different processes allow for an unveiling of the mechanisms of the stage, or even for their exhibition in front of the audience, yet in the same time for their full integration into the dramatic situations:

“The actors turn directly to the audience. Forms of a very contemporary epic narration are developed, which once more take account of the most basic theatre situation: an actor stands on a stage and, through her or his character, tells a story to the audience. This is a realism which, on stage, no longer needs to be trapped behind a fourth wall, within the illusionism of naturalistic, psychological acting.”²⁵

These principles help to go beyond the realism in its naturalistic sense, and open the performances to symbolic meanings and to pure theatricality. And thus, notwithstanding some major aesthetic and ideological differences with Thomas Ostermeier’s other productions, considered as more typically “realist” (Ibsen, Strindberg, Schnitzler...), the Shakespearian cycle also participates in the research of a certain kind of realism. In these productions, though, this quest follows a clearly Brechtian logic: realism here is not considered as an *image* of the reality, but as an “artistic and artificial” *expression* of its social dimension and the power relationships within it.

²⁵ ‘Theatre in the Age of its Acceleration’, p. 18.

TRIUMF LÁSKY:
NEBEZPEČNÝ MARIVAUX PODLE LUCA BONDYHO

Divadelní režisér Luc Bondy (1948–2015), postupně ředitel berlínské Schaubühne (1985–1988), vídeňských Festwochen (2002–2013) a pařížského Odéonu (2012–2015), pocházel z židovské měšťanské rodiny typické pro střední Evropu. Z otcovy strany sahaly rodinné kořeny až do prostředí tzv. pražských Němců: jeho dědeček Fritz Bondy působil pod pseudonymem N. O. Scarpi jako dramaturg a režisér v Neues Deutsches Theater. Matčina rodina byla původem z Mannheimu, ovšem k setkání došlo na švýcarské půdě, v Curychu, kam se oba klany uchýlily před nástupem národního socialismu a kde se také Luc Bondy v roce 1948 narodil. Navzdory německojazyčnému prostředí, z něhož obě rodiny pocházely a v němž se také usadily, nastolil Lucův otec François, redaktor, překladatel a velký frankofil, doma jako hlavní jazyk francouzštinu. Díky tomu ji Luc Bondy po celý život považoval za svou mateřštinu (francouzsky prý snil, což pokládal za směrodatné), ačkoliv bez obtíží vládnul samozřejmě i němčinou. A tato kulturní bohatost určila jak jeho profesní dráhu, tak i umělecká témata jeho divadelní tvorby.

Po hereckém vzdělání na pařížské škole Jacquese Lecoqa, kde podle svých slov získal zájem především o „formu“²⁶ jevištního výrazu, rozumějme o jeho specifickou divadelnost, a několika semestrech strávených tamtéž na Mezinárodní divadelní univerzitě, se mladý elév počátkem sedmdesátých let ocitl v severoněmeckém Hamburku, jako asistent režie. V tamním Thalia Theater poznává tvorbu režisérů Rudolfa Noelteho (1921–2002) a Fritze Kortnera (1892–1970), která jej silně poznamená. Bondy se zařazuje mezi režiséry generačně starší, než je on sám, s nimiž obdiv k Noeltemu a Kortnerovi sdílí. Na německá jeviště tedy vstupuje jako souputník režisérů narozených ve dvacátých a třicátých letech (Peter Stein, Peter Zadek, Claus Peymann, příp. ještě o něco starší Peter Palitzsch). Svá první angažmá

²⁶ Viz dokumentární film *Les Deux voyages de Jacques Lecoq*, CARASSO, Jean-Gabriel – ROY, Jean-Noël. La Sept ARTE, 1998. Není-li uvedeno jinak, jsou cizojazyčné zdroje citovány v překladu autorky.

získává v sedmdesátých letech nejprve v Palitzschově frankfurtském Schauspielhausu, poté ve Steinově Schaubühne.

Bondy ovšem v této generaci působí poněkud cizorodě, a to nejenom vzhledem k svému věku. Oba zmiňované soubory fungují na principu spoluvedení, tzv. *Mitbestimmung*, a jsou silně politicky angažované, stejně jako velká část německých divadelníků této doby obecně. Kritik Gerhard Stadelmeier o tom podává následující svědectví: „Na počátku sedmdesátých let se od každého mladého režiséra nebo herce očekávalo, že nejdříve vysvětlí, jak a s jakými společensko-politickými poznatky je na scéně schopný, a ochotný, odpovědět na aktuální otázky revoluční současnosti. [...] Bez členské knížky alespoň socialistické, nebo ještě lépe komunistické strany, se tehdy divadlo vůbec dělat nedalo. [...] Marx a Adorno byli povinná četba, [...zatímco] Goethe zajímal jen tehdy, nabízel-li společensko-kritický potenciál.“²⁷ Bondy oproti tomu otevřeně politická témata ve své tvorbě nehledá a nerozvíjí, o čemž svědčí i poznámka stejného kritika k jeho první výrazné inscenaci, Goetheho *Stelle* v Darmstadtu (1973): „V době, která ve všem hledá politickou realitu, vytvořil Bondy zvláštní moment poetického vytržení ze skutečnosti.“²⁸

Ve Frankfurtu zůstal Bondy jen necelé dvě sezony (1974–1975), za to jeho působení v berlínské Schaubühne bylo podstatně delší (1976–1988 ve stálém angažmá, poté až do roku 1999 jako pravidelný hostující režisér). V Schaubühne od roku 1969 pod taktovkou Petera Steina působil soubor složený z výrazných hereckých, režisérských, dramaturgických i scénografických osobností, který si za cíl kladl navrátit divadlu společenskou a politickou roli a znovu jej umístit do středu občanských debat své doby. Proto jeho členové považovali za nutné proměnit jak estetiku, tak samotné uspořádání práce v rámci divadelní instituce, a především propojit jedno s druhým. S postupujícími sezonami ovšem došlo k rozvolnění prvotní politické, až agitační verry. Stein tuto proměnu komentuje následovně: „Po dvou nebo třech letech bylo nutné osvobodit se od utopických a

²⁷ STADELMEIER, Gerhard. Was er in die Luft schreibt. Luc Bondys Schaffen. *du – Zeitschrift für Kultur* 10, „Fritz, François & Luc Bondy: Clan des Dramas und der Lettern“, 1998, s. 80–81.

²⁸ Op. cit, s. 81.

společenských iluzí, které naše práce v některých z nás vzbuzovala. Musel jsem neustále jednotlivým členům souboru opakovat, že náš cíl je dělat divadlo, neboť někteří si velmi záhy začali plést levicové myšlenky, ze kterých jsme vycházeli, se skutečným cílem, kvůli kterému jsme Schaubühne zakládali: a to bylo dělat divadlo.“²⁹ V Schaubühne tedy dochází k pozvolnému estetickému i dramaturgickému obratu. Jelikož se naděje na proměnu politického uvědomění proletariátu skrze divadlo ukázala jako planá, zaměřuje se pozornost souboru především na tu společenskou vrstvu, ze které pochází většina jeho členů i diváků: na měšťanstvo a jeho dějiny. Soubor se tudíž od poloviny sedmdesátých let odklání od politicky dělaného divadla k divadlu politickému svým obsahem a tématy, která se zaměřují na zkoumání společenských realit určitých dob a prostředí, to vše v esteticky i dramaturgicky velmi propracovaných tvarech.

Tedy, v roce 1976, přichází do Schaubühne Bondy jako třetí kmenový režisér vedle Petera Steina a Klause Michaela Grübera. Jeho dosavadní tvorba korespondovala s novým směřováním Schaubühne: Bondyho nezajímají politická témata, divadlo je pro něj hlavně prostředkem ke zkoumání lidské duše, lidského prožívání a citového života. Jasně prohlašuje, že nedělá divadlo proto, aby „změnil svět“,³⁰ a že „divadlo musí být formalistické, čím by také bylo jiným?... musí být jasně vidět, že to všechno je uměle vytvořené, tedy nepřirozené“.³¹

Tato studie se zaměří na Bondyho nejvýraznější práci v tomto divadle, inscenaci Marivauxova *Triumfu lásky* z roku 1985, kterou lze považovat za určité dokonání výše zmíněného obratu v souboru Schaubühne i za typický příklad Bondyho tamější režijní tvorby.

Strýc vládnoucí spartské princezny Leonidy před lety uzmul trůn legitimnímu panovníkovi, který po sobě zanechal syna Agise. Leonida k němu vzplane láskou a chce napravit dávné příkoří tím, že jej pojme za

²⁹ In *Essayer encore, échouer toujours*, [rozhovory s Georgesem BANU]. Bruxelles: Ici bas, 1999, s. 28.

³⁰ SCHMIDT-MÜHLISCH, Lothar. Luc Bondy – Ein Porträt. *Die Welt* 21. 2. 1977.

³¹ RÜHLE, Günther, *Anarchie in der Regie?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, s. 190.

manžela a dosadí na trůn po svém boku. Nejdřív je ovšem třeba v mladém muži, vychovávaném daleko od dvora na sídle filozofa Hermocrata a jeho sestry Leontiny, kteří v něm živí nenávist vůči uzurpátorce, vzbudit milostný cit. Proto Leonida spolu se svou komornou Corinou v mužském přestrojení vnikají do filozofovy zahrady, kde pod totožností mladíka Fokiona či mladé dívky Aspasiae svádí postupně Hermocrata, jeho sestru i Agise. Po mnoha intrikách a peripetiích její láska triumfuje, Leonida odchází vládnout spolu s Agisem a zhrzenou láskou potrestaného filozofa a jeho sestru nechává pykat za nenávist, kterou se v mladém muži snažili zažehnout. Tolik stručné shrnutí Marivauxovy komedie z roku 1732, která posloužila jako výchozí bod tříhodinové Bondyho inscenace v berlínské Schaubühne am Lehniner Platz (prem. 11. května 1985).

Tento rozbor vychází z televizního záznamu inscenace na jevišti Schaubühne z roku 1986 a archivních materiálů, které se nachází v berlínské Akademii umění. Ty obsahují nejenom dramaturgické podklady k inscenaci, jevištní verzi textu, program, fotografie z představení i ze zkoušek a další pracovní materiály, ale také záznam a scénář televizní verze (bez přítomnosti diváků), kterou Bondy s dramaturgem Dieterem Sturmem připravili rok po divadelní premiéře. Scénář upozorňuje na (minimální) změny, které byly do televizní verze zaneseny, a umožňuje tak rekonstruovat divadelní podobu inscenace.

Přiznaná fikce a elegantní lež

Hlavní dramaturg Schaubühne, Dieter Sturm, určujícím způsobem ovlivňoval podobu inscenací, která se rodila během dlouhého období dramaturgické práce s celým souborem.³² Velká část materiálů, které za tímto účelem shromáždil, je otištěna v programu, který odhaluje hlavní témata interpretace hry. Ta se odvíjejí od snahy prozkoumat společenský, historický i umělecký kontext 18. století spojený s divadelností či scénovaností postav

³² Jako typický příklad se často uvádí tříměsíční studijní pobyt celého souboru na Peloponésu v době přípravy tzv. „Antikenprojektu I“ v roce 1974, který tvořily Steinova variace na *Spoutaného Prométhea* pod názvem *Cvičení pro herce* a inscenace *Bakchantek* v režii Klause Michaela Grübera.

a prostředí tohoto období: svět a lidé nejsou tací, jak se jeví; vše se nakonec může ukázat jako divadelní iluze. Klam je ostatně jedno z velkých témat té doby, jak připomíná Jean Starobinski ve své knize *L'Invention de la liberté, 1700–1789 (Vynález svobody, 1700–1789)*,³³ jejíž části nalezneme v programu; autor zmiňuje všudypřítomnost „přiznané fikce“ jako určující aspekt společenské komunikace této doby.

Problematika klamu je v inscenaci rozvíjena skrze dílčí témata. Prvním z nich je tematika masky: hmotné, pomyslné, jazykové. Na frontispisu programu čteme Descartesovu devízu *larvatus prodeo*, kráčím maskován, kterou dále rozvíjí citace z šestého listu Marivauxova spisu *L'Indigent philosophe* (Chudý filozof): „Jisté je, že některé masky lze jen obtížně nepovažovat za obličej.“³⁴ Myšlenkový sled zakončuje Barthesova variace: „*Larvatus prodeo*: zacházím tak daleko, že ukazuji svou masku: zakryl jsem maskou svou vášeň, ale diskrétním (a prohnáním) prstem na tuto masku ukazuji. Každá vášeň nakonec nalezne svého diváka“.³⁵ Tón je dán jasně: jednání a promluvy postav nelze brát doslova, vždy je třeba hledat to, co se skrývá za maskou jejich *marivaudage*, ležérního a elegantního jazykového flirtování, které ovšem vede k hlubokým následkům. Starobinski popisuje rafinovaný jazyk 18. století jako masku, o jejíž existenci každý ví; elegantní lež se stává stylem i módou jazykového projevu. V tomto ohledu lze považovat *marivaudage* za „novou precióznost“, v souladu se studií Frédériqua Deloffra, jednoho z předních francouzských znalců Marivauxe.³⁶ Preciózní literatura poznamenala především 17. století, ale její vliv trvá i ve století následujícím, kde bude jedním z východisek tzv. libertinského románu. Vyznačuje se vyumělkovaností doprovázenou tendencí k patosu a hyperbole. Tzv. preciózky ji pěstovaly především v měšťanských a šlechtických pokojích, které se v následujícím století proměnily v osvěcenské salóny. „Jazykové masky“ se zde projevovaly například snahou

³³ STAROBINSKI, Jean. *L'Invention de la liberté, 1700 – 1789*. Genève: Albert Skira, 1964. 222 s.

³⁴ MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain. *L'Indigent philosophe*. Paris: Armand Colin, 1992, s. 97–98.

³⁵ BARTHES, Roland. *Fragmenty milostného diskurzu*. Přel. Čestmír Pelikán. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007, s. 62–63.

³⁶ DELOFFRE, Frédérique. *Une preciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage*. Paris: Armand Colin, 1971. 617 s.

o vyhýbání se výrazům, které byly považovány za nízké: třeba banální zrcadlo se tak stalo „rádcem půvabů“, zatímco vulgární nos se proměnil ve „stavidla mozku“.

Záliba 18. století v klamu se projevuje i v postavení ženy ve společnosti, jak opět připomíná Starobinski: „Žena vládne světu, respektive žije v iluzi, že mu vládne.“³⁷ Několik málo žen, které si díky svému duchu a své vzdělanosti vydobydou respekt, vyvažuje nesčetně mnoho těch, se kterými se zachází jako s předměty, jsou zavírané do klášterů, provdané z donucení nebo svedené úskokem. Žena se proto postupně stává stejně pokrytecká jako muž: jejich vzájemná milostná hra dává vzniknout velmi rafinovanému systému pozorností, pohledů, lichotek, vyměňených dopisů a portrétů, který má jediný cíl: uspokojení zvířecího pudu.

Takto rozvinutá tematika masky nás dovádí k jednomu z hlavních rysů 18. století, tzv. libertinství: světonázoru založenému na přesvědčení, že morálku určuje jedinec, ne společnost nebo církev. Hlavním cílem libertinů je dosáhnout rozkoše; vášněmi a city naopak pohrdají. Svádění je považováno za skutečné umění, za velmi složitý proces, k němuž je impulsem výzva nebo třeba sebeláska. Společenský život je chápán jako hra masek, v níž libertin perfektně ovládá veškerá pravidla, velký důraz je kladen na rafinovanost v chování a vyjadřování, na formu. Ne nadarmo cituje program úryvek z jednoho z nejznámějších libertinských románů, *Nebezpečných známostí* Choderlose de Laclose. A ne nadarmo je tento úryvek posledním dopisem Prezidentové de Tourvel, který tato oběť strategií Valmonta a markýzy de Merteuil diktuje těsně před svou smrtí. Je zmateně adresován zčásti podvedenému manželovi, zčásti svůdci Valmontovi a zčásti přítelkyním a Prezidentová v něm štká utrpením nad ztrátou nevinnosti a vytržením z dosavadního poklidného života. Analogicky lze považovat postavy filozofa Hermocrata a jeho sestry Leontiny v Marivauxově dramatu za oběti libertinství princezny Leonidy.

Z těchto podkladů je utkán hlavní interpretační záměr inscenace. Bondy a Sturm pojímají *Triumf lásky* jako střetnutí dvou světů: na jedné straně Hermocrat a jeho sestra Leontina, bývalí libertinové, kteří se v Rousseauově

³⁷ STAROBINSKI, J. Op. cit., [2. vydání. Paris: Gallimard, 2006, s. 53].

duchu stáhli do přírody a snaží se tento odkaz předat svému chráněnci Agisovi. Tímto odloučením od společnosti ovšem jako by se vrátili zpátky do předchozího století: všichni tři se jeví jako postavy z Molièrových her. Hermocrat se svou devótní láskou k Leonidě zesměšňuje obdobně jako pan Jourdain v *Měšťákovi šlechticem*, zatímco jeho sestra má všechny rysy směšné preciózky. Na konci však oba doplatí na to, že se nenacházejí v Molièrových komediích, ale u Marivauxe, který už má nakročeno k měšťanskému dramatu. O něco lépe je na tom Agis, který jako Andělka ve *Škole žen* dokáže nakonec obrátit situaci ve svůj prospěch. Na druhé straně stojí svět libertinů, princezny Leonidy a její komorné Coriny. V tomto duchu je pojatý už úvodní dialog, který diváka uvádí do situace: Leonidina slova o lásce k Agisovi jsou prázdnou rétorikou, kterou jak Corina, tak divák snadno odhalí jako elegantní lež, přiznanou fikci. Princezna se tak od počátku podobá markýze de Merteuil, jejíž intriky vedené rozumem (ne vášní) vycházejí z dotčené sebelásky a z žárlivosti, či dokonce z pohrdání ostatními. Veškeré její jednání, její odpor k ideálu a k sentimentalismu se jeví jako libertinská snaha zničit vše, co je krásné a přirozené. Když se tyto dva světy protnou, stávají se zničujícími jeden pro druhý. V Bondyho interpretaci zůstává na konci Leonida stejně zhrzená jako Hermocrat a Leontina; skutečným vítězem je zde Agis, který díky Leonidiným intrikám směle kráčí ne k lásce, ale k moci.

Nebyli bychom však u Marivauxe, kdyby se k tomuto obrazu nepřidal ještě jeden svět: svět sluhů. Harlekýn, Hermocratův poskok, a Dimas, jeho zahradník, se na první pohled zdají být typickými postavami z komedie dell'arte. Stejně jako ostatní postavy i tihle zanniové úspěšně klamou tělem. Ve skutečnosti jsou to typičtí příslušníci francouzského „třetího stavu“, na který se po celé 18. století hrne pohroma za pohromou (tuhé zimy, epidemie, války, hladomory...) a od kterého se přesto očekává, že bude živit stát, šlechtu a církev. Bondyho Harlekýn a Dimas skutečně v určitou chvíli odhodí své komické masky a dají jasně pocítit svou příslušnost k lidu jako hrozící síle, která předznamenává události roku 1789.

Svět Bondyho *Triumfu lásky* tedy zdaleka není to elegantní, frivolní a téměř neškodné 18. století jako z Formanova *Valmonta*, ale 18. století

hrozivé a kruté, podobně jako v *Nebezpečných známostech* podle Stephena Frearse.

Watteau a Rousseau ve francouzském parku

Scénografické řešení inscenace od Karla-Ernsta Herrmanna neodpovídá Marivauxově záměru umístit drama do dávného Řecka, ale v souladu s dramaturgickou koncepcí vytváří prostor typický pro 18. století: francouzskou rokokovou zahradu s labyrintem. Půdorys jevištního prostoru je vykreslený obloukem asi šest metrů vysoké stěny z živého plotu. Uvnitř půlkruhu se nachází kulaté jezírko plné vody a v jeho středu ostrůvek se zříceninou antického chrámu o šesti rozbořených sloupech. Přes vodní hladinu k němu vedou dvě cestičky z torz sloupů. Celý prostor působí na první pohled striktně geometricky a souměrně, jako mentální prostor karteziánského rozumu. Program ovšem cituje abbé Laugiera, významného francouzského teoretika architektury 18. století, který připomíná, že „krása zahrady spočívá v koexistenci uspořádaného a fantastického, symetrického a proměnlivého [a že] čas od času nás těší odvrátit se od souměrnosti a vrhnout se do neskutečného, neobvyklého“.³⁸ Tento prostor totiž skutečně skrývá ještě jiné rozměry: kromě tří jasně viditelných a symetricky rozmístěných vchodů se ve zdi z živého plotu chvílemi otevřou ještě několikera tajná dvířka, do kterých ústí skryté chodby paláce. Geometrie prostoru je narušena i vodní hladinou, která odráží rozpořbovaný obraz celého dispositivu a vytváří na jeho prvcích jemnou hru světla a stínů. Scénografie dále vyjadřuje běh času. Nad jevištěm krouží zavěšený reflektor, který jako slunce či měsíc vrhá stále nová světla a stíny na jednotlivé prvky v prostoru. Nejen, že světelné variace dávají uhádnout střídání dne a noci, ale každé dějství se navíc odehrává v jiném ročním období: začíná se na jaře, v druhém dějství pokryje hladinu jezírka letní žabinec a na konci nahradí vodu podzimní spadané listí.³⁹ Příslušné atmosféry dokresluje i zvuková kulisa zpěvu

³⁸ LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'architecture*. Paris: Duchesne, 1753. Cit. dle programu k inscenaci *Der Triumph der Liebe*. Berlin: Schaubühne am Lehniner Platz, 1985, nestr.

³⁹ Odčerpání vody z jezírka vyžadovalo čtyřicetiminutovou přestávku.

denních či nočních ptáků, cvrčků apod. Herrmannova scénografie tak divákovi předkládá celistvou krajinu, v níž střídání světla a stínu a jejich odlesky ve vodní hladině vytvářejí jakoby „stav beztlíže“.⁴⁰

Do tohoto idylického ústraní se Hermocrat, Leontina a Agis stáhli před okolním světem. Reference na rousseauovský odkaz je uvedena v programu v úryvku z páté procházky *Snů samotářského chodce*: „Ze všech obydlí, v nichž jsem pobýval, mne žádné nečinilo tak opravdově šťastným a nezanechalo ve mně tolik něžné lítosti jako ostrov Saint-Pierre uprostřed Bienneského jezera.“⁴¹ Rousseau popisuje útočiště, v němž strávil několik měsíců ke konci života a zažil tam největší pocit štěstí; vedl zde jednoduchý a samotářský život, díky kterému zapomněl na útrapy okolního světa. Jeho popis jezera obklopeného strmými břehy s divokou vegetací lze považovat za jednu z inspirací scénografa Herrmanna.

Jevištní prostor a kostýmy odkazují výrazně i na prostředí obrazů Antoina Watteaua, tvůrce rokokového žánru *fêtes galantes*: aristokraté se na jeho plátnech setkávají v přírodě, daleko od města a dvora, oddávají se elegantně milostnému snění a scénují se jednak jako obyvatelé pastorální Arkádie, jednak jako postavy komedie dell'arte. Program cituje úryvek z knihy Roberta Tomlinsona,⁴² v němž autor vede paralelu mezi Marivauxovými dramaty a Watteauovým *Odjezdem na Kythéru*, což dává uhádnout, že ostrůvek uprostřed jevištního jezírka je možná tento řecký ostrov skrývající Venušinu svatyni. Jak Watteau, tak Marivaux používali transpozici námětů do řecké mytologie jako clonu, která měla zastínit inspiraci současností.⁴³

Scénografické řešení *Triumfu lásky* odráží dramaturgické úvahy nad textem: zhmotňuje na jevišti komplexní pohled na 18. století a zároveň vytváří nosné prostředí pro podtržení scénického potenciálu dramatu a jeho témat spjatých s klamem a hrou masek.

⁴⁰ KARASEK, Hellmuth. Theater: Liebe als Foltermaschine. *Spiegel* 21, 1985.

⁴¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Sny samotářského chodce*. Přel. Eva Berková. Praha: Svoboda, 2002, s. 81.

⁴² TOMLINSON, Robert. *La Fête galante: Watteau et Marivaux*. Genève-Paris: Droz, 1981. 196 s.

⁴³ Odkaz na Watteauovo dílo byl o to čitelnější, že na berlínském zámku Charlottenburg v době premiéry probíhala velká retrospektivní výstava jeho pláten.

Marivauxovy postavy v podání souboru Schaubühne

Jutta Lampeová: Leonida

Jutta Lampeová (1943), protagonistka *Triumfu lásky*, patřila od roku 1969 mezi přední herečky souboru a byla považována za „královnu Schaubühne, královnu hereckého umění“.⁴⁴ Její kostým z dílny Moidele Bickelové propojuje inspiraci módou 18. století a osmdesátých let 20. století. Jutta Lampeová se objevuje v albínsky blondřaté paruce s kudrlinkami vzadu svázanými velkou černou mašlí. Její kostým skládající se z široké bílé košile, černých krátkých kalhot s punčochami, černého polodlouhého kabátu a střevíců s přezkami svými mužskými atributy podtrhuje ženskou siluetu herečky, stejně jako móda osmdesátých let. Chvílemi jej doplní vycházková hůlčička, jako z Watteauových obrazů.

Lampeová udává tón své postavy jasně od počátečního dialogu s Corinou. Její Leonida není zamilovaná žena, ale politička, státnice, která má své prostředky pevně v rukou. Hovoří dobře posazeným a vyrovnaným hlasem, své tělo scénuje do póz jak z obrazů doplněných několika manýristickými gesty, její pohyby a chůze jsou promyšlené, pomalé a klidné. Hovoří-li o lásce k Agisovi, zaujímá cynicky ironický odstup a její slova se jasně jeví jako strategie, chladná vypočítavost: tato Leonida je krutá libertinka, připravená jít za svým přes mrtvoly. Z role nevystoupí ani ve chvílích, kdy se zdá, že je její strategie odhalena; naopak, komorná Corina ji v těchto momentech přichází přepudrovat a upravit, tedy posílit její masku.

Scénovanost veškerého jednání Leonidy jasně vyvstává z jejího vystupování vůči Hermocratovi, Leontině a Agisovi: každého svádí jinak. Před filozofem vystupuje jako dívka Aspasia, která se převlékla za mladíka Fokiona, aby mohla proniknout do jeho blízkosti. Princezna sází na hyperbolu (ne však karikaturu) ženských divadelních emocí: její hlas získá plačtivý tón, chvílemi jako by se neodvažovala zvednout k filozofovi zrak, jindy zase vrhá pohledy „zamilovaného diblíka“, neváhá zmítat se na zemi a

⁴⁴ HENRICHS, Benjamin. Kopf zerbrechen, Herz zerreißen. *Die Zeit* 17. 5. 1985.

dělat afektovaná gesta (hází filozofovy knihy do jezírka), je-li třeba zahrát utrpení z neopětované lásky. Jakmile jí ovšem Hermocrat začíná podléhat, okamžitě se vrací k chladnému a vypočítavému výrazu; triumfuje. Před filozofovou sestrou, již svádí pod totožností mladíka Fokiona, využívá moci slov, jejich sugestivní síly, jako by šlo hlavně o to, zažehnout v Leontinině představivosti myšlenku lásky, která už dokoná zbytek. A svádí-li Agise, prosvítá jejím výrazem hluboká melancholie: jako by se mu princezna chtěla svěřit nebo už byla znavená všemi maskami a intrikami, vždy se ovšem opanuje a dále plní svou politickou misi. Celý výkon Jutty Lampeové určuje kontrastní vztah mezi jejím něžně dívčím vzezřením a mozartovsky cherubínským šarmem a neúprosnou a nelítostnou tvrdostí, s jakou jedná její postava.⁴⁵

Corinna Kirchhoffová: Corina

Corinna Kirchhoffová (1958) se v Schaubühne poprvé představila v předchozím roce rolí Iriny ve Steinově inscenaci *Tři sestry*. Její Corina není žádná lehkomyšlná komorná typická pro Marivauxovu dramaturgii, ale skutečná důvěrnice princezny Leonidy. Tradiční hierarchie paní – služka zde ustupuje do pozadí ve prospěch spojenectví v libertinství, kde je Corina zcela oddaná dosažení společného cíle. Je si plně vědoma své role v rámci projektu: hrozí-li Harlekýn vyzrazením tajemství, ví, že situaci musí zachránit právě ona, a dává se mu, chladně a bez potěšení, s vědomím nezpochybnitelné povinnosti. Její kostým se podobá obleku Leonidy, ovšem v méně okázalé formě – Corina je celá v černém s dobovým mužským účesem do culíku.

Thomas Holtzmann: Hermocrat

Thomas Holtzmann (1927–2013) byl od sedmdesátých let členem hereckého souboru mnichovských Kammerspiele, kde slavil úspěchy především v inscenacích Dietera Dorna. Bondy se tam s ním setkal při práci na hře Edwarda Bonda *Léto* v roce 1983 a pozval ho k hostování

⁴⁵ To také hojně reflektovala kritika, např. WIRSING, Sibylle. Der Sieg über die Vernunft. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 13. 5. 1985.

v Schaubühne. Holtzmannův Hermocrat poprvé vylézá z díry na břehu jezírka, své knihovny, jako depresivní troska, rozcuchaný, ve starém rozedraném županu. Zdá se být zcela pohlcen studiem svých knih. Postupně, jak v něm Leonida zažehává lásku, se ale bude objevovat v čím dál zdobnějších kostýmech, naondulovanější a výrazně nalíčený (paralela s panem Jourdainem). Jak se filozof postupně poddává lásce k Leonidě, stává se Holtzmannovo herectví čím dál expresivnějším. V konfrontaci s Aspasíí, alias Leonidou, je jeho vystupování v prudkém kontrastu s pevně ovládanými prostředky Jutty Lampeové: jako by se neovládal, usmívá se a hned to zase skrývá, třese se mu hlas, vše zrazuje těžko skrývané a potlačované vnitřní napětí, předem prohraný boj proti vlastnímu raciu. Hermocrat jako by se musel silou držet, aby se Leonidy nedotýkal, jeho ruce jednají jako by jemu navzdory. Ovšem Leonidina strategie jasně prozradí jeho libertinskou minulost a náuru: ve chvíli, kdy mu princezna předloží jeho a svůj portrét, bezmyšlenkovitě odstrčí ten její a dlouho zálibně pozoruje ten svůj. Láska pro Hermocrata znamená především polichocenou, nebo pošádlenou, sebelásku. Kritika srovnávala Holtzmannova Hermocrata s jeho výkony v postavách shakespearovských filozofů (Prospero, Hamlet) a falešnou láskou ošálených samotářů (Malvolio) a soudila, že přivádí „do Marivauxova vzdušného světa shakespearovské demony“.⁴⁶

Libgart Schwarzová: Leontina

Rakouskou herečku (1941) angažoval do Schaubühne Peter Stein v roce 1976 a zůstala tam až do odchodu režisérky Andrey Brethové na konci devadesátých let. Role Leontiny byla pravděpodobně jejím největším úspěchem v tomto divadle. Stejně jako Hermocratův kostým se i ten její proměňuje s vývojem postavy. Na začátku se zjevuje ve strohých bílých rokokových šatech s černými doplňky (upjatý kolárek, rukavice atd.). Hovoří s Leonidou alias Fokionem, aniž by zvedla hlavu od svých knih, celé tělo je napjaté, všechna gesta má plně pod kontrolou, hlas je klidný a vyrovnaný, jakoby zbavený emocí. To vše se ovšem změní ve chvíli, kdy zvedne hlavu od knih a pohlédne na Fokiona: jejím výrazem proběhne záchvěv okouzlení,

⁴⁶

HENRICH, B. Op. cit.

keré už Leontina nebude moct potlačit; z ruky jí symbolicky vypadne jablko, do kterého předtím kousla. Později přichází v růžových zdobných šatech jako z Watteauových obrazů, v nichž objevuje Leontina svou ženskost. Na jevišti tančí, točí se dokola, zaujímá ladné pózy, hraje si na „dámu“: během snídaně v zahradě v druhém dějství koketně jí vajíčko na měkko a nechává si od Dimase solit každé sousto zvlášť. Způsob, jakým její Leontina postupně odkládala svůj krunýř z manýrismu, byl podle kritiky „plný divadelní komiky i psychologické pravdivosti zároveň“.⁴⁷ „Konečně nějaký režisér našel vhodnou roli pro manýrismus Libgart Schwarzové; konečně našla režiséra, který uměl naslouchat melodii a tónům její mluvy,“ píše o jejím výkonu C. Bernd Sucher.⁴⁸ A Bondy dodává: „Ona nehrála kliše odříkavé jeptišky, ale skutečnou ženu s potlačovanou smyslností, která si tu smyslnost zakazovala, ale přitom jí čišela ze všech pórů.“⁴⁹

Ernst Stötzner: Agis

Ernsta Stötznera (1952) přivedl do Schaubühne Peter Stein. V souboru zůstal do roku 1993 a v roce 2009 se do něj opět vrátil. I jeho *Agis* se na počátku inscenace zjevuje v nepříliš civilizované podobě: zrzavé vlasy má vzadu stažené do napůl rozčuchaného culíku, na sobě má pouze dlouhou bílou košili a hnědý župan. Jako dítě přírody pobíhá po jevišti bosý. A jako dítě se po většinu inscenace i chová: například po vzájemném vyznání lásky s Aspasií, alias Leonidou, nadšeně a bezuzdně pobíhá po celém jevišti jako malý kluk, hopsá a poskakuje, přeskakuje mu hlas. Později přichází vyšňořený, zahleděný sám do sebe. Takové chování samozřejmě o to jasněji vysvětluje, proč jsou Leonidina slova o lásce k němu prázdnou rétorikou. Ovšem oblouk, který Stötznerův *Agis* vykreslí, je jedním z největších překvapení celé inscenace. Již během vyznání Aspasií zaznamenáváme přítomnost velmi temných tónů, jako by se jeho mužnost drala na povrch v podobě surové sexuality. Na konci přichází vyspělý muž, politik, který hodlá naplno využít Leonidiných strategií ve svůj prospěch: v závěrečném obraze

⁴⁷ KARASEK, H. Op. cit.

⁴⁸ SUCHER, C. Bernd. *Luc Bondy. Erfinder. Spieler. Liebhaber.* Salzburg: Residenz Verlag, 2002, s. 58.

⁴⁹ Op. cit., s. 59.

„jako z opery“⁵⁰ odchází sám otevřeným prospektem zahrady jako nový vládce, zanechávaje znavenou a už nepotřebnou Leonidu za sebou. Její závěrečná slova pak zní „jako rozsudek smrti“⁵¹ nad sebou samou.

Paul Burian: Harlekýn a Mathias Gnädiger: Dimas

Kostýmy Harlekýna (Paul Burian, 1944) a Dimase (Mathias Gnädiger, 1941–2015; oba stálí členové souboru Schaubühne) odpovídají jejich inspiraci postavami komedie dell'arte. Harlekýn je oděný do dlouhého černého kabátu se špinavým bílým šátkem, jehož zjev doplňuje expresivní maska na rudě nalíčeného obličeje s dlouhými umaštěnými vlasy spoutanými do tenkého culíku. Dimas zase jako by vypadl z Watteauova obrazu *Pierrot*: je celý v bílém, má vycpané břicho, zadek i stehna, takže se podobá nafouklému balónu. Oba používají velmi expresivní mimické a tělesné herectví v duchu komedie dell'arte. Ovšem jejich komičnost má své meze. Harlekýn není nemotorně zamilovaný do Coriny, jako u Marivauxe, ale baží po sexu a po penězích. U Dimase bychom těžko hledali melancholický watteauovský výraz: Gnädigerův zahradník je temný, krutý a přízemní. Ve scéně, kdy přijdou Leonidu žádat o vyplacení peněz slíbených za pomoc s intrikami, jde z obou postav strach. Všechny hrátky jdou v tu chvíli stranou, jejich nátlak je sprosté a drsné vydírání. Marivauxův idylický obraz postav z lidu naplňuje Bondyho koncepce předzvěstí násilí blížící se revoluce.

Bondyho režijní fabulace

„Někteří lidé si přejí, aby divák neustále věděl, že je v divadle,“ říká Bondy. „Já chci, aby na divadlo zapomněl. Dobře znám brechtovské tendence, podle kterých je rozpoznání divadelnosti důkazem uvědomění. Já je ale odmítám: chci na divadlo zapomenout právě proto, že vím, jak moc je to složité.“⁵² Bondyho režie se vyznačuje velkou diskrétností: zdá se, že

⁵⁰ LUFT, Friedrich. Insulare Melancholie auf Zehenspitzen. *Die Welt* 13. 5. 1985.

⁵¹ HENRICHS, B. Op. cit.

⁵² BANU, Georges – BONDY, Luc. *La Fête de l'instant*. Paris: Actes Sud, 2012, s. 167.

hlavní režisérovou starostí je divákovi srozumitelným způsobem jevištně přeložit sourodou dramaturgicko-režijní koncepci, která slouží především k podržení motivací jednotlivých postav a jejich jednání. Bondy se ve svých inscenacích, a *Triumf lásky* není výjimkou, vyhýbá používání ostentativně divadelních či spektakulárních prostředků. Například scénická hudba nikdy nepřichází komentovat dění na jevišti, ale slouží spíš k navození určité atmosféry, případně k rytmickému podtržení situací. V *Triumfu lásky* je první část inscenace doprovázena krátkými úryvky témat z mozartovských klavírních koncertů, která mají svou lehkostí a hravostí podtrhnout v podstatě komické ražení fabule. V druhé části však tuto hudbu nahradí několik ponurých tónů střídaných v pravidelném a naléhavém rytmu (podobají se hlavnímu tématu z Kubrickova filmu *Eyes Wide Shut*, 1999), které doprovází temný obrat ve vyprávění.

Režisér Bondy soustředí svou pozornost hlavně na vedení herců. Nejviditelněji se jeho práce projevuje formou tzv. režijní fabulace, tedy hereckého rozvíjení situací, které původní hra neobsahuje, ale jež umožňují lépe vysvětlit motivaci postav a jejich jednání a přímo ovlivňují interpretaci dramatu. Nutno podotknout, že tyto změny se obešly bez zásadních zásahů do Marivauxova dramatu. Bondy a Sturm nacházejí vyjádření společné dramaturgicko-režijní koncepce čistě pomocí jevištních a hereckých prostředků.

To je případ první scény druhého jednání, v níž se Dimasovi naléháním a trochu úskokem podaří z Harlekýna vymámit, že dva mladíci, kteří vnikli do Hermocratova útočiště, jsou ve skutečnosti ženy. V inscenaci si na začátku scény Harlekýn přepírá šátek v jezírku, zpívaje si přitom bezstarostně napolitánskou píseň. Dimas jej v skrytu pozoruje z druhého břehu, pak se nepozorovaně ponoří do jezírka, pod vodou připlave až k Harlekýnovi a stáhne ho pod hladinu. Ukáže se, že Harlekýn neumí plavat: Dimas tedy nemusí používat ani vychytralých otázek, ani lstí, jako u Marivauxe, aby mu vyděšený a topící se Harlekýn prozradil Leonidino a Corinino tajemství. Divákovi se zde poprvé poodhaluje hrozivá síla, která doutná uvnitř těchto postav.

Skutečným hereckým a režijním koncertem je začátek třetího dějství. V dramatu zde na sebe navazují tři scény, v nichž se Leonida (Aspasie,

Fokion) postupně domlouvá s Hermocratem, Leontinou a Agisem na svatbě a útěku za společnou budoucnost. U Bondyho se tyto tři scény odehrávají souběžně, v jediném časoprostoru, za přítomnosti všech zmíněných postav. Sekvence začíná němou hrou pohledů. Leonida přichází do podzimně smutné zahrady, kde vodu v jezírku nahradilo spadané listí, a nachází v ní filozofa, jeho sestru a Agise, kterak se každý připravují na novou budoucnost. Hermocrat pálí své knihy,⁵³ Leontina si vyšívá svatební šaty a Agis se vnitřně osvobozuje od otcovské autority tím, že zpupně píchá kordem do knih, které dříve s takovým zájmem četl. Každý ve skrytu před ostatními vrhá zamilované a spiklenecké pohledy na Leonidu, u níž snad poprvé zahlédneme upřímnou emoci: strach z prozrazení. Souběžné rozvinutí tří původně oddělených scén podtrhuje divadelnost situace. Jednak chápeme, že poklidná ranní idylka už je pouhou inscenací: jednotlivé postavy před sebou najednou mají co skrývat. A jednak Leonida hovoří s každým z nich zvlášť, ale před zraky ostatních; oba vždy tedy „hrají“ před zbylými dvěma nezávaznou a nenucenou konverzací, zatímco domlouvají zásadní změny.

Pomocí režijní fabulace Bondy také zásadně proměňuje konec, a tedy celkové vyznění dramatu. Leonida a Agis zde neodcházejí, na rozdíl od Marivauxovy komedie, jako zamilovaný pár společně vládnout. Naopak, Agis kráčí sám, pevným krokem a se vztyčenou hlavou za mocí, na trůn, kam se dostal pomocí Leonidiných strategií. Půlkruhová stěna z živého plotu se zavírá do plného kruhu, jako když za zahradou, tedy jevištěm Leonidiných intrik, spadne opona. Princezna zůstává tiše stát před publikem, zatímco několik metrů nad ní visí jako němá výčitka Leontininy svatební šaty zachycené v živém plotu. Agis nechává Leonidu za sebou, vyčerpanou, zahořklou a zhnusenou intrikami, které musela tak dlouho rozvíjet.

Tuto interpretaci dále posiluje televizní verze inscenace, v níž Bondy se Sturmem orámovali představení přidáním krátkých sekvencí. Zatímco na samotném začátku divadelního představení vysvětlovala Leonida Corině svou strategii, když slaňovaly šest metrů vysoký živý plot, na začátku

⁵³ Bondy (in BANU, G. – BONDY, L. Op. cit., s. 173) popisuje, že v jistých kritikách se objevily výtky, které ho kvůli scéně autodafé spojovaly s nacismem. Jako by si daní autoři neuvědomovali, že nacisté pálili knihy z nenávisti, zatímco Hermocrata k tomuto činu dohání láska.

televizní verze vidíme Juttu Lampeovou, jak se převléká do pánského kostýmu a vysvětluje Corině své záměry nad zmenšeným modelem Hermocratovy zahrady, po němž posouvá malé postavičky. Celá hra je od počátku chladný laboratorní pokus, „vivisekce duší“.⁵⁴ V sekvenci přidané na konci Lampeová unaveně sundává paruku, svléká převlek a hořce přitom vzdychá. Triumf...? Opět se zde nabízí paralela s fabulí *Nebezpečných známostí*: pyká snad teď Leonida za to, že stejně jako Valmont porušila základní libertinské pravidlo a skutečně k Agisovi pocítila milostné vzplanutí?⁵⁵

Obraz i výraz 18. století

Triumf lásky nebyl Bondyho prvním setkáním s Marivauxovou dramatikou. Už o deset let dříve, v roce 1975, inscenoval ve Frankfurtu *Dvojí nestálost*. Francouzský autor tehdy v Německu platil – a stále platí – za málo známého a uváděného. Bondy se celý život pohyboval mezi německými a francouzskými divadly. Zatímco na francouzská jeviště uvedl do té doby málo hraného Arthura Schnitzlera, na německých scénách sázel často na francouzskou dramatikou. Kromě Marivauxe jako jeden z mála režisérů v Německu inscenoval Mussetovo *S láskou nejsou žádné žerty* (Schaubühne, 1977). Své volby odůvodňoval paradoxním zkříženým souladem autorů s mentalitou druhé země. U Schnitzlera se o podstatných věcech jedná nepřímo, nejsou nazývány pravými jmény, což Bondymu přijde jako ryze francouzský způsob komunikace. Naopak „u Marivauxe je vše vyslovené. Není to autor, který se vyjadřuje mezi řádky: když něco říká, říká vše, i co se obvykle nahlas nevyslovuje,“⁵⁶ míní režisér, a proto podle něj může Marivaux nabýt lepší rezonance v německé společnosti, kde se vše lehce stává předmětem veřejné diskuze.

⁵⁴ WIEGENSTEIN, Roland H. Eine perfekte Spieluhr und ein Wunder. *Frankfurter Rundschau* 15. 5. 1985.

⁵⁵ Ostatně obdobné nasazování masky a kostýmu na začátku a jejich odkládání na konci rámuje též filmovou verzi *Nebezpečných známostí* Stephena Frearse z roku 1988.

⁵⁶ ORTOLANI, Olivier. Theater im Gespräch. *Amphitheater* 47/48 *Spezialheft*, April 1998, s. 10.

Inscenace *Triumfu lásky* je jedním z vrcholů práce režiséra se souborem Schaubühne.⁵⁷ Stejně jako jeho předchozí významná inscenace Mussetova dramatu svědčí o typickém způsobu práce v Schaubühne přibližně od druhé poloviny sedmdesátých let, kdy se soubor po letech experimentování s formami politického divadla obrací ke zkoumání svých vlastních divadelních a intelektuálních možností a schopností, někdy na úkor diváckého porozumění.⁵⁸ Zde ovšem není obsáhlá a mravenčí dramaturgická práce souboru stavěna na odív jako cíl sám o sobě,⁵⁹ ale plně ve službách prohloubení a osvětlení motivace postav a jejich jednání. Zasazení dramatu do kulturního a společenského kontextu 18. století (libertinství, rousseauovství, *fêtes galantes* apod.) pomáhá hru obohatit o psychologickou rovinu, kterou režisér vyhledává: „Co mě při práci na Marivauxovi těší, je pokusit se vnést do hry určitý druh psychologie pocházející z tradice čechovovského, realistického divadla.“⁶⁰ Bondyho inscenace tak nepřináší pouze *obraz* francouzského 18. století (Watteau, rokoko, francouzská zahrada atd.), ale zároveň *výraz* společensko-kulturního a politického vývoje tohoto období (především posunem postav sluhů od komických zanniů k příslušníkům třetího stavu) Tento komplexní pohled na hru a její kontext spolu s jasnou srozumitelností a lehkou hravostí způsobil, že Bondyho *Triumf lásky* se stal jednou z nejmýrnějších a nejuspěšnějších inscenací Schaubühne am Lehniner Platz osmdesátých let. Inscenace podle kritiky svědčila o „citlivé kontrole veškerých inscenačních prostředků, jakou Bondy s takovou dokonalostí ještě nikdy nepředvedl“.⁶¹ Poklonu režisérovi složil i kolega Peter Stein, a to nejen svým prohlášením, že „Luc je v Německu

⁵⁷ V předchozích deseti letech zde inscenoval *Die Wupper* od Else Lasker-Schülerové (1976), zmíněné Mussetovo *S láskou nejsou žádné žerty* (1977) a *Kalldewey, Farce* od Botho Strausse (1982).

⁵⁸ Jako výmluvný příklad takové práce lze uvést pět let připravovaný ambiciózní sedmihodinový projekt Petera Steina *Shakespeare's Memory* z roku 1976, který si kladl za cíl ve dvou večerech publiku zprostředkovat celkový pohled na kulturní a společenská východiska renesanční alžbětinské Anglie, který ovšem velká část diváků považovala za elitářský a nesrozumitelný.

⁵⁹ Ač to tak někteří mohli vnímat, jako když jeden z kritiků poznamenal, že obsáhlý program s velmi odborným obsahem vychází sice jistě z dobré vůle, ale najde se jen málo čtenářů, kteří po jeho přečtení pochopí, co má společného s Marivauxovým dramatem. (Qpferdach [= Hans-Joachim Wacker], „Trau, schau, wem?“. *Die Tageszeitung Berlin West* 14. 5. 1985.)

⁶⁰ KÄSSENS, Wend – GRONIUS, Jörg W. *Theatermacher*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987, s. 16.

⁶¹ WIEGENSTEIN, R. Op. cit.

jediný, komu se daří inscenovat Marivauxe“,⁶² ale také tím, že mu od následující sezony předal vedení divadla.

⁶² BANU, G. – BONDY, L. Op. cit., s. 164.

POST-PROTAGONISTICKÉ DIVADLO

EINARA SCHLEEFA:

SCÉNOLOGIE ZÁSTUPŮ

Tragédie: od dramatu ke scénické formě

Univerzální divadelník Einar Schleef (1944 – 2001), režisér šestnácti inscenací a autor téměř stejného počtu divadelních her, herec, prozaik a esejista, scénograf a výtvarný umělec byl na konci 20. století považován za stěžejní osobnost tzv. sborového divadla (v němčině *Chortheater*). Jeho práce odráží paradigmatickou proměnu, která se (nejen) v německé jevištní tvorbě projevuje nejpozději od 80. let a pro kterou je charakteristický odklon od dramatické postavy, jednání, fabule, od dramatického výrazu obecně. Ve svém hlavním eseji o divadle, *Droge Faust Parsifal*,⁶³ který v Německu vyšel v roce 1997 a je autorovou autobiografií i esteticko-ideovým manifestem zároveň, se Schleef pokouší definovat novou estetiku tragédie, jaksí obrodit tento žánr, německými filozofy hojně reflektovaný, a posunout jej od formy dramatické k formě scénické.⁶⁴ Jeho inspirace pro tento jevištní projekt pocházejí z několika zdrojů. Na prvním místě je to samozřejmě antické divadlo, a především dvě z jeho příznačností: na jedné straně ústřední postavení ženy v rámci dramatického konfliktu (od Elektry po Bakchantky je příkladů nespočet) a na straně druhé přítomnost sboru. Schleef ale čerpá také z jiných okruhů, jako třeba z wagnerovského odkazu (hudba v rámci *Gesamtkunstwerku* působí podle Schleefa coby *ersatz* sboru, odkázaného do orchestřiště) nebo z křesťanské kultury: „toto je mé tělo, toto je má krev“ je podle Schleefa „první sborové požití drogy v našem kulturním okruhu“ (Schleef: 7), přičemž právě toto rituální požití drogy je podle něj *conditio sine qua non* k utvoření veškerého společenství, tedy i sboru, a ke stvrzení jeho jednoty.

⁶³ Schleef, E. *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt 1997.

⁶⁴ *Tragédie jako jevištní forma* je také název prozatím nejúplnější monografie o Schleefově divadle z pera Christiny Schmidt (*Tragödie als Bühnenform*, Bielefeld 2010).

Taková jsou inspirační východiska, která Schleef výslovně zmiňuje v *Droge Faust Parsifal*. Ačkoliv v jeho teoretických úvahách zaujímá antický sbor ústřední postavení, v jeho konkrétní jevištní tvorbě se zdá být pouze vzdálenou vzpomínkou. Společenství herců na Schleefově scéně mohou být sice dle antického modelu chápána jako zastoupení publika v jevištním prostoru, ovšem na rozdíl od řeckého vzoru na sebe jen málokdy berou konkrétní dramatickou totožnost. V *Droge Faust Parsifal* má mimochodem režisér tendenci používat slovo *Chor* (sbor) výlučně pro jevištní a dramatické formy minulosti (antická tragédie, Wagnerovy opery atd.), zatímco k popisu své vlastní vize upřednostňuje výrazy jako *Masse* nebo *Zusammenrottung* (srocení/srocování). Tzv. sborové divadlo by tak bylo v případě Einara Schleefa třeba nazvat spíše divadlem mas nebo davů, zástupů, shluků, hord, nebo dokonce houfů či stád.

Vztah mezi jedincem a společenstvím je tedy leitmotivem Schleefovy teorie i inscenační praxe nového žánru tragédie. Při bližším studiu jeho textů a hlavně jeho inscenací ovšem zcela jasně vyvstává další jednoznačný inspirační okruh. Kromě antického a wagnerovského dědictví se totiž jeho postdramatické (nebo lépe „post-protagonistické“)⁶⁵ divadlo opírá o konkrétní historické odkazy, které s sebou tyto davové jevištní figury přináší. Jeho hledání nové jevištní poetiky sborové tragédie se tak zdá být mohutně ovlivněno vzpomínkami na velké tragické události 20. století, především na fašismus a stalinismus, a na jejich scénování mas a davů za účelem upevnění vlastní mocenské struktury.

Schleef má obě diktatury v krvi. Narodil se v roce 1944 v bývalém Východním Německu a vyrůstá tak mezi poválečnými troskami a šedou každodenností NDR. Studia malby a scénografie u Karla von Appena na východoberlínské Akademii umění jej vedou na prkna Berliner Ensemble, kde v letech 1972 až 1975 pracuje v tandemu s režisérem Bernhardem Klausem Tragelehmem. Cenzurní zákaz inscenace Strindbergovy *Slečny Julie* však Schleefovi zavírá dveře do většiny východoněmeckých institucí, a tak

⁶⁵ Tímto výrazem označuje Schleefovu estetiku Anuss, E. „Zur Historizität postdramatischer Chorfiguren. Einar Schleef und das Thingspiel“, Tigges, S. *Dramatische Transformationen, Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld 2008: 361.

v roce 1976 využívá krátkého pozvání do Vídně k opuštění vlasti. Následně se věnuje především psaní her a próz, jelikož čeká dlouhých deset let na příležitost k návratu na jeviště, tentokrát ve funkci kmenového režiséra frankfurtského divadla. Po pádu zdi se vrací do Berliner Ensemble a až do své předčasné smrti ve věku 56 let pracuje střídavě v Berlíně, v Düsseldorfu a ve Vídni. V jeho psaní i jevištní tvorbě se stále nutkavě vrací a projevuje jeho životní zkušenost coby člověka a coby příslušníka určitého národa, tedy dědice a nositele určité paměti, historie a kultury, což umožňuje vnímat jeho dílo do jisté míry jako pokus o „možné způsoby zpodobení německých dějin od druhé světové války a národního socialismu.“⁶⁶ V této stati se budu věnovat právě prosvítání historické zkušenosti ve Schleefově tvorbě a jejímu konkrétnímu vyjádření v podobě scénování lidských mas; opřu se přitom především o režisérovu inscenaci hry Elfriede Jelinek, *Sportštyk (Ein Sportstück)*,⁶⁷ v roce 1998 ve vídeňském Burgtheater, ve které Schleeef na scénu přivádí sbory-davy různých velikostí, od deseti do padesáti členů.

Masový sport jako prodloužení fašistické i stalinistické diktatury

Stručné připomenutí celkové povahy textu Elfriede Jelinek umožní lépe uchopit základní formální východiska Schleefových inscenací. Rakouská autorka odmítá nejen samotný pojem dramatické postavy coby celistvé a jedinečné totožnosti, ale také ostatní dramatické kategorie: její text tak na sebe bere podobu sledu „jazykových ploch“,⁶⁸ které jsou sice připsané jednotlivým protagonistům, nedávají ovšem vzniknout žádným jasně identifikovatelným postavám. „V textu Elfriede Jelinek se rozpouští pojem postavy či role, a to jak z psychologického, tak z dramatického hlediska: jazyk [...] se nadobro stává hlavním protagonistou takto vzniklého díla.“⁶⁹

⁶⁶ Silhouette, M. „Chemin de croix et Passion de l'homme moderne. Le théâtre selon Einar Schleeef“, Poulain, A. *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Lille 2011: 83.

⁶⁷ Česky v překladu Zuzany Augustové (Praha 2008).

⁶⁸ Tento výraz používá jak Hans-Thies Lehmann (*Postdramatické divadlo*, Bratislava 2007: 15), tak Ulrike Haß v doslovu k českému překladu *Sportštyku* (op. cit.: 145).

⁶⁹ Bomy, Ch. „Choralité, chœur et corps dans le théâtre d'Elfriede Jelinek“, Fix, F., Toudoire-Surlapierre, F. *Le Chœur dans le théâtre contemporain, 1970 – 2000*, Dijon 2009: 80.

Inscenace *Sportštyku* se tak odlišuje od ostatních Schleefových prací, ve kterých režisér vkládal sbory do inscenací her, které s nimi původně nepočítaly. Například v Brechtově hře *Pan Puntila a jeho sluha Matti* svěřil Schleef roli Mattiho do rukou osmi až desetičlenného sboru herců; obrátil tím vlastně naruby Brechtovu synekdochu, když původní *pars pro totum* (jeden Matti ztělesňuje všechny sluhy) proměnil v *totum pro parte* (dav herců ztělesňuje Mattiho).⁷⁰ Ve *Sportštyku* naopak Jelinek přítomnost sborů na jevišti výslovně žádá. Zároveň Schleef jejich prostřednictvím jevištně překládá autorčinu „už ne dramatickou“⁷¹ dramatu. Jeho sbory na scéně existují coby čistě divadelní prvky, osvobozené od jakékoliv totožnosti dramatických postav, vymaněné z kontextu fabule, konfliktu či dialogu, a vyjadřují tak „vhodnou jevištní odpověď na neindividuální koncepci postavy u Elfriede Jelinek.“⁷²

Autorka ve *Sportštyku* poukazuje na sport a jeho místo a roli v současné společnosti jako na pokračování války jinými prostředky. Dnešní sportovec se podle ní podobá „postmodernímu válečníkovi“ (Schmidt: 46) – „sportovci jsou jako vojáci,“ píše doslova (Jelinek: 31) – přičemž mu uniformu nahrazuje dres. Ideál sportem vytvarovaného těla odkazuje na ideologii čisté rasy, zatímco agresivita, která se při sportovních utkáních přenáší ze sportovců na masy diváků, připomíná podle Jelinek hromadná nacistická násilí druhé světové války.⁷³

A právě stigmatizace davů a manipulace s nimi je styčným bodem mezi rakouskou autorkou a německým režisérem. Podle Schleefova myšlení je

⁷⁰ K této inscenaci viz také Pelechová, J. „Sbor v současném evropském divadle a Einar Schleef“, *Disk 24*, červen 2008: 118-129.

⁷¹ Viz Poschmann, G. *Das nicht mehr dramatische Theater*, Tübingen 1997.

⁷² Béhague, É. „Vom Theater fortkommen...“, Thiériot, G. *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Toulouse 2006: 118.

⁷³ „Sport je pro fašismus výtečná struktura k verbování nových adeptů. [...] Sportovní cíle se kryjí s cíly fašistickými: opěvování ideálu ‚rasy‘, posilování ‚slabých‘ a vytváření fyzické elity nemohou v dané situaci než vyústit v určitou fašizaci těla i ducha. Sport fašismu vyhovuje také proto, že přenáší celou řadu hodnot, které nacházíme také u fašismu: sexismus, rasismus, kult síly, nacionalismus, šovinismus, militantní násilí, militarizaci, hierarchii, smysl pro pořádek, disciplínu, masochismus, utrpení atd. Tyto hodnoty sportu zdaleka nejsou nevinné a přímo přivolávají budoucí fašistické masakry. Sport i fašismus jednoduše sdílí velký počet hodnot. Jeden jak druhý manipulují těla [...] ve jménu ideologie ‚obětování se‘ a ve jménu mobilizování se pro národ. Jak v jednom tak v druhém se tělo stává nositelem smrtelné politiky.“ (Brohm, J.-M. *Les Meutes sportives: critique de la domination*, Paris 1993: 116).

totiž sbor nutně ve stavu nemoci, zkázy a úpadku, a to již od svého prvního antického vystoupení na jeviště, od Aischylových *Prosebnic*, Danaid ‚nemocných‘ nuceným exilem, po *Prosebnice* Euripidovy, matky z Argu ‚nemocné‘ smrtí svých synů, které nemohou pohřbít. „Sbor je chorý, [píše Schleef], nakažený morem. A to do určité míry platí pro všechny antické sbory. [...] I dav jako takový se zdá od samého počátku chromý. Jakoby samotné srocování zamořovalo vzduch, jakoby srocování samo bylo morem“ (Schleef: 274). Tento nemocný dav přirozeně hledá způsob, jakým by se uzdravil. Schleef spatřuje rozhodující okamžik tohoto očištění ve scéně, kterou souhrnně nazývá „scénou před palácem“ a která se podle něj v různých obměnách opakuje ve všech antických dramatech: právě na tomto symbolickém veřejném prostranství se srocuje chorý dav, aby ze svých řad vyloučil jednoho ze svých členů coby obětního beránka, nebo lépe *farmaka* (Schleef ovšem tento výraz nikdy doslova nezmiňuje).⁷⁴ Sbor (dav) si přitom dobře uvědomuje, že touto obětí zrazuje jednoho ze svých členů, přesto ovšem ve svém jednání vytrvá a svalí veškerou vinu za svůj úpadek právě na vybraného jedince. Toto chování však podle Schleefa není vlastní pouze antickému sboru, ale představuje „proces, který se opakuje dodnes“ (Schleef: 14).

Vojenská povaha sborů, které Schleef inscenuje ve *Sportštyku*, tedy není pouze odpovědí na přirovnání sportu k válce v textu Elfriedy Jelinek, ale zároveň pokusem oživit historickou paměť a odsoudit dodnes fungující společenské mechanismy scénování davů. Schleef píše:

„Přivést vojsko na jeviště je pro nás po druhé světové válce opravdu těžký oříšek: setrváváme totiž v hlubokém šoku. Podle našich představ – jako obvykle velmi vyumělkovaných – je třeba ukázat armádu na jevišti z negativního úhlu pohledu, ale zároveň jako oslabenou sílu, jako vcelku překonaný problém. Ale člověk ani nemusel žít v rozděleném Berlíně, aby

⁷⁴ Jean-Pierre Vernant a Pierre Vidal-Naquet popisují ve své knize *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Paris 1972: 117-118) rituál s názvem *farmakos* jako „každoroční obřad, jehož cílem je zbavit se nečistoty, která se v daném společenství nashromáždila za uplynulý rok. [...] Dva *farmakoi* byly vedeni skrze celé město. Nejdříve byli cibulemi květin, fíky a dalšími divokými rostlinami mrskáni přes pohlaví a posléze vypovězeni za městské brány. V nejpůvodnější podobě obřadu byli možná dokonce ukamenováni, jejich mrtvoly spáleny a popel roztroušen. Jak byli *farmakoi* voleni? Vše nasvědčuje tomu, že byli vybíráni ze samotné spodiny společnosti.“

si jasně uvědomoval, že tomu tak zdaleka není, že naši každodennost určuje neustálá přítomnost vojenských sil“ (Schleef: 431).

Sbory ve *Sportštyku* tedy často nosí válečné uniformy, pohybují se na jevišti přísně synchronním způsobem, podle přesných choreografií, a svůj text skandují *unisono*, jako jeden muž. V jedné sekvenci inscenace se například sbor na jevišti objeví čtyřikrát za sebou, v několikaminutových intervalech, pokaždé oděný do jiné rakouské či německé uniformy. Vždy z dalekého horizontu přeběhne celou scénu, postaví se na samý okraj jeviště, kde jakoby zkamení a beze slov pohlíží na publikum. Počtvrté přichází v uniformách SS.

Ale legendou se stala jiná část inscenace, kterou kritika nazvala armádou sportovců. Jediným scénografickým prvkem na jevišti Burgtheater (zde otevřeném až na samotnou hranici své hloubky) jsou střídající se pruhy světla a tmy, rovnoběžné s rampou. Na scénu přiběhne sbor 48mi herců a hereček, kteří se v šesti řadách po osmi pravidelně rozmístí po celém jevišti. Všichni jsou oblečeni do stejných cvičebních úborů sestávajících z bílých nátělníků, širokých trenek a vysokých černých sportovních bot, podobných těm boxerským. Tento úbor sice odhaluje jednotlivá těla, ale nijak nepodtrhuje jejich individuální rysy; i muže od žen lze rozeznat jen stěží. Po hvizdu sportovní píšťalky se cvičenci pustí do jakéhosi kolektivního tréninku, který bude trvat téměř hodinu,⁷⁵ a to ve velmi výrazném tempu, které se ke konci sekvence ještě zrychluje. Po celou dobu opakují stejnou sestavu několika cviků a pohybů inspirovaných boxem, gymnastikou a prostnými, kterou doplňují krátkým fragmentem textu, stále dokola opakovaným a skandovaným „do kroku“: „sborová promluva je zde zcela

⁷⁵ Schleefovy inscenace obecně trvaly neobvykle dlouho. H.-T. Lehmann hovoří o trvání „nesnesitelném pro diváka zvyklého na plynutí času v dramatickém divadle“ („Theater des Konflikts“, Gerecke, G., Müller, H., Müller-Schwefe, H.-U. *Einar Schleef: Arbeitsbuch*, Berlin 2004:43). Anekdota z prvního uvedení *Sportštyku*, kterou zmiňuje M. Silhouette, svědčí o tom, že nekonečná představení nebyla problémem pouze pro publikum... „Ve 23h, tedy pět hodin po začátku představení, požádal tehdejší ředitel Burgtheater Claus Peymann ze své ředitelské lože Schleefa o dodržení odbory určené pracovní doby pro zaměstnance divadla. Schleef vystoupil na jeviště, na kolenu prosil Peymanna o strpení a sliboval přítom, že napříště inscenaci zkrátí a přesčas zaplatí z vlastní kapsy. Představení tedy mohlo pokračovat a trvalo celkem devět hodin...“ („Le théâtre d’Elfriede Jelinek ou la mise à l’épreuve de la scène“, Lartillot, F., Hornig, D. *Jelinek, une répétition?*, Bern 2009: 121).

podřízena rytmu pohybů těl“ (Schmidt: 78). Herci pronášejí text zcizeně, jejich nepřírozená dikce a intonace v ničem nerespektují větnou skladbu a smysl textového fragmentu se tak stává naprosto druhotným, téměř nesrozumitelným. Jejich promluvy zde nemají sloužit sdělení sémantického významu, ale mají naopak být vnímány coby čistě zvukový, až hudební prvek. Význam této sekvence tedy neurčuje text, který je tu de facto zbavený smyslu, ale přísně jednotné pohyby davu a jejich zdánlivě nekonečná smyčka. „Zlomky textu jsou opakovány v nepřírozeném rytmu, jakoby roztrhané na cáry, nesrozumitelně roztažené, či naopak vykřikované neskutečně rychle. Z jazyka se stává rytmus a melodie, čas se roztahuje nebo zhušťuje.“ (Lehmann 2004: 42-43).

Kromě své estetické dimenze se tato sekvence zdá přivolávat ducha spartakiád, davových cvičebních podívaných, jejichž cílem a účelem bylo „vyjadřovat, předávat a posilovat komunistickou totožnost společnosti skrze sportovně kulturní program prodchnutý politickou propagandou.“⁷⁶ Schleef tradici těchto masových událostí dobře znal ze své rodné NDR, především z 50. let. Jejich pořádání v Československu ve stejné době je většinou vykládáno coby socialistické přisvojení tradice sokolských sletů,⁷⁷ nicméně první spartakiády se objevují už ve 20. letech v SSSR jako odpověď na západní olympiády. Sport zde byl povýšen na stěžejní podmínku utváření ‚zdravé‘ společnosti a ‚zdravých‘ jedinců. Skrze toto připomenutí spartakiád odpovídá tedy Schleef na paralelu Elfriedy Jelinek mezi sportem a fašismem paralelou jinou, přímo spjatou s jeho životní zkušeností v socialistické NDR, „příkladném sportovním státě, kde se soutěž stala životním pravidlem“ (Brohm: 353). Odsouzení válečného a ideologického rozměru kolektivního sportu se tak rozšiřuje na obě dvě diktatury, které poznamenaly německou kulturní oblast ve 20. století: „Sport jako masová podívaná, se svými metodami tréninku, přímým zahrnutím zástupů a stále posilující militarizací [...] je pro fašismus, ale i pro stalinismus, přednostním prostředkem kontroly davů“ (Brohm: 116).

⁷⁶ Gounot, A. „Les Spartakiades internationales, manifestations sportives et politiques du communisme“, *Cahiers d'histoire* 88, 2002: 59.

⁷⁷ Například V. Macura (*Šťastný věk a jiné studie o socialistické kultuře*, Praha 2008: 147-165) podává jejich původ výlučně z této perspektivy...

Zástupy a divadlo nacistické propagandy

Už jsem zmínila, že sbor je u Schleefa nevyhnutelně chorý, trpící hříchem prvotní oběti coby „prvotní slabostí, kterou v sobě nese sama skutečnost lidského seskupení“ (Lehmann 2004: 51). Jediný divadelní žánr, který na jeviště přivádí zdravé a silné masy, je tedy podle Schleefa divadlo propagandy, fašistické či stalinistické: „Utváření a používání sboru na scéně je dnes vykládáno striktně politicky, ať už podle levicové nebo pravicové ideologie“ (Schleef: 8). Právě v logice tohoto pohledu probouzí Schleef k novému životu dnes již historický žánr nacistických divadelních podívaných, tzv. *Thingspiele*.

Tyto ‚hry *thingu*‘ (slovo *thing* pochází ze starogermánštiny, kde označuje soudní sněm, který se konal vždy pod širým nebem) byly pořádány ve Třetí říši, s úmyslem založit novodobou tradici germánského lidového divadla, „specifickou divadelní formu národního socialismu, která přinese obnovu německého divadla“.⁷⁸ Tyto podívané zpracovávaly výlučně germánskou tematiku a oslavovaly politickou sílu národa, který zde zastupovaly sbory ohromujících rozměrů (čítaly až tisíce členů). Tyto události měly být zároveň slavnostmi i příležitostmi pro politickou agitaci: „Na jednu stranu měly dát všem zúčastněným skutečně prožít, co to je společenství, tím, že v nich vzbouzely pocit soudružnosti s národem [...]. A na druhou stranu měly samozřejmě mobilizovat davy pro cíle národní revoluce.“⁷⁹ To tedy vysvětluje skutečně monumentální rozměry těchto podívaných, na kterých se podílely tisíce interpretů a desetitisíce diváků,⁸⁰ přičemž všichni zúčastnění, na jevišti i v hledišti, měli být do celé události vtaženi prožitkem jak emočním, tak morálním a ideologickým.

⁷⁸ Chabbert, J. „Théâtre et idéologie nazie : “communauté nationale” et culte du héros“, Combes, A., Vanoosthuysse, M., Vodoz, I. *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands (1920 – 1945)*, Lille 1986: 28.

⁷⁹ Fischer-Lichte, E. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen, Basel 1999: 296.

⁸⁰ Jednoho z největších *Thingspielů*, který se konal v říjnu 1933 v Grünwaldu u Berlína, se účastnilo 17 000 členů SA na jevišti a na 60 000 diváků v hledišti.

Tyto masové podívané se odehrávaly vždy pod širým nebem (jak jinak, vzhledem k počtu zúčastněných). Po celé Říši měly být vystaveny stovky ‚divadel‘ určených pro *Thingspiele*, tzv. *Thingplätze* – a na čtyřicet z nich skutečně vyrostlo ze země. Tyto *Thingplätze* často využívaly přírodního zvlnění terénu a jejich prostor byl organizován do kruhu,⁸¹ „okolo středověké zříceniny, mohyly, posvátného stromu, jehož kořeny sahaly až do germánské minulosti, nebo kamene s runovými nápisy“ (Chabbert: 30). Scénu ve tvaru *orchestry* propojovaly s hledištěm četné uličky, díky kterým mohla podívaná přesáhnout z jeviště mezi diváky a ti se tak do ní mohli aktivně zapojit.

Thingspiele zažily krátkou, ale o to intenzivnější dobu rozkvětu na počátku 30. let. Oficiálně byly prezentovány jako snaha o navázání na tradice jednak antického divadla (architektonická forma *Thingplätze*, účast celé společnosti atd.), jednak středověkých mystérií (fascinující okázalé efekty). Konkrétnější a bezprostřednější inspirací jim však byly spíše davové slavnosti pracujících pořádané od počátku století (paradoxně) levicovými hnutími. A právě kvůli „komunistickému potenciálu“ (Fischer-Lichte: 296) tohoto sborového divadla se od něj nacisté postupně odkláněli, a to až do května 1936, kdy Joseph Goebbels dekretem zakázal jakékoliv použití mluvených sborů na jevišti. Tím tedy *Thingspiele* přicházejí o svůj základní formální prostředek. Od roku 1937 jsou tyto podívané považované za „obstarožní“, jelikož hlavními prostředky propagandy se stávají film a rádio, po roce 1945 pak přímo za „obscénní“ (Annuss: 363).

Jevištní přítomnost zástupů, navíc často vybavených národně-socialistickými insigniemi, tak Schleefovým inscenacím propůjčuje rysy připomenutí těchto fašistických masových podívaných.⁸² Podobnost umocňuje i členění divadelního prostoru (Schleef je vždy autorem scénografie ke svým inscenacím). V mnoha případech – především ve frankfurtských inscenacích z 80. let – jakoby režisér rušil předěl mezi

⁸¹ Nebo do půlkruhu, jako v případě berlínské Waldbühne, která měla kopírovat řecký Epidauros a byla původně postavená právě pro účely *Thingspiele*.

⁸² Za zmínku v tomto ohledu stojí i jiný Schleefův experiment inspirovaný *Thingspielem*. V roce 1993 mu zrušení berlínského Schiller Theater znemožnilo představit publiku výsledek své práce na Goetheho *Faustovi*, kterého právě pro tuto instituci zkoušel. Schleef se přesto rozhodl uspořádat alespoň jedno představení. To trvalo čtyři hodiny, odehrávalo se v noci na venkovních schodech Schiller Theater a všichni herci na sobě měli uniformy Wehrmachtu a hořící pochodně v rukou.

jevištěm a hledištěm pomocí lávek, které se klenou přes sedadla od rampy až po zadní okraj hlediště. Díky nim se herci mohou mísit s diváky: všichni se nacházejí v jednom prostoru, účastní se jednoho ‚srocení davu‘. Hranice mezi jevištěm a hledištěm je rozmazaná i ve *Sportštyku*, ačkoliv tu Schleef respektuje kukátkovou scénu vídeňského Burgtheater. Svědčí o tom například scéna, v níž se sbor cvičenců objevuje vůbec poprvé. Na povel „připravit, pozor, vpřed!“ doprovázený hvizdem píšťalky přiběhne dav herců a postaví se podél rampy, kde zůstane bez hnutí až do konce sekvence. Na padesát herců a hereček na sobě má stejné černé tuniky. Nejdříve jednohlasně zapějí ty nejbojovnější sloky bývalé rakouské císařské hymny (připomeňme, že tento Haydnův nápěvek převzala i nacistická *Deutschland, Deutschland über alles*) a posléze jako jeden muž odříkávají zlomky z textu Elfriedy Jelinek. Po celou dobu této (velmi dlouhé!) sekvence se sboristé tlačí na samém okraji jeviště a masa jejich těl jakoby se měla každým okamžikem převalit přes rampu a zaplavit hlediště s diváky. Sbor navíc z poslední řady řídí koryfej: diváci jako by byli v obklíčení mezi sborem před sebou a koryfejem za svými zády.⁸³

„Musíme převzít vinu otců“⁸⁴

Od svých prvních inscenací v duchu sborového divadla v 80. letech je Einar Schleef často obviňován z „dramaturgie po vzoru říšského sjezdu strany (*Reichsparteitag*)“⁸⁵ nebo dokonce z „fašistoidního“⁸⁶ divadla. Důvodem jsou především vojenské rysy jeho sborů, spolu se zmíněnými odkazy na národně-socialistickou minulost. Tato obvinění však samozřejmě svědčí o velmi krátkozrakém pohledu kritiků, jelikož ve skutečnosti udržuje Schleef od těchto prvků neustále nutný kritický, někdy až ironický odstup:

⁸³ Takto nemá výzva sboru divákům není ve Schleefově divadle ojedinělá. V jeho inscenaci Wildeovy *Salomé* v roce 1997 v Düsseldorfu se diváci po zvednutí opony ocitli tváří v tvář obdobnému shluku herců, kteří se na ně beze slova upřeně dívali z jevištní rampy. Schleef nechal rozpaky diváků bez váhání růst. Po patnácti minutách mlčení opona opět klesla a následovala přestávka – po pouhé čtvrt hodině představení.

⁸⁴ Jaspers, K. *Otázka viny*, Praha 1969: 50.

⁸⁵ Iden, P. *Frankfurter Rundschau* 24. února 1986, citovaný Behrens, W. *Einar Schleef, Werk und Person*, Berlin 2003: 111.

⁸⁶ Tuto reakci Petera Zadeka cituje Jourdeuil, J. „In den seichten Wassern des Managements“, *Theater der Zeit*, červenec-srpen 2009.

„Radostná a zdravá sročení davů, jak je opěvuje Wagner v *Mistrech pěvcích norimberských*, jsou naprostou výjimkou a jejich znázornění lidského jedince je naprosto stupidní. Moderní měšťanské divadlo pomohlo skrze své hrdiny a své znázornění lidu nastolit pravý opak, tedy že radostní jedinci a zdravé davy na jevišti nemohou než vzbuzovat pocit nízkosti a bídy. Toho posléze využili fašisté, aby jako protinávrh navrátili na scénu ‚zdravé masy lidí‘. Ale viděny z historického odstupu jsou i tyto ‚zdravé masy‘ zcela chromé.“ (Schleef: 274.)

A Schleefův kritický odstup samozřejmě nachází své jasné vyjádření i v jeho inscenacích, a to především tím, že režisér na jevišti neváhá ‚exhibovat‘ odvrácenou tvář fašistické a stalinistické diktatury. Jeho inscenace se tak hemží připomenutími obrazů masových vražd a hromadných smrtí. První část *Sportštyku* uzavírá „hrůzné zobrazení obětování hrdinů“ (Bomy: 85): po krátkém zhasnutí světel se opona pomalu zvedá a odhaluje pohled na desítku herců, kteří jsou za jednu nohu zavěšeni hlavou dolů z provaziště, tedy asi pět metrů nad scénou. Jejich nahá těla se bezvládně pohupují a otáčejí kolem vlastní osy jako čtvrtky hovězího na jatkách. O několik minut později opona opět pomalu klesá, bez jakéhokoliv komentáře. Postačí tito obětní beránci k odčinění vin a očištění zástupů potřísněných násilím militarizovaného kolektivního sportu?⁸⁷

Bezprostředně po konci druhé světové války, v roce 1946, uvažoval německý filosof Karl Jaspers o rozměrech německé viny: „Každý Němec, který chápe, oč běží, proměňuje v metafyzických zkušenostech takového zla své vědomí bytí i své vědomí sebe sama. [...] Všichni máme spoluvinu na tom, že v duchovních podmínkách německého života bylo něco, co umožnilo vznik tohoto režimu“ (Jaspers: 45 a 50). Právě otázka kolektivní viny by

⁸⁷ Ve zmiňovaném článku pro *Disk 24* jsem popisovala sekvenci s obdobným nádechem v inscenaci *Pana Puntily a jeho sluhy Mattiho*. Na zšeřelém jevišti vběhne na třicet nahých herců a hereček, kteří se po chvíli rytmických pohybů podobných tancí vrhají k zemi, kde se jejich těla zmítají v silných křečích. Tento postup se opakuje mnohokrát za sebou (celá sekvence trvá ke třiceti minutám), přičemž postupně zůstávají těla některých herců bezvládně ležet na zemi. Kritika v této scéně viděla připomenutí hromadných smrtí v plynových komorách.

mohla být neuralgickým bodem tragédie coby jevištního žánru podle Einara Schleefa, ústředním prvkem jeho polemiky se společností. V antické konstelaci, ze které Schleefovy úvahy o tragédii vychází, umožnila oběť *farmaka*, „na kterého padly všechny viny“ (Vernant, Vidal-Naquet: 118), očištění celého společenství. Ale jak a kde nalézt analogii tohoto procesu v době, kdy samotný jedinec už není s to zodpovídat za kolektivní vinu celé společnosti? Jak tuto konstelaci oživit v situaci, kdy je vina „metafyzická“, kdy samotný fakt, „že ještě žiji, je moje vina“ (Jaspers: 43)? Nenávistné útoky na Schleefovu estetiku dostatečně svědčí o obtížnosti (a nutnosti) tohoto úkolu. Einar Schleef dává přednost otázkám před odpověďmi. A vedle výjimečného estetického rozměru jeho divadelní práce, vedle jeho poetiky tragédie coby jevištní formy, jsou to právě tyto otázky spjaté se scénováním zástupů a jejich viny, které do budoucna zaručují nadčasově rušivý ráz Schleefova estetického i ideového odkazu.

‘SOCIOLOGICKÉ DIVADLO’ THOMASE OSTERMEIERA:

REALISMUS MEZI DRAMATICKOU MIMÉZÍ

A DIVÁCKÝM UVĚDOMĚNÍM

V roce 1999, kdy přebírá vedení prestižní Schaubühne, se německý režisér Thomas Ostermeier odvolává na tvrzení, že „každé zásadní hnutí divadelní reformy ve 20. století bylo pokusem oživit pupeční šňůru mezi divadlem a realitou,“ a dodává: „Dnes potřebujeme nový realismus, [který má jednat] o individuálních, existenciálních a společenských konfliktech lidí tohoto světa.“⁸⁸ Divadlo tohoto nového realismu pak označuje za „sociologické“, neboť jeho cílem je „zkoumat skutečnost, která nás obklopuje, tedy skutečnost lidského chování, ve vší jeho rozporuplnosti, a hlavně v ní, a hledat jevištní formy, které by ji mohly vyjádřit.“⁸⁹ Právě tyto konkrétní jevištní formy bych se zde ráda pokusila popsat a pojmenovat na příkladu analýzy Ostermeierovy inscenace Ibsenovy *Heddy Gablerové* (Schaubühne, 2005). V čem tento realismus spočívá a jakými prostředky jej režisér dosahuje? Jedná se snad jednoduše o mimetické vytvoření jevištní kopie skutečnosti, nebo spíše o navození dojmu co nejbližší možné podobnosti se subjektivním vnímáním reality coby mentální konstrukce? A jakou konkrétní společenskou a uměleckou roli může tento typ znázorňování hrát v dnešním světě? To jsou otázky, na které se pokusím odpovědět postupnými rozbory jevištního prostoru, režijně-dramaturgické transpozice, herecké interpretace a vlastních režijních metod této inscenace.

Herecký prostor je soustředěn na otáčivý obdélníkový praktikábl (o rozměrech přibližně 10 m x 8 m), rozčleněný dvěma příčkami, které se na něm v pravém úhlu protínají. První z nich je tvořená pěti posuvnými dveřmi ze skla a druhá jednodílným blokem z tlustého betonu. Jejich průsečík dává vzniknout dvakrát dvěma obdélníkovým prostorům nestejně velikosti, jež

⁸⁸ OSTERMEIER, Thomas. Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung. *Theater der Zeit*, 1999, č. 7.

⁸⁹ *Ibid.*

bude po celou dobu inscenace členit jediný prvek: naddimenzovaná pohovka ve tvaru písmene L.

Jan Pappelbaum, autor této scénografie a dlouholetý stálý scénograf Thomase Ostermeiera, je původním vzděláním architekt, což má na jeho tvorbu zásadní vliv. Pro scénografii *Heddy Gablerové* hledal inspiraci u architekta Miese van der Rohe a nechal se oslovit jeho dílem *Farnsworth House* (1951, Plano, USA). Tato stavba zachází s formálními principy „internacionálního stylu“, architektonického proudu vycházejícího z hnutí *Bauhaus* a *De Stijl*, jehož charakteristické rysy se dají shrnout do tří hlavních bodů: radikální zjednodušení formy, odmítání zdobných prvků všeho druhu a upřednostňování betonu, skla a oceli coby základních stavebních materiálů. Aplikací dvou hlavních principů *Bauhausu*, tedy odstraněním venkovních zdí a nahrazením těch nosných volně rozmístěnými příčkami kolem nosných sloupů, dává Pappelbaum na jevišti vzniknout do stran otevřenou konstrukci, kde dramatický prostor, tedy prostor fikce, plynule přechází do prostoru divadelního.

Použití prosklených příček či dveří nabízí scénografovi (a tudíž i režisérovi) k využití široký divadelní potenciál. Jak se prokázalo v každodenním životě, jedním z hlavních následků tohoto typu prosklené architektury (a zároveň skutečný problém pro její obývání) je, že člověk skrze prosklené zdi nejen vidí, ale je sám neustále viděn: „obyvatel je tak současně pozorovatelem i pozorovaným, což jej nutí ke scénování sebe sama“.⁹⁰ Tyto skleněné stavby fungují tedy jako „předimenzované výkladní skříně, v nichž jsou jejich obyvatelé vystavováni,“⁹¹ a to především v noci, kdy je v interiéru rozsvíceno a není ve venkovní tmě nic rozeznat: člověk je tak doslova obnažen před pohledem eventuálního pozorovatele. V divadle, ve vztahu mezi jevištěm a hledištěm, kdy jsou herci osvětleni světlem a diváci ponořeni do přítomnosti, pak dochází k analogické situaci. Scénografie *Heddy Gablerové*, která se inspiruje vzorem moderního stavitelství, přebírá tedy implicitní divadelnost těchto prostor.

⁹⁰ ECKART, Franck. Unmögliche Fenster. In DÜRRSCHMIDT, Anja (ed.). *Dem Einzelnen ein Ganzes – Jan Pappelbaum, Bühnen*. Berlín: Theater der Zeit, 2006., s. 142.

⁹¹ *Ibid.*, s. 139.

Této divadelnosti odpovídá i nezvyklý prvek, který konstrukci doplňuje a ruší její mimetický charakter: jedná se o obrovské zrcadlo zavěšené nad praktikáblem a lehce nakloněné tak, aby divákům odráželo dění na scéně. Tento odraz je však poněkud zdeformovaný, protože zrcadlo tvoří osm samostatných tabulí, které odrážejí prostor každá z trochu jiného úhlu. Celek tedy publiku předkládá jakoby sérii filmových záběrů nebo připomíná experimenty chronofotografie. Tento prvek vystavuje obyvatele scénického prostoru neustálému dohledu a kontrole. Volně se zde blížíme Foucaultově panoptiku, protože vztahy mezi publikem a herci/postavami jsou přímo určované tímto uspořádáním, jež neustále umožňuje vidět a být viděn. Někteří kritici při této příležitosti mluvili o „efektu Big Brother“.⁹² Divadelnost této scénografie podtrhuje i točna, na níž je celá konstrukce postavena. Ta umožňuje změnu scény, prostoru a času, aniž by bylo třeba uchýlit se k běžným řešením spojitosti jako je tma nebo opona a nenarušuje tak plynulost dramatického příběhu.

Scénografie *Heddy Gablerové* se tak na první pohled zdá odpovídat mimetickému vyjádření určitého společenského prostředí. Ovšem její fungování, které odhaluje společenské mechanismy dané vrstvy společnosti, především její scénovanost, tuto iluzi narušuje.

Jak napovídá scénický prostor, prochází aktualizace Ibsenových dramát v Ostermeierově režii především jejich přenesením do konkrétního, současného a publiku známého kontextu. *Heddu Gablerovou* se rozhodl umístit do berlínské čtvrti Charlottenburg, tedy do bezprostředního okolí Schaubühne – na to jasně poukazuje videosekvence na počátku inscenace. Tesmanovi tak patří k ekonomicky relativně zdatné, prosperující a lehce dekadentní vrstvě společnosti, která se v této ‘buržoazní’ čtvrti sdružuje, která ale stále hledá svou totožnost, jak to naznačuje Ostermeierova inscenace. Hra, a především její protagonistka, v jeho očích zosobňují životní pocit celé jedné generace a jsou tak emblémem tlaku dnešní liberálně

⁹² DÖSSEL, Christine. Stell dir vor, du erschießt dich, und keiner sieht hin. *Süddeutsche Zeitung*, 28. října 2005.

kapitalistické současnosti, kde všemu vládne strach z úpadku, společenského i finančního.

Přesné zasazení do konkrétního a publiku i hercům známého zeměpisného i společenského kontextu dává vzniknout jasnému zrcadlovému vztahu mezi postavami a diváky, protože prostředí takto aktualizovaných postav, které je znázorněné na jevišti, jasně odkazuje na každodenní prostředí diváků. Tento zrcadlový efekt je o to silnější, že inscenace je zasazena do okolní čtvrti, ze které přichází velká část publika Schaubühne. To je tedy zprvu nabádáno ke ztotožnění se s dramatickými postavami, jejich prostředím a jejich konflikty.

Nicméně diváci jsou z této identifikace opakovaně vytrhováni nesourodostmi, ke kterým takováto aktualizace Ibsenova dramatu nevyhnutelně vede. To je případ Lövborgova rukopisu, klíčového prvku dramatického konfliktu, ze kterého se u Ostermeiera stal textový soubor v počítači, který Hedda v danou chvíli na kousky rozbije kladivem. Dnešní, informatice navyklý divák se nutně udiveně pozastaví nad tím, že si Lövborg nepořídil zálohu tak cenného souboru. Tento efekt, který bychom mohli nazvat anachronismem naruby a který dává jasně vyvstat historickému odstupu mezi dobou Ibsenovou a tou naší, je však cílený a je nedílnou součástí režijně-dramaturgické koncepce. Stejně jako zrcadlo ruší mimetické fungování jevištního prostoru, dává tato nesourodost vzniknout zcizení v brechtovském duchu, které vytrhne diváka z fikce, a ten může na takto teatralizované jednání postav nahlížet kriticky.

„Jevištní realismus se musí odpoutat od iluzionismu naturalistického a psychologického herectví za čtvrtou stěnou“, píše Ostermeier a definuje tím výchozí bod své práce s herci, jež nazývá „interprety nového realismu“.⁹³ Aby ovšem mohl tuto iluzi tvořící čtvrtou stěnu zbourat, musí ji nejdříve alespoň částečně vystavět. Proto ve výkonech herců v *Heddě Gablerové* nacházíme aspekty charakteristické pro Stanislavského herecký systém zakládající se na směru intuice a citu,⁹⁴ na splynutí herce s postavou,

⁹³ „Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung“, *op. cit.*

⁹⁴ Srov. STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: Svoboda, 1946, s. 235–242.

na psychologickém realismu a divadelní iluzi, na hře, jež má navodit efekt opravdovosti, mimo jiné funkčním užitím rekvizit. Např. Katharina Schüttler po tomto herectví sahá ve chvílích, kdy její Hedda Gablerová ztrácí půdu pod nohama (když má Tesmanovi přiznat své těhotenství – ano, zde je vyřčené! – nebo když si uvědomí, že její osud je plně v rukou soudce Bracka). Herečka v tu chvíli realistickými gesty i mimikou psychologicky vyjadřuje strnulost a úzkost i vnitřní bouři své postavy.

Toto realisticko-psychologické herectví je však cíleně narušováno jinými hereckými metodami, které režisér čerpá především v odkazu V. E. Mejercholda a B. Brechta. Mejercholdův vliv tělesného a fyzického, až akrobatického herectví: „umění herce spočívá v organizaci jeho materiálu, tj. v umění správně využít vyjadřovací prostředky svého těla“.⁹⁵ Jako příklad uveďme scénu, kde Kay Bartholomäus Schulze (Lövborg) simuluje svou vlastní smrt před Heddiným zrakem. Herec si přesným a napjatým gestem přiloží revolver ke spánku a jakoby stiskne spoušť. V tu chvíli se jeho tělo vrhne proti proskleným dveřím, jakoby jím silně otřásl výstřel, načež ztrácí veškerý tonus a pomalu a groteskně klouže podél skla na zem. V zápětí však herec vstává a jakoby nic odchází ze scény. Hlavním a téměř jediným výrazovým prostředkem herce se zde stává „mechanika jeho těla“.⁹⁶

Vliv Mejercholdova divadla se projevuje také na úrovni užití hudby, která se zde opakovaně stává vyjádřením vnitřního světa postav. Tak tomu je např. u Kathariny Schüttler během jakési ‘mezihry’ mezi druhým a třetím dějstvím, kde v pološeru jeviště sledujeme nezřetelný stín herečky, která se prochází do tónů melancholické hudby: hudba jakoby podle Mejercholda promlouvá za herce a odhaluje duševní stav postavy. Toto použití hudby k interpretaci postav tak opět nahrazuje psychologicko-realistické prostředky herců.

V hereckých výkonech v *Heddě Gablerové* se projevuje také Mejercholdův princip jevištního kontrastu. K tomu sahá například Lars Eidinger, když se jeho Tesman dovídá o těhotenství své ženy. Jeho vysoce expresivní reakce se na první pohled zdá zcela negativní, zoufalá, ale záhy

⁹⁵ MEJERCHOLD, Vsevolod Emiljevič.. *Rekonštrukcia divadla*. Bratislava: Tatran, 1978, s. 245.

⁹⁶ *Ibid.*, s. 246.

se mění v jasnou radost a nadšení. Tuto scénu je také možné nahlížet jako volnou aplikaci odvrátneho pohybu, jednoho ze základních cvičení biomechaniky, podle něhož každému pohybu jedním směrem musí předcházet pohyb směrem opačným.

V interpretaci *Heddy Gablerové* ovšem nacházíme i prvky brechtovského herectví, které oproti Stanislavského logice zavrhuje imitaci a identifikaci ve prospěch „představování“ a žádá po herci, aby nehrál ponořený do nitra postavy, protože by se „jeho vlastní city neměly ztotožnit s city jeho postavy, aby se s city postavy zásadně neztotožnily ani city jeho publika“,⁹⁷ ale aby se od ní spíše odpoutali, ukázali svou hru jako takovou a navedli tím diváka k tomu, aby na jevištní dění nahlížel tázavě a kriticky. To je případ např. Kathariny Schüttler, když se její Hedda chystá rozbít Lövborgův počítač: herečka na notnou chvíli znehybní s kladivem nad hlavou a tázavě se podívá na diváky, jako by chtěla dát najevo distanci mezi gestem herečky a gestem postavy. Jedná se zde skutečně o *gestus* předvádění: Tak jako herec nemá své obecenstvo klamat, že na jevišti nestojí on, nýbrž smyšlená postava, tak je také nemá klamat, že to, co se děje na jevišti, není nastudováno, nýbrž odehrává se poprvé a jednorázově“.⁹⁸

Tyto rozdílné herecké rejstříky na sebe v interpretaci Ostermeierových herců rychle navazují, vrství se nebo si protiřečí a dávají tak vzniknout bohatému a mnohotvarému herectví, které se nebrání užití realistických a psychologických výrazových prostředků, zároveň se od nich ovšem distancuje.

I na úrovni vlastní režijní práce nacházíme principy, které mají vnést zlom do mimetického znázornění skutečnosti a vyjádřit jeho posun k jiným způsobům jevištního vyprávění. Ostermeier je čerpá především ze dvou oborů, a to z filmu a z hudby.

O filmovém rozměru jeho *Heddy Gablerové* svědčí předně odkazy na různé filmové žánry či konkrétní díla. Již zmíněná videosekvence ze začátku inscenace se zdá být přímou citací úvodního travellingu z filmu Jima

⁹⁷ BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 106.

⁹⁸ *Ibid.*, s. 107.

Jarmusche *Podivnější než ráj* (1984): v obou případech se jedná o černobílé dynamické záběry z jedoucího auta, filmující městskou krajinu. Vzpomenout můžeme také na žánr *film noir*, jehož atmosféra prochází celou inscenací od momentu, kdy hrdinka jako *femme fatale* míří pistolí na soudce Bracka, až do konce inscenace, kde se siluety Tesmana, Bracka a They rýsují na průsvitném pozadí dveří vedle Heddiny zkrvavené mrtvoly.

Dalším filmovým principem v *Heddě Gablerové*, který se podílí na přesažení mimetického ztvárnění skutečnosti, je vkládání němých scén, které zrychlují děj nebo jej naopak pozastavují. Mohli bychom je přirovnat k „atrakcím“, které se odvolávají na praxi Mejercholda a jeho žáka Ejzenštejna. Ten o nich hovoří ne ve smyslu atrakcí třeba cirkusových, ale ve smyslu prvků vyprávění, které mají svůj začátek a vedou ke svému nutnému a účinnému konci. Přesně tak lze totiž chápat již zmíněnou hereckou etudu Schulze coby Lövborga simulujícího svou vlastní smrt. Tímto používáním filmových prostředků a forem se tedy Ostermeier přidává k Mejercholdovi a k Brechtovi, kteří chtěli filmových technik využít ke zrychlení a ke zcizení jevištního děje.

Ostermeier v *Heddě Gablerové* dále volně používá různé hudební principy, jako tempo, rytmus či kontrapunkt. Výrazný, chvílemi až frenetický rytmus inscenace je často přerušován – a vlastně i podtrhován – mnohem pomalejšími a klidnějšími sekvencemi. I zde můžeme spatřit vliv Mejercholda, který tvrdil, že každá epizoda inscenace má svou hudební charakteristiku, která určuje její tempo a její celkovou povahu. Tím se jevištní partitura přibližuje partituře hudební. Co se týká kontrapunktu, je to původně technika hudební skladby,⁹⁹ kterou Mejerchold upravil pro jeviště ve snaze narušit jednotu mezi jednotlivými složkami divadelní inscenace, uvést mezi ně určitou disonanci a podtrhnout jejich samostatnost a nezávislost v rámci divadelního celku. Ostermeier této techniky využívá především k vytvoření efektu distance a zcizení od jevištního dění, aniž by tím ovšem nechal opadnout divákovo napětí. Např. Heddino zběsilé mlácení

⁹⁹ Jedná se o umění vést najednou několik melodických linek, které jsou zdánlivě na sobě nezávislé a posluchač je může v rámci celku snadno rozeznat jedny od druhých, ale které se ve skutečnosti vzájemně doplňují a zhodnocují.

kladivem do počítače, který ukrývá Lövborgův rukopis, se odehrává na pozadí klidné a melodické písničky Beach Boys.

Další specifické užití hudby v *Heddě Gablerové* volně odpovídá brechtovskému principu *songů*: písničky Beach Boys a jejich texty totiž slouží jako komentáře k jevištnímu dění nebo k jednání postav. V rámci inscenace fungují jako celistvé epické a úvahové prvky, které přerušují chod dění a nutí diváka k zaujetí aktivního postoje. Ostermeier se tedy staví proti emočnímu a neracionálnímu vnímání scénické hudby tím, že ji používá na mnoha různých úrovních, ve snaze dát své inscenaci cílený rytmus a udržet diváka v napětí, ale zároveň mu jevištní dění zcizit a dovést ho tak ke kritickému pohledu.

Jaké závěry můžeme z těchto analýz vyvodit? Thomas Ostermeier volá ve své práci obecně, a v inscenaci *Heddy Gablerové* konkrétně, po rehabilitaci samotné myšlenky realismu, kterou podle něj „zdiskreditovaly“¹⁰⁰ dějiny 20. století. To platí o to víc v Německu – zemi, kterou poznamenaly obě dvě totalitní diktatury 20. století, z nichž každá prosazovala realismus jako jedinou platnou formu uměleckého vyjádření. Ale Ostermeierův návrat k realismu není samoučelný, neboť jej doprovází konkrétní úvahy o společenské a umělecké roli tohoto typu znázorňování.

Skutečnost zde není chápána jako „výsek života“ drahý naturalistům 19. stol, ale jako subjektivní mentální konstrukce. Proto nemůže být v divadle pouze imitována, ale přesažena, otevřena novým významům, zkoumána, zpytována a vykládána. Ostermeier odkazuje na Brechta, který o pojmech naturalismu a realismu hovořil na příkladu fotografie továrny Krupp. Tvrdil, že fotografie samotná navzdory evidentnímu naturalismu svého zpodobnění v ničem nevypráví o realitě samotné práce uvnitř této továrny; realismus podle Brechta spočívá právě ve znázornění těchto pracovních podmínek, v jejich znázornění umělém a uměleckém (*künstlich-künstlerisch*). Ostermeier analogicky dodává: „Dělám divadlo proto, abych

¹⁰⁰ OSTERMEIER. T. Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders. Plädoyer für ein realistisches Theater. In COENDERS, Ellen-SCHULZ, Kerstin (eds). *Kräfte messen. Das Körper Studio Junge Regie*, Hamburg: Körper Stiftung, 2009, s. 17.

dal vyvstat tomu, co se skrývá pod fasádou. Chci hovořit o tom, co je uvnitř.“¹⁰¹

Důraz na zkoumání lidského chování a vzájemného soužití v současném světě vede Ostermeiera k tomu, aby svůj nový realismus definoval jeho „sociologické divadlo“, což je pro něj „vize divadla [...], která spočívá ve schopnosti zpochybnit všechny skryté motivy, city, strategie a zájmy, které určují komplexitu lidského jednání, ve schopnosti zkoumat podivuhodné emocionální chování lidí, které nás ve skutečnosti často šokuje, ve schopnosti zapamatovat si je a přenést je na jeviště.“¹⁰²

Pro Ostermeiera je tedy imitace reality toliko etapou v hledání nových otázek. Důraz kladený na příběh a na subjektivní, vnitřní pohled dramatických postav, které se se znázorňovanou realitou potýkají, je stavěn do kontrastu s principy, které efekt mimeze a s ním spjatou dramatickou iluzi ruší. Stejně jako Ostermeierem vedení herci ve své interpretaci staví do protikladu realistické herectví a stylizující, manýristické až groteskní výrazové prostředky, konfrontuje i jeho režijní práce jevištní a dramatický realismus s jinými divadelními, filmovými či hudebními metodami. Ty mají vnést zlom mezi obsah a formu, mezi znázorněné jednání a způsob, jakým je předváděné na jevišti, a přesáhnout tak klasickou imitaci reality. Jeho realismus tedy není *pouze* otázkou mimeze, ale zároveň otázkou obecné struktury inscenace a její konkrétní reaktualizace formou divadelního představení, která vede diváka k lepšímu subjektivnímu uchopení skutečnosti.

Jedná se tedy *de facto* o návrat k brechtovskému divadlu, kterému však Ostermeier dává novou podobu. Divák se lehce ztotožní s postavami a příběhy Ibsenova dramatu a rozpozná fikční prostory, které mu režisér předkládá, jako prostory své každodennosti, ale přesto mu nikdy není dáno ponořit se do iluze a zapomenout, že je v divadle. Povaha vztahu, který Ostermeierovo divadlo udržuje s publikem, je tedy dvojí – zrcadlová a zcizená zároveň. Jeho tvorba slučuje fikční iluzi s divadelní konkrétností. Závěr: realismus či hyperrealismus Ostermeierových inscenací je pouze

¹⁰¹ In CHALAYE, Sylvie. *Thomas Ostermeier*. Arles: Actes Sud, 2006, s. 50.

¹⁰² Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders. Plädoyer für ein realistisches Theater. *Op. cit.*, s. 17.

zdánlivý, jelikož režisér systematicky konfrontuje realistický efekt Ibsenovy dramatiky se zcizovacími principy, které čerpá především v odkazu V. E. Mejercholda a B. Brechta.

LA SCÈNE « CINÉFIÉE ».
DES TECHNIQUES CINÉMATOGRAPHIQUES
DANS LE THÉÂTRE DE THOMAS OSTERMEIER

En 1998, Thomas Ostermeier, alors directeur de la Baracke am Deutschen Theater à Berlin, signait la mise en scène de *Shopping & Fucking* de Mark Ravenhill, avec laquelle il put définitivement asseoir sa renommée dans le contexte théâtral allemand. Grâce aux choix dramaturgiques, à l'esthétique de la mise en scène, au jeu d'acteurs et au travail sur l'espace du plateau, ce spectacle était le condensé d'une démarche scénique singulière, novatrice, qui incita certains commentateurs à comparer la Baracke à un cinéma. Depuis, cette tendance cinématographique continue à marquer le travail du metteur en scène, qui puise régulièrement des éléments dans le vocabulaire filmique, à de nombreux niveaux et avec un objectif revendiqué dès le début de sa carrière, celui de la narration :

Pour satisfaire notre capacité de perception, conditionnée par le film et la télévision, le récit peut et doit s'accélérer et devenir plus complexe. [...] Le film, la télévision et le clip vidéo offrent un modèle qui ne doit pas rester inexploité. Le public est aujourd'hui plus intelligent et plus compétent pour comprendre les histoires. [...] La narration filmique, le montage et l'ellipse doivent se radicaliser encore plus pour le théâtre.¹⁰³

Brecht expérimentait l'élaboration d'un nouveau type de narration en mettant au profit du théâtre le « dynamisme discursif »¹⁰⁴ du médium filmique. Mais c'est surtout des idées de Meyerhold, et de son élève Eisenstein, que se nourrit Ostermeier, de manière revendiquée, pour reprendre à son compte les différentes techniques permettant de « cinéfier »

¹⁰³ « Le théâtre à l'ère de son accélération », in *Theater der Zeit*, juillet / août 1999.

¹⁰⁴ Terme utilisé par Patricia-Laure THIVAT dans son étude « Bertolt Brecht : La forme épique au théâtre et au cinéma », in Claudine AMIARD-CHEVREL (dir.), *Théâtre et cinéma des années vingt : en quête de la modernité*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 207.

le plateau¹⁰⁵. En nous basant notamment, mais pas uniquement, sur ses mises en scène des pièces de Shakespeare et d'Ibsen, nous essayerons de dégager ici les principales démarches scéniques de son théâtre, relatives à la dramaturgie, la scénographie, la mise en scène et la direction d'acteurs, destinées à « accélérer » le récit et le rendre « plus complexe », à la manière cinématographique. La narration ainsi cinéfiée servirait alors les objectifs du « théâtre sociologique » du metteur en scène, à savoir analyser « la réalité qui nous entoure, c'est-à-dire la réalité du comportement humain, même et surtout dans son caractère contradictoire, et [de] trouver des formes qui expriment cela sur le plateau »¹⁰⁶.

Montage d'épisodes, montage d'attractions

Afin de dynamiser la narration, Thomas Ostermeier procède dans certains cas à un découpage des tableaux de la pièce, qu'il fait ensuite s'enchaîner selon une logique de montage. Cela faisant, il rejoint les idées de Meyerhold, pour qui ce morcèlement du récit en épisodes était une condition *sine qua non* pour cinéfier la scène théâtrale¹⁰⁷. Cette démarche est naturellement particulièrement prononcée dans les représentations des pièces dont la forme offre au metteur en scène la souplesse nécessaire, comme celles de William Shakespeare ou de Georg Büchner.

¹⁰⁵ Nous reprenons cette expression à Béatrice Picon-Vallin qui l'utilise dans ses traductions des textes de Meyerhold. Par ailleurs, voici comment le metteur en scène russe résume les moyens par lesquels le théâtre peut rivaliser avec le cinéma : « La substitution aux balcons d'un amphithéâtre unique, réunissant tous les spectateurs en un sentiment commun ; l'aménagement de praticables mobiles verticalement et latéralement ; une scène sans cadre de scène, avancée directement sous les yeux des spectateurs ; le recours pour tous les rôles d'acteurs à une qualification élevée et égale (avec l'interprétation par chacun d'un grand rôle ou de plusieurs rôles secondaires) ; des techniques d'éclairage puissantes et précises qui permettraient de morceler l'action en épisodes avec non moins de facilité qu'un cinéma ». In *Écrits sur le théâtre*, tome III, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 219.

¹⁰⁶ C'est ainsi qu'OSTERMEIER définit le « théâtre sociologique » dans son essai « Remarques sur la réalité du vivre ensemble des hommes. Plaidoyer pour un théâtre réaliste », in *Kräfte messen. Das Körber Studio Junge Regie*, Hambourg, éditions Körber-Stiftung, 2009.

¹⁰⁷ « Dans le vieux théâtre, la statique se nourrissait aussi de la division des pièces en actes [... à laquelle il faut substituer] une division en tableaux se succédant rapidement, en épisodes », écrit MEYERHOLD, in *Écrits sur le théâtre III*, op. cit., p. 217.

Dans *Hamlet*¹⁰⁸, ces procédés passent notamment par un changement d'ordre des scènes par rapport à l'original de Shakespeare, qu'accompagnent des coupes importantes. Deux moments notoires de la pièce sont emblématiques de cette démarche. Le fameux monologue d'Hamlet d'abord : son « être ou ne pas être... » est situé en ouverture du spectacle, pendant que Lars Eidinger-Hamlet filme, en caméra portée, les autres acteurs présents sur le plateau, en plans-poitrine. Et la scène des fossoyeurs ensuite, qui trouve sa place, de manière décalée elle aussi, juste après cette ouverture, lorsque Stefan Stern-fossoyeur s'escrime à faire descendre le cercueil du vieux roi dans la fosse. Selon une démarche fréquente chez Ostermeier, ces deux tableaux réunis en ouverture de la narration donnent ainsi naissance à un prologue, un avant-drame (le récit s'y trouve d'une certaine manière condensé), une sorte de générique du début, ou une séquence d'ouverture, une mise en condition du spectateur.

Le découpage cinématographique de l'action fait par Ostermeier est particulièrement flagrant dans sa mise en scène de *Woyzeck* de Georg Büchner¹⁰⁹, où la nature déjà fragmentaire de la pièce pourrait en être à l'origine. Ici, les différents tableaux s'enchaînent rapidement, mais restent néanmoins clairement distincts les uns des autres, et souvent séparés par une scène « ajoutée », imaginée librement par Ostermeier et son dramaturge Marius von Mayenburg. L'insertion quasi systématique de ces scènes autonomes entre les différents fragments de Büchner peut être vue à la lumière de la technique du « montage des attractions » selon Serguei Eisenstein, pour qui, par ailleurs, ce procédé représentait un point de convergence du théâtre et du cinéma¹¹⁰. Selon l'élève de Meyerhold, « est attraction (du point de vue du théâtre) tout moment agressif du théâtre, c'est-à-dire tout élément de celui-ci soumettant le spectateur à une action sensorielle ou psychologique vérifiée au moyen de l'expérience et calculée mathématiquement pour produire chez le spectateur certains chocs

¹⁰⁸ Créé en 2008 au Festival d'Athènes et d'Épidaure.

¹⁰⁹ Créé en 2003 à la Schaubühne (et repris au Festival d'Avignon 2004).

¹¹⁰ « De même que le théâtre, le cinéma n'est compris que comme "une des formes de violence". Si les moyens sont différents, le procédé principal est commun, c'est le montage des attractions ». Serguei EISENSTEIN, *Au-delà des étoiles*, Paris, U.G.É., 1974, pp. 127-128.

émotionnels qui, à leur tour, une fois réunis, conditionnent seuls la possibilité de percevoir l'aspect idéologique du spectacle montré, sa conclusion idéologique finale »¹¹¹. Dans *Woyzeck*, il s'agit dans la plupart des cas de séquences sur fond de musique forte (de sorte que l'on n'entend pas ce qui est dit), qui exhibent des « tranches de vie » sociales dans une cité HLM (c'est dans cet univers sordide que le metteur en scène a situé la pièce), tels un barbecue ou un entraînement de rugby. À l'instar de ce deuxième exemple, où le sport choisi exalte une violence gratuite, sujet récurrent dans cette mise en scène d'Ostermeier, ces scènes insérées sont souvent dans un rapport plus ou moins étroit avec la pièce, dont elles conditionnent la lecture et le sens par une « excitation des associations voulues »¹¹². Ainsi la scène du bain du Capitaine, où celui-ci s'efforce de nager dans une flaque d'eau, est-elle emblématique de la multitude de niveaux, sensibles et idéologiques, auxquels ces séquences autonomes enrichissent la narration. Tout d'abord, le striptease qu'il exécute avant sa baignade, devant les autres hommes, dépeint le Capitaine comme un homosexuel lascif. Ensuite, la séquence toute entière souligne la relative absurdité qui caractérise toute la pièce et la représentation ; par ailleurs, elle a également une forte charge symbolique, car le Capitaine fait ses brassées et son crawl dans une petite flaque. Enfin, ce corps dans la mare, qui annonce naturellement la fin de la pièce, quand le cadavre de Marie flottera au même endroit, anticipe sur les mots de Woyzeck qui, pris de panique à l'idée qu'on trouve plus tard le poignard, parle de ces baigneurs qui nagent là l'été.

Mais ce sont également les fragments de Büchner qui subissent un traitement selon cette logique d'attractions, « ayant pour objectif précis un certain effet thématique final »¹¹³. Ainsi, la scène complètement absurde que nous venons d'évoquer introduit celle où le Capitaine se fait raser par Woyzeck ; et là, il s'agira d'un rasage intégral où, de façon provocante et presque obscène, il amènera Woyzeck à lui raser les jambes, l'entrejambe, le dessous des cuisses et les fesses.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 117.

¹¹² *Ibid.*, p. 131.

¹¹³ *Ibid.*, p. 118.

Les fragments prennent ainsi la forme scénique de plans-séquences qui s'enchaînent selon la logique d'un montage parallèle. Les scènes insérées sont, nous l'avons dit, en rapport étroit avec la lecture du drame faite par Ostermeier, comme s'il s'agissait pour lui d'imaginer une sorte de hors-drame ; des séquences qui permettent de mieux saisir et situer les personnages, les conflits et la fable, à un niveau symbolique. Elles ne renoncent pas pour autant à leur caractère souvent surréel, d'inquiétante étrangeté, et viennent ainsi s'opposer aux éléments réalistes de la narration, dont elles constituent des supports.

Une scénographie dynamisée

Pour Meyerhold, cinéfier la scène voulait dire « la rendre si mobile qu'elle permette de donner une succession rapide de tableaux »¹¹⁴. Les dispositifs scéniques des spectacles de Thomas Ostermeier, dus pour la plupart à son scénographe régulier Jan Pappelbaum, répondent à cette volonté de dynamisation du plateau notamment dans leur forme de « sculptures praticables »¹¹⁵. Ce type de scénographie, récurrent, définit et délimite l'aire de jeu à l'aide d'un praticable sur lequel Pappelbaum pose des constructions architecturales qu'il fait pivoter, ce qui souligne la tridimensionnalité de ces dispositifs, dont le spectateur peut ainsi avoir une vision cubiste. Le plateau tournant est en effet indissociable de ces scénographies, qui multiplient les angles de vue, créant un effet cinématographique¹¹⁶.

Dans la collaboration d'Ostermeier et de Pappelbaum, la scénographie de *Nora* d'Henrik Ibsen¹¹⁷ constitue le premier exemple de cette « sculpture

¹¹⁴ In *Écrits sur le théâtre III*, op. cit., p. 217.

¹¹⁵ Formule de Marie-Noëlle Semet, universitaire et scénographe, qui voit là comme une « signature Pappelbaum ». (*Atelier de la pensée*, rencontre au Théâtre National de l'Odéon, le 3 avril 2009).

¹¹⁶ Sur l'emploi du plateau tournant au théâtre, voir Giovanni LISTA, *La Scène moderne : Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle*, Arles, Actes Sud, 1999 (notamment les chapitres I et XII, « La Scénographie militante » et « La Scénographie engagée ») ; Denis BABLET, *Les Révolutions scéniques du XXe siècle*, Paris, Éditions XXe, 1975 ; et *Théâtre / Public* n° 177, « Scénographie, l'ouvrage et l'œuvre », cahier dirigé par Chantal Guinebault-Szlamowicz, 2005.

¹¹⁷ Créée en 2002 à la Schaubühne.

praticable », et sans doute l'un des plus aboutis. Le dispositif, l'appartement des Helmer, posé sur un plateau tournant, est construit comme une maison des années vingt par assemblage de plans orthogonaux, planchers et cloisons (coulissantes ou non), ouvert en ses bords et s'étageant sur trois niveaux. La machine giratoire permet de changer le décor, l'espace et le temps sans passer par les solutions de continuité traditionnelles du théâtre, comme le baisser de rideau, le noir, etc. ; elle permet d'enchaîner les tableaux rapidement et sans transition, à la manière du raccord de séquences filmiques. Elle fonctionne comme « une machine à redistribuer les perspectives »¹¹⁸, non seulement d'un point de vue symbolique, mais aussi physique, car lorsque l'appartement tourne, ne serait-ce que de quarante-cinq degrés, le dispositif scénique permet de focaliser l'attention du spectateur sur une aire de jeu plutôt qu'une autre et de la voir ainsi sous un autre angle, sous une autre prise de vue, comme si l'on changeait de plan.

Dans *Hedda Gabler* d'Ibsen¹¹⁹, la scénographie, qui répond aux mêmes principes de « sculpture praticable », est complétée par un élément supplémentaire : il s'agit d'un grand miroir accroché dans les cintres, dont les dimensions correspondent à peu près à celles du plateau tournant sur lequel est posée la construction. Il est placé un peu derrière celui-ci et légèrement incliné, afin de proposer au spectateur le reflet de ce qui se passe sur scène. Constitué de huit plaques autonomes qui renvoient l'espace chacune sous un angle légèrement différent, le miroir propose au spectateur comme une série de plans et crée un effet assez cinématographique, évoquant les expériences de la chronophotographie.

Un tel fonctionnement du dispositif semble par ailleurs jouer d'une opposition (théorique) entre espace dramatique et espace cinématographique, transformant le premier en espace imitant le cinéma, et dépassant la stricte distinction entre les deux, proposée par André Bazin :

Parce qu'il n'est qu'un élément de l'architecture scénique, le décor de théâtre est un lieu matériellement clos, limité, circonscrit, dont les seules

¹¹⁸ René SOLIS, « Ostermeier fait sauter la *Maison de poupée* », *Libération*, 17 juillet 2004.

¹¹⁹ En 2005 à la Schaubühne.

« découvertes » sont celles de notre imagination consentante. [...] Il en va autrement au cinéma dont le principe est de nier toute frontière à l'action. [...] L'écran n'est pas un cadre comme celui du tableau, mais un *cache* qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement. Quand un personnage sort du champ de la caméra, nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché.¹²⁰

Le miroir dans *Hedda Gabler* donne au spectateur l'impression de voir les moindres recoins des aires de jeu, qui se révèle toutefois fausse. Car en raison de son inclinaison, il reste quand même dans cet espace quelques angles morts, des endroits que le public ne peut pas voir, qui donnent la possibilité aux comédiens de « disparaître » – jusqu'à la prochaine rotation du décor où ils pourront réellement sortir de la scène, à l'insu du public – pour refaire leur entrée plus tard par un autre endroit, strictement dans la logique du décor. Ces angles morts aménagent donc un éclatement de l'espace dramatique et ont pour conséquence de rendre les « frontières de l'action » poreuses et incertaines, à la manière du hors-champ cinématographique.

L'utilisation fréquente de ces « sculptures praticables » permet également de « synchroniser » l'expérience des spectateurs qui voient tous la même chose au même moment, quelle que soit leur place dans la salle, comme au cinéma : « Le plateau tournant, car cela permet d'ouvrir de nouvelles perspectives à tous les spectateurs en même temps »¹²¹, dit le scénographe.

¹²⁰ André BAZIN, « Théâtre et cinéma », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2002, pp. 158-160.

¹²¹ Propos du scénographe lors de *l'Atelier de la pensée*, cit. De nouveau, cette recherche s'inscrit dans la continuité de celle qu'avait déjà menée Meyerhold en son temps, comme en témoigne Béatrice Picon-Vallin : « Meyerhold a déjà cherché à briser la frontalité aplatie du regard du spectateur, la contrainte du théâtre – un seul point de vue sur la scène, changeant pour chaque spectateur selon sa place dans la salle. Entre ce point de vue unique, identique pendant toute la durée du spectacle, mais différent pour chaque spectateur, et la multiplicité des points de vue – identiques cette fois pour tous – que propose le cinéma, il s'agit de réduire l'écart radical ». In *Voies de la création théâtrale*, n° 17, « Meyerhold », 1990, p. 300.

Ainsi, dans les mises en scène des pièces qui ont une structure linéaire stricte, comme les drames d'Ibsen ou de Lars Norén¹²², ce fonctionnement cinématographique du dispositif scénique vient se substituer à la technique du morcellement et de l'éclatement du récit, que nous avons observée dans le travail sur les textes de Shakespeare ou de Büchner.

Des principes et références cinématographiques dans la mise en scène

Dans les spectacles d'Ostermeier, l'action scénique peut être organisée selon des principes cinématographiques grâce, de nouveau, aux scénographies, qui font coexister sur scène plusieurs aires de jeu sensiblement différentes (plus éventuellement un écran de projection), entre lesquelles le metteur en scène peut répartir les actions ; il peut ainsi installer plusieurs situations et les orchestrer parallèlement, créant un effet de hors-champ ou de montage, les faire se répondre ou entrer en opposition. Meyerhold, qui ambitionnait de cinéfier la scène en développant l'action « sur de nombreux plans »¹²³, sert là encore de référence à Ostermeier.

On observe cette simultanéité d'actions particulièrement bien dans la représentation du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare¹²⁴, qu'Ostermeier a situé dans un night-club contemporain, avec une vaste piste de danse bordée d'une construction à l'étage, donnant sur des alcôves séparées. Tout au long de la représentation, le plateau fourmille littéralement d'actions : une douzaine de comédiens-danseurs occupe constamment le parquet central de cette construction, existant ainsi sur scène de manière autonome et cohérente. Pendant les passages parlés, les dialogues permettent de resserrer l'attention des spectateurs, de sorte qu'elle ne se porte plus sur l'ensemble du plateau, mais uniquement sur certains personnages, et d'effectuer comme une analogie de gros plans filmiques. Dans le *Constructeur Solness*

¹²² La scénographie des *Démons* de Norén (en 2010 à la Schaubühne), due, elle, à Nina Wetzel, répond en effet aux principes des « sculptures praticables » de Jan Pappelbaum.

¹²³ In *Écrits sur le théâtre III*, op. cit., p. 217.

¹²⁴ Un travail commun de Thomas Ostermeier et de la chorégraphe Constanza Macras, créé en 2006 au Festival d'Athènes et d'Épidaure.

d'Ibsen¹²⁵, ce ne sont pas les dialogues, mais les rotations du plateau qui visent à créer le même effet : l'action se déroule parallèlement sur trois espaces de jeu d'un dispositif circulaire, qui sont tour à tour mis en valeur par la position du praticable tournant à tel ou tel moment, comme par le cadrage plus ou moins serré d'une caméra.

Le dialogue du théâtre d'Ostermeier avec le cinéma passe également par l'utilisation des projections. Ce principe intervient de manière intermittente au début de sa carrière, et il est devenu quasiment systématique depuis *Nora*. Il s'agit dans la plupart des cas de projections de photographies ou de courtes séquences vidéo, qui ponctuent et rythment la narration, participent à la situation spatiale et/ou temporelle du récit en montrant le hors-champ ou le hors-temps, ou encore étoffent le récit, en proposant un autre point de vue et relatant un événement non inclus dans le texte dramatique (hors-drame).

La représentation du *Constructeur Solness* s'ouvre sur une projection, sur un rideau fin et translucide à l'avant-scène, de plusieurs vues d'un quartier résidentiel, avec des villas familiales énormes, toutes pareilles ou presque, certaines encore en cours de construction, qui défilent en fondu enchaîné, rappelant celles du film d'Ulrich Seidl *Hundstage* (*Canicule*, 2001), qui dépeint la vie des nantis dans les banlieues résidentielles de Vienne. Ces images semblent avoir plusieurs vocations : premièrement, elles ménagent l'éclatement du lieu dramatique, servent de hors-champ du décor, et par là élargissent l'univers représenté au-delà des limites du plateau ; et deuxièmement, leur référence au film de Seidl permet de faire une allusion explicite à une certaine réalité sociale, prolonger le théâtre en y introduisant des éléments d'actualité, selon les vœux de Piscator, et en utilisant les projections comme conscience morale, selon ceux de Brecht.

Mais ce sont certainement les représentations d'*Hamlet* et d'*Othello*¹²⁶ qui réservent la part la plus importante aux projections. Nous reviendrons encore sur le recours aux projections en direct dans *Hamlet*. Dans *Othello*, nous retenons ici deux moments où elles interviennent, ouvrant la représentation vers un au-delà symbolique : celui, d'abord, situé pendant le

¹²⁵ En 2004, au Burgtheater de Vienne.

¹²⁶ En 2010 au Festival d'Athènes et d'Épidaure.

prologue du spectacle, où l'on voit un collage représentant un homme noir, nu, avec un phallus dressé de manière impressionnante, descendre sur une femme blanche allongée sur le dos, et celui, un peu plus tard, où une brève séquence montrant Sebastian Nakajew-Othello en plan-poitrine, traitée en négatif (son visage, maculé de noir, apparaît donc blanc), se superpose à l'action scénique. Dans les deux cas, on peut parler d'une sorte de montage parallèle appliqué au théâtre, car les deux images ne font sens qu'en association avec les propos, xénophobes, tenus par les personnages de la pièce au moment des projections ; nous pourrions aussi évoquer le « film commentaire » qu'aurait inspiré à Brecht la pratique de Piscator¹²⁷.

Des allusions plus ou moins explicites à des genres de l'histoire du cinéma témoignent, elles aussi, de la dimension cinématographique du travail d'Ostermeier. On peut ainsi évoquer le film noir, dont l'ambiance traverse tout *Hedda Gabler*, depuis la scène où l'héroïne, telle une « vamp », tire sur Brack, jusqu'à la fin où l'on voit les silhouettes de Brack, Tesman et Thea à contre-jour derrière la porte translucide, à côté du corps inerte et maculé de sang d'Hedda ; le cinéma expressionniste allemand, notamment à travers le travail scénographique, dans *John Gabriel Borkman*¹²⁸, où l'ombre et la lumière, et surtout le brouillard, sculptent l'espace scénique, ou dans le *Constructeur Solness*, où les intersections des cloisons et des armatures à angles très aigus, les lignes courbes et le plan non orthogonal, rappellent les décors de ces films expressionnistes, qui associaient les formes pointues à la folie ou au rêve ; ou encore les films burlesques du cinéma muet. Ainsi dans la séquence qui ouvre la représentation d'*Hamlet*, l'enterrement du vieux roi, où, sous l'immobilité et le mutisme pathétiques des autres personnages, un fossoyeur se bat maladroitement (et comiquement) pour faire descendre le cercueil dans la tombe. Sa peine à accomplir seul un travail qui nécessiterait deux personnes, donne à la scène un caractère

¹²⁷ « À partir de la conception piscatorienne du film inclus dans la composition, [Brecht] en retire l'idée du "film commentaire" qui accompagne l'action et fait remarquer au spectateur ses tournants essentiels », résume P.-L. THIVAT, *op. cit.*, p. 21. Brecht parle de « l'emploi du cinéma, qui a fait de la toile de fond rigide un nouveau partenaire dont le rôle rappelle celui du chœur grec », in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 316.

¹²⁸ Créé en 2008 au TNB de Rennes.

grotesque : en essayant de passer une corde sous le cercueil, il l'enjambe et le chevauche, tombe plusieurs fois dans la fosse ; pour le descendre, il manipule le cercueil comme il peut, le retourne dans tous les sens, le renverse, glisse dans la boue, etc. La scène entière se déroule sous une pluie torrentielle (l'un des acteurs tient un tuyau et arrose abondamment l'ensemble du plateau¹²⁹) et sur fond d'une musique répétitive, qui s'accélère inexorablement au fil de la séquence, entraînant le fossoyeur dans une allure toujours plus rapide. Le burlesque touche aussi les autres personnages à la fin de cette séquence, lorsque tous glissent et tombent à répétition dans la boue.

Ostermeier se sert également parfois dans ses spectacles d'une caméra portée, dont l'image est projetée en temps réel sur scène, et qui constitue un outil de jeu essentiel pour les acteurs. Toujours dans *Hamlet*, dès le début, le personnage principal se promène sur le plateau, s'arrêtant devant les autres acteurs et faisant des gros plans de leurs visages, les « présentant » par là au public. Le traitement en noir et blanc de ces images, ainsi que les costumes-cravates des comédiens, font alors penser au film d'Aki Kaurismäki tiré de la même pièce (*Hamlet goes business*, 1987).

Par ce rappel et cet usage récurrent des moyens et des formes filmiques, Ostermeier rejoint donc Meyerhold et Brecht qui souhaitaient user de ces techniques pour affirmer la narration, son accélération et sa mise à distance. Nous assistons à une sorte de jeu dialectique entre le théâtre et le cinéma, car ces procédés s'inscrivent dans une zone commune à ces deux formes de représentation ; le théâtre emprunterait ainsi au cinéma ce que ce dernier lui aurait déjà emprunté à son tour.

Un film adapté au plateau

Du point de vue de la cinématographicité du théâtre de Thomas Ostermeier, la mise en scène du *Mariage de Maria Braun*¹³⁰, faite d'après le scénario de Peter Märthesheimer et Pea Fröhlich écrit, lui, pour le film de

¹²⁹

D'où une autre référence possible, à l'*Arroseur arrosé* de Louis Lumière.

¹³⁰

Créé en 2007 aux Kammerspiele de Munich et repris à la Schaubühne depuis 2009.

Rainer Werner Fassbinder de 1979, représente un cas à part. La représentation s'ouvre sur une projection de photographies de propagande du III^e Reich, que les acteurs regardent assis dans des chaises et fauteuils disséminés dans l'espace, dos au public. Pendant cette séquence, une voix *off* introduit et résume l'histoire de la pièce et présente les comédiens ainsi que le metteur en scène (rappelant ainsi le légendaire générique parlé de Jean-Luc Godard, dans *Le Mépris*, 1963), tandis que les acteurs commencent lentement à mettre leurs costumes, s'aidant mutuellement à arranger leurs habits et perruques. Certains s'approchent ensuite un par un du microphone situé à l'avant-scène, pour y lire des lettres de jeunes filles adressées au Führer, sur fond de vacarme de bombes et de sirènes mimé par leurs collègues. Ce n'est qu'après cette séquence que commence la narration, avec le mariage de Maria et Hermann Braun. Le prologue conjugue ainsi des éléments cinématographiques (projections, actions parallèles, voix off...), avec des principes de théâtralisation (habillage des comédiens à vue, imitation de l'environnement sonore...). Ce mélange et cette opposition du théâtre et du cinéma sont par ailleurs repris dans la scénographie même du spectacle (due à Nina Wetzel), qui reproduit sur la scène du théâtre une salle de cinéma des années cinquante. À cela s'ajoute la bande son, qui laisse entendre en fond une musique de films d'époque, ainsi que le ronronnement d'un vieux projecteur.

À l'instar du prologue, toute la représentation est ponctuée de projections de photographies ou de courtes séquences vidéo¹³¹, qui se font tantôt sur les rideaux qui délimitent l'espace scénique des trois côtés, tantôt directement sur certains éléments du décor. Elles participent à la narration principalement de deux manières, la première étant d'aider à situer les différentes scènes, tant au niveau spatial que temporel ; la seconde de montrer de façon plus ou moins réaliste des événements qui ne pourraient pas l'être à l'aide des seuls moyens théâtraux, comme notamment l'explosion de gaz finale qu'Ostermeier montre justement en vidéo¹³².

¹³¹ Sans toutefois recourir à aucun moment à des extraits du film original de R. W. Fassbinder.

¹³² À la manière de Piscator, les projections « prolongent le théâtre lorsqu'il s'avère insuffisant à suggérer le réel », comme le formulent Maria PISCATOR et Jean-Michel PALMIER dans *Piscator et le théâtre politique*, Paris, Payot, 1983, p. 164.

Si le découpage filmique de l'action tient en partie à la particularité de la pièce, écrite comme un scénario, l'enchaînement des différentes séquences sur scène semble parfois s'inspirer du raccord de deux séquences, supposant une ellipse, à la manière filmique. Ainsi pour la scène où Maria (Brigitte Hobmeier) s'achète une nouvelle robe au marché noir : après avoir marchandé avec le vendeur (Bernd Moss), la comédienne prend la robe, mais la pose aussitôt sur une chaise ; en même temps, Moss a changé de veste se transformant en gérant du bar où Maria cherche du travail ; la conversation de celle-ci avec le marchand passe donc en l'espace d'une réplique, sans rupture, à celle avec le tenant du bar, devant lequel la comédienne ôte le manteau qu'elle portait jusque-là, découvrant une robe identique à celle qu'elle vient de poser sur la chaise. La vingtaine de personnages est interprétée par cinq comédiens (à l'exception de la protagoniste) qui endossent chacun entre cinq et huit rôles : les glissements de l'un à un autre se déroulent de manière très habile et dans un rythme soutenu, à l'aide d'un simple accessoire ou d'un changement de costume, à vue.

Différentes techniques de cinéma sont donc exploitées de manière intensive dans *Le Mariage de Maria Braun* ; ce condensé de moyens filmiques sert ici avant tout à souligner le caractère artificiel de la représentation. L'usage de la cinématographicité dans ce spectacle d'Ostermeier renoue donc avec celui de la théâtralité dans certains films de Fassbinder (dans le jeu d'acteur, le décor, le traitement du son, etc.) : des procédés empruntés à l'« autre médium » sont destinés, dans les deux cas, à distancier le spectateur de la fiction, à décaler la narration réaliste et à insister par là sur le discours idéologique que l'œuvre véhicule.

Dans le théâtre de Thomas Ostermeier, les procédés cinématographiques occupent donc une place importante et ont un rôle précis : ils contribuent pleinement à la narration, point nodal de son esthétique, au centre de son travail de mise en scène ; ils la ponctuent, la structurent, la précisent ou l'étoffent, en complétant (enrichissant) les moyens propres au plateau. Pour cela, ils sont convoqués à de nombreux niveaux de la représentation, qu'il s'agisse des éléments dramaturgiques, scénographiques ou propres à la mise en scène et la direction d'acteurs. Ces procédés participent également de

l'exploration du réel, autre cheval de bataille du théâtre d'Ostermeier, soit en introduisant des éléments concrets qui soulignent le réalisme, soit en représentant un au-delà symbolique. Mais l'exploration de la réalité ne semble pour le metteur en scène qu'une étape vers d'autres interrogations. En suivant Brecht, pour qui « la réalité proprement dite a glissé dans son contenu fonctionnel, [... et selon qui] il faut donc “construire quelque chose”, “quelque chose d'artificiel” »¹³³, le travail de Thomas Ostermeier s'emploie à confronter le réalisme du récit et de l'univers représenté à des procédés théâtraux ou cinématographiques, autres, plus abstraits. En plus de « développer le souffle de la narration »¹³⁴, les techniques empruntées au cinéma servent donc à introduire un décalage entre le fond et la forme, entre ce qui est représenté et la manière dont la scène s'en saisit, pour excéder la réalité et en révéler certains mécanismes. C'est ainsi qu'on peut voir l'un des moments les plus emblématiques de la vie familiale des Helmer, celui où Nora, chez Ibsen, joue sereinement et tendrement avec ses enfants, renvoyant l'image d'un foyer et d'une maternité comblés. Ici, il fait place à une séquence violente, guerrière, où, sous une lumière stroboscopique et dans un vacarme assourdissant, Nora entraîne ses enfants dans une ronde qui n'a rien d'enfantin ; le « cache cache » d'Ibsen est ici un jeu vidéo guerrier. Le traitement « artificiel » de cette scène qui peut alors s'apparenter à une « attraction » corrobore, dans le théâtre d'Ostermeier, cette « vision du théâtre réaliste, [...] qui consiste à savoir remettre en question toutes les motivations cachées, les sentiments, les stratégies et les intérêts qui déterminent le comportement humain, dans toutes leurs pluralité et complexité, [...] à] interroger l'étonnant comportement émotionnel des hommes qui, souvent, nous choque dans la réalité, s'en souvenir et le porter sur le plateau »¹³⁵.

¹³³ Bertolt Brecht, *Sur le cinéma*, Paris, Arche, 1970, p. 171.

¹³⁴ Propos du metteur en scène dans « Maria Braun, dans la lignée de *Nora* et *Hedda Gabler* », in *Alternatives théâtrales*, n° 101, “Extérieur cinéma”, 2009, p. 25.

¹³⁵ Propos d'Ostermeier dans « Remarques sur la réalité du vivre ensemble des hommes... », *op. cit.*

« CHÈRE ANGELA WINKLER, ICI NOUS ÉTUDIONS LE
MARXISME... »
LE TRAVAIL COLLECTIF A LA SCHAUBÜHNE AM HALLESCHEN
UFER

La phrase citée en exergue est la réponse qu'aurait donnée Peter Stein à Angela Winkler qui, forte de son expérience du tournage d'*Easy Rider*, demandait à rejoindre la troupe de la Schaubühne am Halleschen Ufer¹³⁶ ; celle-ci n'était pas une communauté de vie, à l'instar d'un Living Theatre, mais un collectif de travail aux objectifs esthétiques et politiques, voulant « mettre la pratique théâtrale au service du progrès social »¹³⁷. Le texte qui suit porte sur l'exploration de l'organisation collective au théâtre que la Schaubühne mena parallèlement à son travail artistique. Le modèle de l'autogestion (*Mitbestimmung*) est ici examiné dans la perspective du plateau, en interrogeant les procédés concrets et pratiques qu'il imposait aux participants et les conséquences qu'il avait sur leur travail, et en retraçant ses évolutions, au fil des expériences que la troupe accumulait et en réponse au contexte économique et politique. À la Schaubühne, le travail collectif était en effet non seulement une *méthode* de création et un *sujet* de travail, mais aussi un *objet* de recherche.

À la fin des années soixante, nourrie par les révoltes étudiantes et l'opposition extra-parlementaire, une contestation s'élève dans les théâtres ouest-allemands, appelant à la démocratisation des institutions et à celle du travail en leur sein. En tête du mouvement, la « bande à Stein » : des acteurs (comme Bruno Ganz, Jutta Lampe, Edith Clever) et des hommes de théâtre (dont Claus Peymann) que le metteur en scène rencontre au gré de ses travaux entre Munich, Brême et Zurich, et avec lesquels il cherche à réaliser de

¹³⁶ *Hors-champs*, émission de Laure Adler sur France Culture, 28 mars 2012.

¹³⁷ Conférence de presse du 14 décembre 1970, citée par Peter Sandmeyer, *Voraussetzungen und Möglichkeiten kollektiven Berufstheaters in Deutschland*, p. 141. Cette thèse, soutenue en 1974 à l'Université Libre de Berlin, apporte des éléments et des témoignages inédits et précieux.

nouvelles manières de travailler au théâtre. En 1969, leur proposition d'un modèle d'autogestion, pour « venir à bout, productivement, des difficultés actuelles du théâtre municipal »¹³⁸, essuie le refus du Théâtre de Francfort. Mais Dieter Sturm, l'un des directeurs de la Schaubühne de Berlin, où Stein avait déjà travaillé auparavant, répond présent et convainc le sénateur culturel, Werner Stein, de financer le défi.

La Schaubühne, celle fondée en 1962, est un théâtre privé, sous la forme juridique d'une société en nom collectif (*offene Handelsgesellschaft*), avec trois gestionnaires : Dieter Sturm, Jürgen Schitthelm et Klaus Weiffenbach. Elle loue son immeuble à une association d'assistance aux travailleurs et n'a pas de troupe fixe. Avec l'arrivée du collectif de Stein, au 1^{er} août 1970, elle subit une réforme organisationnelle, pour devenir le premier théâtre autogéré d'Allemagne.

La responsabilité administrative et économique est confiée à un directoire pentacéphale, composé de Schitthelm et Weiffenbach (responsables juridiques, membres permanents) et de Stein, Sturm et Peymann (membres élus et révocables). Les décisions artistiques et organisationnelles sont prises par l'assemblée générale, obligatoire pour tous les employés du théâtre (au départ, une centaine), qui siège tous les mois et peut exercer le droit de veto à une simple majorité des voix. Le lien entre ces deux instances est opéré par le comité (*das Gremium*) qui réunit des représentants du personnel artistique et technique, du directoire et de l'administration. La réforme prévoit cinq mesures principales : 1) démocratisation du travail et des décisions ; 2) politique salariale équitable (les écarts sont restreints, le salaire minimum élevé à 1200DM – il est de 650DM ailleurs – , maximum à 2700DM)¹³⁹ ; 3) création d'un comité d'embauche (les acteurs sont liés exclusivement à la Schaubühne) ; 4) constitution d'une instance de protocole (un membre est désigné pour rédiger des procès-verbaux des réunions et débats, et veiller à la circulation de ces informations parmi le personnel) ; et 5) mise en place de séminaires de

¹³⁸ « Für uns ist Rot die Farbe der Vernunft », entretien avec Peter Kleinschmidt, Claus Peymann, Dieter Reible et Peter Stein, in *Spiegel*, n° 49, 10 novembre 1969, p. 212.

¹³⁹ Le personnel technique est, quant à lui, payé selon les grilles syndicales.

marxisme-léninisme devant servir « l’homogénéisation des opinions politiques et artistiques, au fondement d’un collectif réellement opérant »¹⁴⁰. L’objectif de la réforme étant de répondre aux besoins internes de l’institution théâtrale, la Schaubühne n’est à aucun moment sous la tutelle d’une organisation ou association politiques.

Le premier spectacle de la « nouvelle » Schaubühne est *La Mère*, une pièce de Brecht, adapté du roman éponyme de Gorki¹⁴¹. Le contenu de la pièce – un processus d’apprentissage – répond à l’objectif de la troupe d’expérimenter un mode de création collectif, refusant la répartition hiérarchique du travail. Ce premier choix de répertoire n’est exceptionnellement pas soumis au débat en AG, mais arrêté par Stein seul, car les subventions sont attribuées tard et il faut démarrer le travail rapidement. Dès le début des répétitions, en revanche, tout le personnel artistique est tenu de participer activement et d’apporter des observations, qui sont ensuite validées, ou non, par un vote collectif. Les comédiens sont responsabilisés à des niveaux multiples, appelés à s’émanciper du metteur en scène et à devenir ses collaborateurs productifs. Le mode de travail devient la forme de représentation : le jeu collectif, conscient et démonstratif, pour les personnages du prolétariat, est opposé aux moyens du théâtre conventionnel (identification psychologique, caricature...), privilégiés pour les personnages bourgeois.

Malgré une réception dans l’ensemble positive, la troupe identifie des problèmes à l’issue du travail¹⁴². D’un côté celui du public, qui est majoritairement petit-bourgeois, donc indifférent aux histoires du prolétariat et pas toujours suffisamment connaisseur pour comprendre l’utilisation complexe des différents modes de jeu : la troupe ne réussit pas à faire en sorte « que les spectateurs soient fondamentalement ceux qui font le théâtre »¹⁴³. Et d’un autre côté celui de la méthode, car une véritable création

¹⁴⁰ Propos de P. Stein à la conférence de presse du 14 décembre 1970, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴¹ Première le 8 octobre 1970.

¹⁴² Protocole du débat d’évaluation de *La Mère*, du 14 octobre 1970, *ibid.*, pp. 124-125.

¹⁴³ Objectif formulé par P. Stein dans l’entretien avec Bernard Dort, in *Travail théâtral*, n° 9, 1972, p. 24.

collective n'est pas mise en place : faute de temps, les propositions du collectif ne peuvent souvent pas être expérimentées et la mise en scène garde ainsi sa primauté et sa position hiérarchique dominante. En conséquence, la troupe envisage de mener le travail, à l'avenir, selon trois directions : une première, qui rétablit la hiérarchie du travail et maintient le primat de la mise en scène (productions « principales ») ; une deuxième, qui met en place une véritable création collective, pour des spectacles de moindre envergure (productions « parallèles ») ; et une troisième, destinée à un public prolétaire (« théâtre pour travailleurs et apprentis »). C'est ainsi que s'articulent les trois spectacles suivants, *La Chevauchée sur le lac de Constance* de Peter Handke, *L'Interrogatoire de la Havane* de Hans Magnus Enzensberger et *La Discussion* de Gerhard Kelling¹⁴⁴.

Il est important de revenir sur le contexte de leur création. Au printemps 1970, la Schaubühne obtient les subventions grâce à la conjoncture politique et économique de Berlin-Ouest : la ville doit relancer son économie, devenir attractive pour les travailleurs qualifiés et jouer le rôle de vitrine du monde occidental. Pour cela, elle mise sur son potentiel culturel. Le Schiller Theater de Boleslaw Barlog ne remplit guère cette fonction et a la réputation d'un théâtre sclérosé, conservateur et boulevardier ; une expérience qui pourrait faire contrepoids serait donc la bienvenue pour le Sénat, qui semble ne pas craindre la position ouvertement à gauche du collectif, le pouvoir politique et social du théâtre étant largement discrédité. Quelques mois plus tard, toutefois, la CDU berlinoise, qui a réussi à se procurer les protocoles de travail de la Schaubühne, déclenche contre elle une polémique violente, l'accuse de « mener une activité très clairement dirigée contre l'existence de la ville »¹⁴⁵ et obtient la réduction de son budget d'un million de DM (sur 1,8 million au total !), sous prétexte de comptabilité douteuse. Après un examen approfondi des protocoles et des comptes, la somme est rendue au théâtre, mais cette tentative de censure fait planer sur ses projets une menace politique, qui se

¹⁴⁴ Premières respectivement le 23 janvier, le 2 février et le 6 février 1971.

¹⁴⁵ Peter Lorenz, le président de la CDU de Berlin-Ouest, cité par P. Sandmeyer, *op. cit.*, p. 103.

traduit par une obligation de réussite publique et financière, condition de la reconduction des subventions.

C'est sous cette pression que le collectif engage le travail sur *La Chevauchée*, qui mènera aux premières fractures sérieuses en son sein. La troupe est d'abord divisée au sujet du choix du texte. La pièce de Handke, qui dissèque les structures de domination au sein de la communication, est soutenue par Peymann (qui doit assumer la mise en scène), Stein, Sturm et Botho Strauß, avec l'argument que les difficultés de communication sont indissociables du travail à la Schaubühne et que le texte pourrait ainsi donner lieu à une mise à l'épreuve des moyens et méthodes de travail. La plupart des comédiens, en revanche, considèrent la pièce comme un pur produit de théâtre bourgeois, adressée à un cercle de spectateurs élitiste, coupée de tout contexte social et donc incompatible avec les objectifs de la Schaubühne ; Sabine Andreas considère ce choix comme une « rechute » et Bruno Ganz comme du « masochisme »¹⁴⁶. Résultat du premier vote : cinq voix pour et vingt-deux contre la pièce. Ce refus de la part des acteurs est motivé également par les déclarations de Peymann qui s'oppose à tout travail préparatoire théorique. Malgré cela, le choix finit par être validé au deuxième vote, lors de l'AG du 24 août 1970, même si onze membres de la troupe lui opposent un veto (ils ne constituent pourtant pas la majorité). Les limites du collectif se montrent avant tout financières. Peymann menace de quitter le théâtre ; or son départ aurait signifié l'abandon de la seconde grande production de la Schaubühne, ce qui aurait eu des séquelles matérielles catastrophiques pour la survie du collectif. Fort de cette pression économique, Peymann démarre les répétitions dans une ambiance conflictuelle, rétablissant la hiérarchie et les conditions de travail jugées anti-productives par les acteurs, obligés de servir un spectacle dont la forme et le contenu leur sont totalement étrangers, comme dans les théâtres municipaux qu'ils voulaient échapper. Peymann quitte le théâtre pendant les répétitions, qui sont menées au terme par Wolfgang Wiens. La représentation, vue comme un échec par le collectif, rencontre un grand

¹⁴⁶

Protocole de la discussion du 8 août 1970, *ibid.*, pp. 127-128.

succès public, lié certainement en partie à ce que la Schaubühne ne voulait justement pas faire : un « théâtre culinaire », « dépourvu de politique »¹⁴⁷...

L'Interrogatoire de la Havane, créé à partir des « procès-spectacles » contre les accusés de l'invasion de la Baie des Cochons en 1961¹⁴⁸, est la première production « parallèle » de la Schaubühne : un spectacle destiné au développement du travail collectif, élaboré en marge d'une production principale, et protégé en cela de toute pression économique. La distribution est faite en collectif et la direction des répétitions, ouvertes à tous, change tous les deux jours. Cette organisation donne d'abord satisfaction : les acteurs expérimentent des directions variées, grâce au roulement des responsables des répétitions, et la participation active leur apprend à mieux écouter et observer les autres, et à réfléchir sur le travail. Mais au terme du processus, la troupe doit admettre que le résultat est inégal : l'ampleur des discussions réduit la profondeur du travail scénique et le roulement de direction fait qu'on recommence toujours à zéro, sans retenir des solutions, qu'on « tue les tableaux à force de répéter »¹⁴⁹. Le spectacle est présenté au public uniquement pour remplacer *La Chevauchée*. Si cette dernière met le travail collectif à l'épreuve de la pression économique, *L'Interrogatoire* le questionne dans sa dimension pratique.

De nouvelles modifications sont envisagées lors de l'AG de l'évaluation des deux spectacles¹⁵⁰. Stein réclame que lors des travaux menés par des metteurs en scène, les décisions soient arrêtées moins vite et les expérimentations poussées plus loin. Et que pour les autres travaux, un « collectif dirigeant au sein du collectif » (*ein Stab*) soit constitué à une certaine phase des répétitions.

Parallèlement, une cellule du « théâtre pour travailleurs et apprentis » se constitue, pour mener un « travail politique avec les moyens du théâtre »¹⁵¹. Le matériau de départ, *La Discussion*, relate les événements

¹⁴⁷ Voix critiques citées *ibid.*, p. 133.

¹⁴⁸ En avril 1961, environ 1400 exilés cubains, recrutés et soutenus par les États-Unis, ont tenté d'envahir Cuba et renverser le gouvernement de Fidel Castro. Celui-ci réussit toutefois à contrer l'attaque et à emprisonner ces « envahisseurs impérialistes », qui furent ensuite jugés dans des procès retransmis par la télévision cubaine.

¹⁴⁹ Protocole de la discussion du 11 février 1971, *ibid.*, p. 139.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ P. Stein dans l'entretien avec B. Dort, *op. cit.*, p. 25.

déclenchés par une grève ouvrière dans les fonderies Glöckner à Brême. Le collectif tire de ce travail de grands bénéfices en termes d'expérimentation et de questionnements théâtraux et idéologiques. Même si Stein affirme que « l'objectif de ce programme n'est pas de diffuser l'art, mais le marxisme-léninisme »¹⁵², la recherche se concentre surtout sur l'efficacité des moyens esthétiques, et moins sur une finalité politique. La troupe ne réussit donc pas à réaliser la collaboration prévue avec les syndicats et autres organisations de la classe ouvrière, qui revendiquent des gestes clairs et forts. Finalement, *La Discussion*, comme la plupart des spectacles de ce programme, d'« un dilettantisme touchant »¹⁵³, n'est montrée que très peu de fois.

*Peer Gynt*¹⁵⁴ est l'occasion d'intégrer ces nouvelles expériences, aussi bien par rapport au public (après les échecs des tentatives de s'adresser aux spectateurs prolétaires, la Schaubühne se tourne définitivement vers un public bourgeois), que par rapport au travail collectif. La distribution est votée en plénum, sur la base de l'expérience des acteurs et au regard des possibilités d'évolution qu'un rôle présente pour eux ; dans un souci d'éviter le vedettariat, *Peer* est réparti entre six acteurs. La troupe participe d'abord aux recherches sur le contexte de la pièce et à la détermination et à l'élaboration de l'esthétique. Toutefois, au fil des répétitions, sous la pression politique et économique évoquée plus haut, le collectif est de nouveau obligé de revenir à la soumission au metteur en scène. Pour ne pas devoir décaler la première deux fois, les comédiens organisent des répétitions parallèles dans leur temps libre et participent même à la fabrication du décor.

Le spectacle réussit le pari d'un succès retentissant auprès du public et de la critique, mais le collectif est plus que jamais en proie à un grave conflit, qui oppose la direction, les comédiens et le personnel technique. Les acteurs se plaignent d'un temps de répétitions et d'expérimentation

¹⁵² Protocole de la discussion du 29 novembre 1970, cité par P. Sandmeyer, *op. cit.*, p. 169.

¹⁵³ Rolf Michaelis, « Der Schaubühne anderes Gesicht », in *Theater Heute*, Almanach 1973, p. 42.

¹⁵⁴ Première les 13 et 14 mai 1971.

insuffisant¹⁵⁵ : pour palier à cela, leur initiative de répétitions parallèles, autonomes, est retenue comme élément constituant du travail à venir. Les techniciens déplorent, eux aussi, le manque de moyens et de temps par rapport aux exigences du travail, mais ce n'est que le symptôme d'un problème structurel. Leur participation aux décisions artistiques n'est que formelle, car ils ne sont pas qualifiés sur ce terrain : la démocratie du travail collectif relève pour eux de l'idéologie pure, qui n'apporte rien à leur réalité quotidienne et fait au contraire augmenter la pression qui pèse sur eux.

Dès 1969 et la première proposition d'un modèle d'autogestion à Francfort, Stein et ses collègues défendent la vision de celui-ci comme une « perspective », appelée à être mise à l'épreuve et « clarifiée dans le processus du travail »¹⁵⁶. À la Schaubühne, le collectif n'est jamais érigé au rang d'une loi, ni considéré comme acquis ; il est recherché, exploré et perfectionné au fil de l'aventure. À la fin de la première saison, le théâtre fait face à plusieurs problèmes : il n'arrive pas à engager un deuxième metteur en scène après le départ de Peymann¹⁵⁷, la grogne monte parmi les comédiens et le personnel technique se considère exclu du collectif. Des brèches dans la réalité de la pratique collective s'imposent avec une évidence implacable. Le rythme extrême du travail (jusqu'à quatorze heures par jour) ne les récompense pas tous de la même façon, raison pour laquelle un certain nombre d'acteurs quittent la Schaubühne dès 1972, pour travailler dans d'autres théâtres ou au cinéma. Bruno Ganz, qui rompt son engagement exclusif en 1972, déclare : « Au début, tous se sont dit : si je participe à la Schaubühne, je n'exige pas de rôles. Nous voulions vraiment être un collectif où jouer de grands ou de petits rôles ne devait avoir aucune importance. Mais cet élan a commencé à s'effriter au bout de six mois, au vu du fait que c'étaient toujours les mêmes qui jouaient les grands rôles »¹⁵⁸. Dans le même

¹⁵⁵ Stein reconnaîtra plus tard que « dans *Peer Gynt*, les comédiens ont affronté pataugé, barboté et patouillé tout autour. Un véritable travail d'acteurs n'a pas eu lieu ». (« Il se passera quelque chose... », in *Théâtre en Europe*, n° 1, 1984, p. 26.)

¹⁵⁶ « Für uns ist Rot die Farbe der Vernunft », *loc. cit.*

¹⁵⁷ Il faudra pour cela attendre l'arrivée de Klaus Michael Grüber, en 1972, même s'il ne se lie jamais institutionnellement avec la troupe.

¹⁵⁸ « Auffassungen zur Theaterarbeit », in *Spielplatz*, 1971/1972, p. 56.

esprit, Angela Winkler parle de « deux gardes d'acteurs » au sein de la troupe et évoque « un véritable clivage entre les deux groupes »¹⁵⁹. Edith Clever, qui quitte le collectif en 1974, admet qu'elle ne s'est « jamais vraiment épanouie dans le groupe », car elle s'y trouvait « dans une situation ambiguë : [...] au sein de ce collectif, on s'efface [...] et l'on n'est pas toujours distribué. Par rapport à d'autres actrices qui travaillent dans d'autres maisons, j'ai donc relativement peu joué »¹⁶⁰.

Jack Zipes¹⁶¹ rapporte les évolutions du modèle collectif à la Schaubühne en 1977 : les AG ne siègent plus que deux ou trois fois par an, et de plus en plus de décisions sont prises au niveau des collectifs artistiques (les *Stäbe*) ; le droit de veto ne vaut plus pour tous les salariés du théâtre ; les comédiens participent de moins en moins aux recherches préliminaires, mais peuvent en revanche signer des contrats ailleurs ; et les séminaires de marxisme-léninisme ont été abandonnés au bout d'un an et demi. Ces concessions qui s'accumulent avec le temps ne sont pas, selon Sturm, des problèmes de la « dynamique du groupe », mais les conséquences d'un « bouleversement des esprits et des idées, un bouleversement du climat politique »¹⁶², auquel la troupe n'échappe pas.

Le rêve du travail collectif a pu être poursuivi grâce à l'investissement hors-norme de ses membres. Mais aurait-il été pensable sans la figure tutélaire de Peter Stein, sans que celui-ci s'impose de manière répétée comme le meneur du collectif ? Le primat du metteur en scène a été une nécessité face à la pression politique et économique, il a toujours fait objet de débat et, le cas échéant, a été accepté consciemment par la troupe. Cette obligation de réussite, d'un côté, a poussé la Schaubühne à adapter constamment son modèle d'organisation et l'a peut-être empêchée d'aller jusqu'au bout de toutes ses expériences (les grandes aventures

¹⁵⁹ *Hors-champs, op. cit.* « La première garde, c'étaient Bruno Ganz, Edith Clever, Jutta Lampe... Ils s'exprimaient très bien et se mouvaient très bien sur scène. Lorsque Klaus Michael Grüber est arrivé, il travaillait avec nous, les autres, la deuxième garde, qui appartenions aussi à la troupe de la Schaubühne ».

¹⁶⁰ « Avec ceux que j'accepte... », in *Théâtre en Europe, op. cit.*, pp. 38-39.

¹⁶¹ J. Zipes, « The Irresistible Rise of the Schaubühne am Halleschen Ufer », in *Theater*, automne 1977.

¹⁶² « Une oscillation perpétuelle de l'âme... », in *Théâtre en Europe, op. cit.*, p. 30.

expérimentales du XX^e siècle, des Studios de Stanislavski et Meyerhold au CIRT de Brook, ont toutes été à l’abri de cette obligation) ; mais d’un autre côté, elle a permis de produire des spectacles de qualité artistique exceptionnelle. Et les fondements de l’autogestion n’ont jamais été remis en cause : lorsqu’en 1992, le collectif fait valoir son veto sur le projet monumental de *Faust*, Stein, qui a quitté la direction du théâtre sept ans auparavant, ne peut s’y opposer.

Si l’obligation de réussite publique est incontestablement l’une des limites de cette utopie du collectif, Peter Sandmeyer en évoque une autre, moins évidente : dans sa thèse, écrite en 1972/73, il voit une cause possible de l’épuisement de ce modèle dans l’absence de la tutelle d’une organisation politique. En cela, il met certes le doigt sur un questionnement important au sein de la troupe (Stein affirme qu’à cette époque, justement, « certains acteurs ont confondu les idées gauchistes qui [les] avaient aidés avec l’objectif réel pour lequel la Schaubühne avait été fondée : faire du théâtre »¹⁶³). Toutefois, l’histoire ne lui donne pas raison. C’est précisément parce que le travail collectif n’a jamais été un *programme* politique ou une *doctrine* de travail, mais son *objectif* et même son *sujet*, que la troupe a pu « tenter de penser conjointement les phénomènes esthétiques et politiques »¹⁶⁴ et nourrir son travail artistique des contradictions et des tensions constantes de son modèle d’organisation.

¹⁶³ Dans *Essayer encore, échouer toujours*, entretiens avec Georges Banu, Bruxelles, éd. Ici bas, 1999, p. 28.

¹⁶⁴ Selon le titre de l’essai « programmatique » de B. Strauß, « Versuch ästhetische und politische Phänomene zusammenzudenken » (1971).

LE THEATRE DE THOMAS OSTERMEIER : DEMARCHE ARTISTIQUE OU PHENOMENE CULTUREL ?

Le metteur en scène Thomas Ostermeier passe aujourd'hui pour une personnalité-phare de la scène culturelle internationale. Ses spectacles sont à l'affiche des grandes institutions, piliers de « l'establishment théâtral » européen, qu'il s'agisse des festivals internationaux (comme celui d'Avignon, dont il fut l'artiste associé en 2004, celui d'Athènes – Épidaure ou celui de Vienne), ou des principales scènes des différents pays (en Allemagne, il dirige la prestigieuse Schaubühne de Berlin, et en France, il est au programme du Théâtre de l'Odéon, du TNT de Toulouse ou du TNB de Rennes, pour ne citer qu'eux). Ses propos sont régulièrement relayés par les médias à large public, des quotidiens nationaux aux chaînes audiovisuelles à grande audience. Son œuvre est récompensée par les distinctions les plus hautes, comme le Lion d'Or à la Biennale de Venise en 2011, ou le titre français d'Officier des Arts et des Lettres en 2010. Bref, tout semble prédestiner Thomas Ostermeier à jouer le rôle d'un représentant majeur de ce que l'on pourrait appeler la culture dominante.

De nombreux professionnels du monde culturel et intellectuel, en Allemagne et au-delà de ses frontières, réservent au théâtre d'Ostermeier un accueil assez froid : il serait, selon eux, l'expression et le résultat d'une politique de communication culturelle, plutôt que le porteur d'une démarche artistique : « La culture c'est la règle, l'art c'est l'exception », selon la formule de Jean-Luc Godard. Mais si vraiment la démarche d'Ostermeier véhicule à tel point les valeurs dominantes, si elle est à ce point en conformité avec l'idéologie culturelle contemporaine, si vraiment elle est si peu pertinente au plan artistique, comment comprendre, au-delà de l'adhésion qu'elle remporte auprès du public, la curiosité qu'elle provoque, et surtout la vigueur des débats qu'elle soulève ?

C'est qu'il ne faut pas oublier que le parcours d'Ostermeier est fait de prises de position contestataires face aux pratiques et discours dominants, marqué par la volonté affirmée de se situer en marge, à contre-courant des

formes et des esthétiques majoritaires. À y regarder de près, donc, l'image que l'on peut avoir de lui comme « phénomène culturel », comme metteur en scène représentant du mainstream esthétique et institutionnel européen contemporain, paraît trompeuse, ou du moins mérite d'être amplement nuancée. Car si l'œuvre du metteur en scène se construit nécessairement, inévitablement, dans la confrontation avec cette culture dominante, il n'en cherche pas moins à construire une vision artistique personnelle, cohérente et indépendante volontiers en rupture avec les des tendances de son temps.

Thomas Ostermeier revient sur certains de ces sujets dans le dialogue que nous retranscrivons ici et que nous avons mené avec lui lors d'une rencontre publique au Théâtre National de Toulouse, le 4 février 2012, à l'occasion des représentations de sa mise en scène d'*Othello* et dans le cadre du colloque « Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours – Pratiques alternatives dans les arts ». Dans une partie introductive, nous proposons un résumé condensé des moments et aspects les plus déterminants de cette démarche artistique propre, en nous focalisant sur le parcours professionnel du metteur en scène, et en laissant de côté les éléments de sa biographie personnelle¹⁶⁵.

Tout d'abord, il y eut au début des années quatre-vingt-dix, le choix de la formation à l'École Ernst-Busch. Thomas Ostermeier est né et a grandi dans l'ancienne RFA, mais en 1992, il décide d'intégrer cette école prestigieuse, haut lieu de formation et temple de la tradition théâtrale de l'ancienne RDA. L'un des objectifs majeurs de cette école est de former, dans la tradition brechtienne, des artistes socialement responsables et conscients de leur rôle dans la société ; l'apprentissage vise « l'acquisition d'importantes capacités artistico-artisanales et organisatrices, pour former des personnalités artistiques performantes, qui conçoivent leur travail et leur influence publique dans le sens d'une responsabilité socioculturelle »¹⁶⁶. Le

¹⁶⁵ Qui participent naturellement dans une grande mesure à cette construction et attestent du même état d'esprit. Ostermeier lui-même les évoque volontiers dans les entretiens, comme son passé d'objecteur de conscience en signe de révolte contre un père officier militaire, etc.

¹⁶⁶ Cf. le site de la Ernst-Busch Schule, www.hfs-berlin.de.

choix d'Ostermeier répond à l'état d'esprit d'un certain nombre de jeunes gens de théâtre ouest-allemands, qui à l'époque redécouvrent avec intérêt le théâtre de l'autre côté du Mur, lequel apparaît par de nombreux aspects comme une alternative à un certain épuisement esthétique et idéologique de celui qu'ils pratiquent. Ostermeier revendique sans réserve cette logique de rupture avec la tradition théâtrale ouest-allemande : « Je suis précisément allé à Berlin-Est, à l'École Ernst-Busch, pour ne rien devoir à ce théâtre ouest-allemand incarné par Peter Stein »¹⁶⁷. Notons qu'en citant le nom de Peter Stein, il signale que l'un des grands contestataires du théâtre établi des années 1970 peut être devenu, aux yeux de la jeune génération, l'une des figures de proue de l'establishment théâtral actuel.

Au sortir de cette formation, Thomas Ostermeier se voit confier la direction de la Baracke, scène annexe du Deutsches Theater, l'un des principaux théâtres de l'ex-RDA. Il dirige cette petite scène pendant trois ans, entre 1996 et 1999, et en fait un lieu incontournable de la vie culturelle berlinoise. Il y monte exclusivement des pièces (ultra-)contemporaines, très souvent en création allemande, en étant notamment attentif à la dramaturgie anglo-saxonne (Mark Ravenhill, Nicky Silver, etc.). Ses spectacles présentent des univers trash, leur esthétique se fonde sur un jeu d'acteur très corporel, nourri par l'héritage de Meyerhold, sur un rythme soutenu, avec généralement un message politique qui clairement affirmé. Ainsi, selon certains commentateurs, la Baracke s'inscrit dans un rapport d'opposition au Deutsches Theater¹⁶⁸ car « la démarche meyerholdienne peut être vue ici de manière programmatique : comme l'abandon du style de jeu psychologico-réaliste développé par Stanislavski, cet antagoniste bourgeois de Meyerhold puis de Brecht, et prédominant sur les scènes allemandes »¹⁶⁹. Mais c'est surtout grâce à l'affirmation d'un répertoire contemporain clairement politique que la Baracke s'adresse à un public différent de celui qui fréquente traditionnellement la maison mère, et que la démarche

¹⁶⁷ « Thomas Ostermeier, scène de générations », conversation entre Thomas Ostermeier et Jean Jourdeuil, in *Mouvement*, "Spécial Festival d'Avignon", juillet 2001.

¹⁶⁸ Manuel Brug, « Die Achtundsechziger kommen », in *Der Tagesspiegel*, 30 juillet 1997.

¹⁶⁹ Cornelia Niedermeier, « Männerspiel. Muskelspiel. », in *Die Zeit*, 19 février 1998.

d'Ostermeier s'oppose aux choix du *Regietheater*, cette réinterprétation systématique des œuvres classiques par les metteurs en scène, dont le Deutsches Theater est l'un des bastions. Ostermeier résume son opposition aux pratiques théâtrales dominantes de l'époque dans sa conférence de 1999, qui clôt l'aventure de la Baracke :

Le théâtre politique de la génération de soixante-huit est mort : le théâtre d'actualisation des classiques, culinaire et tiède, pour des gourmets éduqués qui ne s'étrangleront pas sur un hors-d'œuvre trop piquant ou trop exotique ; la dernière génération de bourgeois cultivés, libéraux et ouverts d'esprit va silencieusement mourir avec ce théâtre¹⁷⁰.

Vient ensuite l'investiture d'Ostermeier à la tête de la Schaubühne am Lehniner Platz, en 1999. Là, à contre-courant des tendances de ce tournant de siècle, en plein essor de l'économie néolibérale qui impose aux théâtres ses lois du marché et du show-business, Ostermeier pose le refus de vedettariat comme fondement du vivre ensemble de la troupe, renouant avec son illustre prédécesseur le jeune Peter Stein. Il gère le collectif selon les principes de la cogestion (*Mitbestimmung*), répartit la direction entre quatre artistes et fait signer à tous ses acteurs une charte leur interdisant de travailler ailleurs qu'à la Schaubühne (dans d'autres théâtres, au cinéma, à la télévision ou à la radio). Avoir pu et su imposer ce modèle de travail à son collectif relève, à notre époque, d'un geste contestataire fort ; l'avoir maintenu pendant cinq ans, d'un véritable exploit.

Mais le véritable potentiel contestataire de l'œuvre de Thomas Ostermeier, celui qui provoque les passes d'armes les plus passionnées, réside dans son esthétique, et notamment dans sa défense du réalisme, forme théâtrale plutôt battue en brèche par les pratiques dominantes de notre temps. Chez le metteur en scène, ce réalisme passe surtout par la mise en avant du récit : il place la narration au centre de sa démarche, et chaque élément de ses représentations semble être mis au service de celle-ci. À une époque dominée par des formes théâtrales qui excèdent volontiers le texte, où les

¹⁷⁰ T. Ostermeier, « Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung », in *Theater der Zeit*, juillet / août 1999.

recherches des metteurs en scène (à Berlin comme ailleurs) s'engagent bien souvent dans la voie du théâtre dit « postdramatique », s'intéresser principalement au récit représente un vrai défi. Pour Ostermeier toutefois, les fables restent essentielles, et doivent détenir une certaine véracité, afin que le public puisse se reconnaître en elles. C'est pourquoi il fait du réalisme son credo esthétique.

Or le seul fait de se réclamer du réalisme aujourd'hui en Allemagne, pays ayant connu les deux grandes dictatures totalitaires du vingtième siècle qui ont, chacune, imposé le réalisme comme l'unique forme artistique valable, passe pour de la provocation. La démarche d'Ostermeier toutefois, bien sûr loin de cautionner les idéologies de l'art officiel du Troisième Reich ou du réalisme socialiste, vise au contraire à penser cette démarche artistique en dehors de ces références qui l'ont fait « tomber en discrédit »¹⁷¹. S'il veut réhabiliter la notion de réalisme, c'est parce qu'elle est aujourd'hui, selon lui, « employée dans l'objectif de diffamer tel ou tel travail théâtral, ou de faire le tri entre ce qui est de l'avant-garde et ce qui est dépassé »¹⁷². C'est ainsi qu'il souhaite en proposer une forme « nouvelle » et parle d'un « réalisme sociologique » : il s'inscrit dans une logique somme toute assez brechtienne, qui s'applique à percer à jour certains processus à l'œuvre dans le monde contemporain, à travers notamment l'étude des comportements sociaux, afin de contester, de critiquer et de dénoncer une certaine « involution » idéologique et sociopolitique de notre société actuelle.

Pour véhiculer cette critique et ce questionnement idéologiques et sociopolitiques de la société contemporaine, le metteur en scène est amené à élargir son répertoire et a de plus en plus souvent recours à l'actualisation des œuvres anciennes ; ceci sans craindre de traduire (quitte à les « maltraiter », selon certains) quelques grandes « fables » du répertoire, de Shakespeare à Ibsen, pour les faire coller à sa propre réalité. Or, réinterpréter les pièces classiques par le moyen de la mise en scène, en refusant toute forme de fidélité historique ou littéraire à l'œuvre, dans

¹⁷¹ Selon les propos d'Ostermeier dans son essai « Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders. Plädoyer für ein realistisches Theater », in : *Kräfte messen. Das Körber Studio Junge Regie*, Hambourg, éditions Körber-Stiftung, 2009.

¹⁷² *Ibid.*

l'objectif de rapprocher le texte ancien du spectateur contemporain, veut dire renouer avec la pratique du *Regietheater*, pratique qu'Ostermeier lui-même contestait dans les années quatre-vingt-dix. Cette contradiction a apporté de l'eau au moulin de bien des pourfendeurs de son art, évoqués plus haut. Il ne faudrait pourtant pas appréhender cette évolution en termes de régression idéologique ou de retournement de veste à visée commerciale, comme certains ont tendance à le faire, mais la situer dans le contexte esthétique de son temps : il s'agit, de la part d'Ostermeier, surtout de la défense d'un théâtre « dramatique », devenu marginal et considéré par d'aucuns comme obsolète, ce qui le met ~~le~~ en cohérence avec ses revendications premières. À la culture dominante qui tend à ériger en règle la fin des idéologies, de l'Histoire et des grands récits, le metteur en scène oppose une vision artistique faite de récits quotidiens dans lesquels les idéologies et l'Histoire jouent un rôle essentiel, comme dans nos vies.

Il est naturel que tout au long de son parcours et, surtout, au contact de la réalité du travail dans les grandes institutions européennes, le metteur en scène ait été obligé de revoir et relativiser certaines de ses positions contestataires. Mais il n'a pas pour autant abandonné ses principes et engagements idéologiques ou esthétiques essentiels, qui restent présents dans son œuvre, lui ont permis de s'éclorre et de s'affirmer, et continuent à la nourrir.

Rencontre publique avec Thomas Ostermeier, Théâtre National de Toulouse, dans le cadre du colloque « Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours – Pratiques alternatives dans les arts », le 4 février 2012.

Jitka Pelechová : Tu soumets les textes de Shakespeare, comme d'ailleurs toutes les œuvres classiques que tu montes, à un travail d'actualisation assez prononcé. Celle-ci ne se résume pas à une simple transposition des textes dans un milieu contemporain, même s'il y a, bien sûr, des éléments actuels : lorsque tu as monté le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, la pièce se déroulait dans une boîte de nuit contemporaine ;

dans *Hamlet*, la cour d'Elseleur ressemblait à celle, élyséenne, du couple Sarkozy-Bruni ; dans *Mesure pour mesure*, on nettoyait la racaille au Kärcher... Pour *Othello*, tu as déclaré au cours des répétitions : « Ce qui m'intéresse, c'est la biographie d'Othello. C'est un arriviste, c'est un homme qui a accédé au pouvoir en partant de sa condition d'esclave, et la classe dominante l'accepte à cause du pouvoir qu'il exerce. Au moment où on n'a plus besoin de lui, on peut se débarrasser de sa présence sans problème »¹⁷³. C'était cela, ta porte d'entrée pour ton accès à *Othello* ?

Thomas Ostermeier : Oui. Au début, je me suis posé la question suivante : dans quelle situation politique se passe cette pièce ? J'ai essayé de trouver des parallèles entre notre situation actuelle et celle de Venise chez Shakespeare. Et j'ai l'impression qu'il y a pas mal d'analogies. Par exemple, cette société vénitienne, assez impérialiste, qui doit faire face à la menace venant d'une autre puissance, mais veut en même temps continuer à faire du commerce, à réaliser du profit et garder le pouvoir économique sur toute la Méditerranée. Il apparaît clairement dans la pièce que les Vénitiens rechignent à aller faire la guerre eux-mêmes : ils engagent donc des mercenaires pour mener leurs combats à leur place, comme Othello, qui a fait carrière dans l'armée vénitienne, ou comme Iago, qui est espagnol et appartient à la même armée. Ce qui m'a interpellé, c'est cette décadence certaine de la société vénitienne qui n'est plus prête à défendre son royaume elle-même. Et tout ça m'a rappelé des situations actuelles comme la guerre d'Irak ou les autres guerres dans le monde...

Il est frappant de voir que le Doge, qui promet à Brabantio de punir celui qui a abusé de sa fille, change de perspective et de discours du tout au tout, dès qu'il apprend qu'il s'agit d'Othello dont il a besoin pour mener sa guerre. Il oublie le crime pour ne penser qu'aux intérêts du pouvoir. À ce moment-là, il se range du côté du noir, même si ce dernier a enfreint la loi. Je pense donc que ce qui arrive dans la pièce est très lié aux questions de hiérarchie sociale. La jalousie violente de Iago a beaucoup à voir avec le fait

¹⁷³ Propos tenus dans l'entretien « La couleur d'Othello doit rester une surprise », in : *Eleftherotypia*, 8 mai 2010.

qu'il n'a jamais connu de situation confortable dans la société ; il a toujours dû faire ses preuves, être guerrier, être soldat. C'est une perspective très masculine.

Je crois aussi qu'Othello, qui a connu la condition d'esclave, se trouve dans une situation où il a une très grande confiance en sa chance, en sa bonne étoile, car il lui arrive quelque chose qui ne lui est jamais arrivé auparavant. Il sait lutter, il sait combattre, il connaît l'ennemi, il a toutes ces expériences derrière lui, mais il n'a jamais connu d'autre existence. Il n'a jamais rencontré quelqu'un qui, comme Desdémone, l'aime sans réserve. Il sait se défendre, il sait réagir dans une situation où il est attaqué : tuer l'ennemi pour survivre. Mais ici, une sorte de folie s'introduit dans son comportement, ce qui permet à Iago de développer sa stratégie.

Il y a un autre élément qui a aussi été important pour moi : le masque, le fait qu'Othello soit noir. Ma lecture personnelle des pièces de Shakespeare découle toujours du fait que les personnages sont tôt ou tard forcés de jouer un certain rôle dans la société. Un rôle qui n'a rien à voir avec ce qu'ils sont vraiment, avec la vérité cachée derrière la façade. C'est pour ça qu'Othello doit être noir, car il ne joue pas de rôle. Il est le seul qui aime vraiment, qui aime profondément, humainement, qui a des vertus en lui-même. Tout le monde autour de lui est complètement corrompu. Les autres jouent à manifester une certaine idée de l'humanité, ils cherchent à convaincre les autres de se comporter en êtres civilisés. Mais le seul qui est authentiquement humain, c'est Othello. Et tous les autres, notamment Iago qui est appelé tout au long de la pièce « l'honnête Iago », sont le contraire de ce qu'on croit d'eux. C'est donc cette idée du masque qui m'a aussi incité à mettre en scène cette pièce, pour montrer que ça n'a pas forcément à voir avec le racisme, mais plutôt avec un jeu de rôle au sein de la société.

J. Pelechová : Ce jeu de rôle est par ailleurs raconté dans le prologue de ton spectacle, non seulement lorsqu'on dessine un masque noir sur le visage d'Othello, mais aussi lorsque son corps nu devient un écran, au sens propre et au sens symbolique, sur lequel les uns projettent leurs angoisses et les autres leurs fantasmes.

Mais si je me souviens bien, ton Othello n'a pas été noir dès la première.

T. Ostermeier : En effet. Et même que là encore, je ne suis pas à cent pour cent convaincu de la solution qu'on a trouvée. Il se pourrait qu'elle évolue de nouveau. Nous jouons cette version pour la sixième fois seulement ; avant, c'était différent. Mais c'est un problème qui, au fond, pour moi, n'en est pas vraiment un, parce que dans mon univers théâtral, dans mon regard sur les personnages, les raisons pour lesquelles Shakespeare a mis le noir au centre de cette pièce paraissent assez évidentes. Il est vrai qu'aujourd'hui, cela soulève une tout autre discussion ; pas seulement sur le racisme dans notre société, mais aussi sur le fait qu'il n'y a pas beaucoup d'acteurs noirs dans les théâtres allemands. Ce débat est très actuel en Allemagne.

Si on regarde la pièce de près, Othello est le seul personnage positif de la pièce, même s'il devient meurtrier à la fin. Tous les autres sont des ordures. Parfois, je me dis qu'*Othello* est une variation sur quelques éléments qui se trouvent dans *Hamlet*. Là, il y a des personnages qui portent des masques pour cacher leur vraie nature et qu'*Hamlet* essaie de démasquer, surtout Claudius et Gertrude. La tragédie dans *Othello*, c'est qu'au contraire, Othello croit que Desdémone porte un masque, elle aussi : celui d'une femme qui trompe son mari. Mais la réalité est différente. Ce sont les gens autour d'Othello, notamment Iago, qui lui font croire qu'elle est en train de le tromper, mais c'est faux. C'est une pièce qui montre comment Iago peut faire croire à Othello une chose qui n'est pas vraie.

J. Pelechová : La problématique du regard est en effet au centre de la pièce : ce qu'on voit n'est pas forcément ce qui est, et ce qui est n'est pas forcément ce qu'on voit. Othello demande tout au long de la pièce des preuves de l'infidélité de Desdémone : il veut les « voir ».

T. Ostermeier : Et aussi se construire une fausse réalité. Ça a beaucoup à voir avec le théâtre, mais ici, c'est un théâtre « négatif », avec Iago qui met en scène la réalité d'une manière plutôt violente, cynique et

terrible. Une fois encore, on revient à *Hamlet*, où il y a la *Souricière* ; le théâtre y fait fonction d'instrument « positif », destiné à trouver la vérité. Dans *Othello*, j'ai l'impression que Shakespeare montre le contraire : le maître de cérémonie, le metteur en scène, Iago, se sert de certains moyens théâtraux pour construire un mensonge.

J. Pelechová : Je reviens à la question de l'actualisation. Elle passe en grande partie par la scénographie, due à Jan Pappelbaum, qui est ton scénographe principal depuis la fin des années quatre-vingt-dix. Il a une formation d'architecte à l'origine – et cela se voit. Comme dans ses autres travaux, il exploite ici aussi tout un vocabulaire architectural, avec des cloisons coulissantes etc. Mais il ajoute à cela un élément extrêmement théâtral, cette eau noire qui se retire, puis revient, en accompagnant la narration de son mouvement. D'un côté, cela permet de transformer le décor en une véritable machine à jouer, au sens meyerholdien du terme, qui détermine le jeu des acteurs et devient un accessoire de jeu pour eux. D'un autre côté, ce bassin semble porteur de références précises : l'or noir, le désert, on a aussi l'impression d'être dans un lieu de vacances des couches aisées de la société ; c'est l'Arabie Saoudite ? Las Vegas ? Est-ce qu'il y a une référence précise ?

T. Ostermeier : On voulait dresser un parallèle dans cette scénographie, et dans l'atmosphère générale de la représentation, entre l'industrie du divertissement et la guerre, ou les guerres, qu'on est en train de mener dans le monde. C'est la raison pour laquelle Iago, chez moi, est plutôt un *entertainer* et que la guerre n'est pas vraiment montrée sur scène. C'est un monde plein de fête, de musique, de jeu, de divertissement, comme par exemple Las Vegas ; un univers qui occupe une place assez importante, surtout dans les sociétés en guerre. L'idée de la scène où Iago et Othello jouent au golf vient d'une photo assez célèbre qui montre George Bush en train de jouer au golf, au moment même où éclate la guerre en Irak. Cette simultanéité des images, des réalités qui, au premier abord, n'ont rien à voir les unes avec les autres, m'interpelle beaucoup. Les images de Hollywood et

celles de la guerre font pourtant partie du même monde. J'ai essayé de réunir tout cela dans le spectacle.

J. Pelechová : Cette transposition participe aussi d'un certain réalisme que tu revendiques pour ton théâtre. Il ne s'agit pas d'un réalisme dans l'esprit du dix-neuvième siècle, de type naturaliste, qui voulait représenter une « tranche de vie », photographier la réalité, mais plutôt d'un réalisme au sens de Brecht, pour qui c'est une mise en question des comportements sociaux, qu'il faut représenter par l'« artificialité » propre à l'art. Or on a l'impression, aujourd'hui, que le discours dominant sur les scènes théâtrales contemporaines taxe le réalisme de passéiste, le déclare obsolète, voire tabou, sinon réactionnaire. Est-ce que, d'une certaine manière, se revendiquer du réalisme pourrait être de nos jours un geste contestataire, subversif, révolutionnaire ?

T. Ostermeier : C'est une discussion assez allemande et surtout particulièrement déprimante. Depuis dix ou quinze ans, il y a ce débat, ce faux débat, sur la concurrence entre le théâtre « postdramatique » et le théâtre, disons, « dramatique ». La plupart des hommes de théâtre qui mettent encore en scène des histoires, des personnages, un texte, un conflit, risquent d'être considérés par les autres, comme des réactionnaires qui n'ont pas compris que le théâtre, ce n'est plus raconter une histoire, montrer des personnages, les confronter à des situations... À mon avis, cette façon de faire du théâtre, y compris par certains grands maîtres, a été très importante en un temps où déconstruire était une nécessité. Mais moi je me trouve dans une autre situation. À l'époque où je suis venu au théâtre, je me suis senti entouré par des grands frères, comme Christoph Schlingensief, Frank Castorf et d'autres, qui avaient déjà tout déconstruit. Il ne restait plus rien à casser. Il fallait donc bien reconstruire les choses pour qu'un jour, un jeune puisse arriver et tout casser à nouveau. Quant à moi, je suis malheureusement arrivé à un moment où je ne pouvais plus rien casser – c'est dommage, car je crois que mon tempérament me porte plus volontiers à détruire qu'à construire. Mais ça n'aurait pas eu de sens, parce que je serais devenu un épigone ; or je ne voulais imiter personne, pas même les grands maîtres.

Pour moi, deux choses sont capitales dans le théâtre : premièrement, m'inspirer des expériences que j'ai faites dans ma vie et qui sont liées au monde dont je viens, et deuxièmement, battre en brèche l'idée que pour faire du théâtre, il faut avoir fait des études à l'université plutôt qu'observé la réalité au-dehors : c'est une idée qui m'a toujours profondément irrité. J'essaie de retrouver une certaine forme de narration, car il y a encore beaucoup de conflits à raconter dans le monde. Le théâtre, c'est l'art du conflit. Ceux qui se revendiquent du théâtre « postdramatique » sont dans une perspective assez cynique : ils prétendent qu'on ne peut plus rien changer car on est arrivé à la fin de l'Histoire, et ça m'énerve. Ça ne correspond absolument pas à notre situation politique actuelle.

Pour ma part, je fais du théâtre pour mieux comprendre ce qui se passe autour de moi et en moi. C'est mon chemin à moi et je suis assez content quand le public partage cet intérêt qui est le mien, pour les pièces, les personnages, les histoires. Alors oui, le réalisme peut être subversif, mais ce n'est pas la raison pour laquelle mon travail a pris cette direction.

J. Pelechová : Tu viens de créer *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg, à Moscou, au Théâtre des Nations, une grande institution moscovite qui s'est vu attribuer de nouveaux locaux, construits notamment avec l'argent du Kremlin. Tu avais refusé que ton spectacle soit donné en inauguration de ce nouveau théâtre, financé directement par Poutine qui renoue selon toi avec la « tactique du salami »¹⁷⁴. Mais comme le spectacle qui devait être présenté avant le tien a été annulé au dernier moment, c'est finalement ce qui a eu lieu. Dans ce genre de situation, quel rôle, quelle attitude peut adopter un artiste pour ne pas se faire phagocyter par le système au pouvoir ?

T. Ostermeier : D'abord, il faut dire que je ne suis pas un Russe en Russie. Je suis là-bas en visite. Je ne vais pas en Russie pour dire aux Russes

¹⁷⁴ Cette expression désigne la manière dont les gouvernements soviétiques anéantissaient, méthodiquement, l'une après l'autre (« tranche après tranche »), les différentes catégories d'opposants. Thomas Ostermeier y fait référence dans un entretien avec Dorte Lena Eilers à propos de son expérience russe, « Hinter den Masken der Macht », in : *Theater der Zeit*, février 2012.

comment agir politiquement. J'ai accepté l'invitation parce que le théâtre russe est pour moi l'un des plus vivants, surtout concernant les acteurs (un professeur russe a été très important pour moi pendant ma formation). J'y suis donc allé avec une certaine admiration, mais aussi une certaine distance. Au bout de deux ou trois jours toutefois, je me suis senti en réelle complicité avec les acteurs. Une complicité rare, une complicité avec eux face au pouvoir et à leur situation, qui était à ce moment-là assez délicate. En fait, Evguéni Mironov, mon acteur principal et le directeur du Théâtre des Nations, s'était rapproché de Poutine pour pouvoir construire ce théâtre à Moscou : un théâtre contemporain, avec des metteurs en scène internationaux, sans troupe permanente. C'est rare en Russie, où les grandes institutions sont pour la plupart dirigées par des hommes de théâtre qui ont entre soixante-dix et quatre-vingt-quinze ans. Il n'y a pas de jeunes directeurs de théâtre. C'était donc pour moi un acte de solidarité avec la jeune génération qui essaie de faire quelque chose de différent. Une grande partie des représentations qu'on voit à Moscou sont des spectacles commerciaux, des comédies musicales, ou au contraire des spectacles très muséaux dans leur esthétique. De mon côté, j'avais proposé une réécriture de *Mademoiselle Julie* par un auteur russe, Mikhaïl Durnenkov ; on s'était dit que cela pouvait être intéressant de mettre à la place de Jean, le domestique de la pièce de Strindberg, un chauffeur chez un oligarque russe, ancien membre du KGB. Nous avons créé le spectacle avec de grandes stars du théâtre et du cinéma russes, nous avons un public très nombreux chaque soir. Il m'a semblé intéressant de lui montrer le regard d'un jeune auteur russe qui a réécrit la pièce à partir de sa situation actuelle, en se focalisant notamment sur l'important décalage entre les riches et les pauvres.

La marge de mon action politique en Russie dépend de mes capacités, qui sont celles d'un metteur en scène. Je ne voulais pas remettre en question tout le projet simplement à cause du fait que je me sois retrouvé à inaugurer le théâtre, même si je l'avais refusé dans un premier temps. Les Russes ont assez de problèmes graves actuellement... Faire du théâtre contemporain, que même les jeunes viennent voir, en Russie, c'est assez rare. Or je crois que c'est très important.

Public : Je vous remercie pour le spectacle que j'ai vu hier et qui est magnifique. Visiblement, vous avez coupé une partie de la fin de la pièce, et je voudrais savoir pourquoi.

T. Ostermeier : J'ai eu l'impression que tous les meurtres qui viennent après celui de Desdémone sont beaucoup trop faibles par rapport à ce premier. Je voulais donc me concentrer sur cette tragédie, pour déboucher sur une situation assez surréelle, où Othello comprend ce qu'il a fait et doit continuer de vivre avec. Mais, là encore, il s'agit de la dernière mouture de la mise en scène : il y en avait une précédente, avec tous les autres morts à la fin. On essaie de continuer la recherche pendant les représentations, de ne pas figer le spectacle au sortir des répétitions.

Public : Dans la version allemande, on dit beaucoup *der Schwarze*. Vous avez traduit par *le black*, qui est, à mon sens, moins violent que *le noir*. Pourquoi ?

T. Ostermeier : *Das ist genau der Punkt !* Si on avait dit en allemand *der Neger*, on aurait pu dire en français *le noir* ou *le nègre*. *Der Schwarze*, en allemand, est une expression assez politiquement correcte. On voulait quelque chose qui ne soit pas explicitement raciste.

Public : Vous dites qu'Othello est le seul personnage de la pièce qui aime vraiment... Et Desdémone ? Son amour à elle est plus beau que le sien. Elle dit à Othello : « je t'aime, tu peux faire de moi ce que tu veux » ; alors que l'amour d'Othello, c'est : « je t'aime, je peux faire de toi ce que je veux ».

T. Ostermeier : Je suis tout à fait d'accord ! Je parlais des personnages masculins qui entourent Othello. Il est vrai que l'amour de Desdémone est tout aussi profond que celui d'Othello. Mais le problème d'Othello, c'est qu'il vit dans un monde masculin – et là, c'est le seul qui aime vraiment. Si on le compare avec Cassio, qui a eu plusieurs maîtresses et qui ne veut pas épouser Bianca, parce que c'est une prostituée, ou avec

Iago qui a envers sa femme Emilia un comportement horrible, on comprend qu'Othello est le seul homme dans la pièce qui aime vraiment.

Public : Pourquoi avez-vous décidé de mettre en scène les grands classiques comme Shakespeare, adaptés par Marius von Mayenburg, qui réécrit les œuvres et les transpose dans un langage quotidien ?

T. Ostermeier : Ce n'est pas seulement une transposition dans un langage quotidien ! D'abord, il faut savoir qu'il n'y pas de véritables manuscrits de Shakespeare. Tout ce dont on dispose a été écrit *a posteriori* par les acteurs qui avaient joué les rôles ; on n'est même pas sûrs de l'ordre des scènes. La plupart de ses pièces se nourrissent de matériaux préexistants que Shakespeare a relus et adaptés. Il n'existe donc pas de texte original. Chaque traduction est une interprétation particulière. Il faut constamment faire des choix de traduction lorsqu'on met en scène Shakespeare. Avec Marius, on essaie d'être très près du sens et du contenu de la pièce. C'est notre objectif principal. Il ne s'agit pas de faire une modernisation, mais plutôt de mieux comprendre ce que la scène raconte, avec une traduction en prose – nous ne respectons pas le *blankvers* (vers blanc) de Shakespeare. C'est plutôt un travail de recherche que d'adaptation. On cherche à comprendre de quoi les pièces parlent.

Public : Parfois, on a l'impression que ça devient plus violent.

T. Ostermeier : Le langage de Shakespeare lui-même (si c'est réellement de Shakespeare ce qu'on a) est déjà très violent.

Public : J'ai une question concernant la scénographie. J'aimerais savoir quelle signification ont le bassin d'eau et les cloisons verticales qui laissent une certaine transparence. Qu'est-ce que ça apporte à la pièce ?

T. Ostermeier : C'est tout ce que vous voulez. Cela pourrait évoquer Venise, avec l'eau noire, mais aussi le pétrole... La signification n'est pas univoque et arrêtée. Il y a plusieurs possibilités et c'est à vous, les

spectateurs, de décider ce que vous voulez y voir. Ce n'est pas une scénographie réaliste, plutôt un terrain de jeu.

Public : Ma question concerne la direction d'acteurs. Est-ce que les acteurs sont choisis en fonction de l'idée que vous vous faites du rôle, ou est-ce que le rôle est construit à partir des personnalités et des propositions des acteurs ?

T. Ostermeier : C'est une question compliquée. D'abord il faut savoir que la Schaubühne dispose d'une troupe fixe. Il y a vingt-huit acteurs permanents. Tous les acteurs dans *Othello* font partie de la troupe, il n'y pas d'invités pour ce spectacle. Normalement, je cherche des pièces et des rôles pour mes acteurs de la Schaubühne. Il y a Stefan Stern – et un jour, je me dis : Tiens, il pourrait jouer Iago. Et c'est comme ça que je décide de monter la pièce. Il y a donc d'abord l'acteur, et après le rôle.

Public : Pourquoi les acteurs restent-ils sur scène tout au long du spectacle ?

T. Ostermeier : Je n'aime pas quand les acteurs, après avoir joué une scène très chargée en émotions par exemple, partent à la cafétéria pendant une heure et reviennent après, en essayant de rentrer à nouveau dans le spectacle... Je pense que tous les acteurs sont responsables de la représentation, même lorsqu'ils ne parlent pas. Mais c'est également très lié à l'écriture de Shakespeare : si les acteurs restent en scène, on peut avoir des enchaînements beaucoup plus rapides et accélérer le rythme du spectacle.

Public : J'ai une question un peu extérieure à la pièce. Je me demandais comment était perçue l'importance du théâtre et sa valeur avant et après la réunification de Berlin ?

T. Ostermeier : Il faudrait faire un discours de deux ou trois heures à ce sujet... Une question gigantesque. Aïe aïe aïe...

J. Pelechová : Je me propose de t'aider, si tu permets... Maurice Taszmann, qui est dans le public, a prononcé une phrase qui, je pense, répond bien à cette question. Parlant des raisons pour lesquelles Frank Castorf, lorsqu'il a pris la direction de la Volksbühne à Berlin, a fait inscrire sur le toit du théâtre, en énormes lettres de néon, le mot *Ost* (Est), il a suggéré qu'il s'agissait d'affirmer que le théâtre, c'est ce qui est resté de l'Allemagne de l'Est après la chute du Mur. Le théâtre a été l'unique terrain à échapper à la colonisation de l'Est par l'Ouest.

Public : Est-ce que vous avez été, ou êtes-vous encore aujourd'hui, acteur ? Ou bien vous consacrez-vous uniquement à la mise en scène ?

T. Ostermeier : Oui, j'ai été acteur au Berliner Ensemble, à l'époque où Heiner Müller était encore vivant. Je me souviens que nous avons fait une « soirée Brecht » avec Manfred Karge, à partir des chansons et des textes politiques de Brecht. Heiner Müller était venu voir la générale, et après, il avait demandé à Manfred Karge : « Ce jeune-là, il vient d'où ? De l'Est ou de l'Ouest ? » Karge lui avait répondu que je venais de l'Ouest. Et Müller avait dit alors : « Dans ce cas, il ne peut pas jouer Brecht ». Je me suis senti un peu offusqué, car je suis originaire de Bavière et je pense qu'il faut avant tout venir de Bavière pour pouvoir jouer Brecht...

REPERTOIRES ET ESTHETIQUES
DE LA SCHAUBÜHNE AM HALLESCHEN UFER, 1970-1981

(spoluautor Nils Haarmann)

Le parcours de la Schaubühne am Halleschen Ufer, sous la direction de Peter Stein, se nourrit de nombreux paradoxes et contradictions. Notre étude se veut un voyage à travers les répertoires et les esthétiques de ce théâtre, nées, selon Georges Banu, du « désir de rendre manifeste la complexité du monde en combinant des points de vue opposés ou contradictoires »¹⁷⁵. Cette « expédition »¹⁷⁶ part de la quête d'une nouvelle forme de théâtre de gauche, traverse une période de scepticisme de plus en plus profond à l'égard des sujets sociaux et politiques, et aboutit à un certain « conservatisme » culturel et artistique. L'itinéraire est jalonné par trois spectacles, que nous choisissons à dessein sur des terres moins connues, en marge des grands projets de ce théâtre.

Une nouvelle proposition d'un théâtre de gauche

Les premiers gestes de la troupe s'inscrivent dans une logique de contradiction, née d'un changement répété de direction et de perspective, d'un comportement imprévisible qui, d'emblée, crée un champ de tensions. Le spectacle inaugural de la Schaubühne de Stein est *La Mère* de Brecht : un théâtre collectif, gauchiste, révolutionnaire, qui refuse l'illusion et au contraire met en avant le fait de montrer. En renouant avec les démarches artistiques et le vocabulaire esthétique du théâtre politique des années vingt et trente, il se distancie du « canon » brechtien du Berliner Ensemble de l'époque. À peine trois mois plus tard vient *La Chevauchée sur le lac de Constance* de Handke, qui paraît alors comme une double régression :

¹⁷⁵ Dans *Essayer encore, échouer toujours. Entretiens avec Georges Banu*, Bruxelles, éd. Ici bas, 1999, p. 36.

¹⁷⁶ Selon la métaphore de Joachim Fiebach dans « Das Entscheidende für uns [...] ist das Theater in Paradoxis », in Erika Fischer-Lichte, Friedemann Kreuder, Isabel Pflug (dir.), *Theater seit den 60er Jahren*, Tübingen et Bâle, éditions A. Francke, 1998.

idéologique d'abord (une pièce sans perspective politique, Handke passant par ailleurs pour l'un des critiques les plus virulents du brechtisme de l'époque), esthétique ensuite (un espace illusionniste et chargé d'images, là où *La Mère* proposait un dispositif épuré, très théâtral). Cependant, si ces perspectives paraissent contradictoires, elles se dirigent vers un point commun : définir de manière critique le fonctionnement des rapports sociaux dans un récit et saisir la réalité sociale à travers l'art.

Cette logique de la contradiction est évoquée dans l'essai de Botho Strauß de 1971, intitulé *Tentative de faire converger les pensées sur des phénomènes esthétiques et politiques (Versuch ästhetische und politische Phänomene zusammenzudenken)*¹⁷⁷, une sorte de programme de ce théâtre, une interrogation sous-jacente à tous ses spectacles. S'appuyant sur *L'Archéologie du savoir* de Foucault, Strauß insiste d'abord sur la différence entre le domaine politique et celui du théâtre : un discours comparatif ne devrait pas tenter de les associer, mais de les superposer, ce qui pourrait alors faire apparaître des correspondances. Strauß dénonce les synthèses faites sur les rapports entre ces deux domaines, qu'il juge trop souvent simplistes, en défendant cette relation productrice, en tension et en mouvement permanents. Une série de spectacles contradictoire, comme celle où *La Chevauchée* succède à *La Mère*, peut ainsi paraître cohérente, car elle se compose de deux démarches distinctes du théâtre pour défendre sa propre réalité et son système de signes, réagissant ainsi aux tendances disparates de la réalité politique.

L'une des expressions concrètes de cette nouvelle proposition d'un théâtre de gauche est la pratique d'une certaine autoreprésentation : le mode de travail de la troupe, basé sur le collectif et la *Mitbestimmung* (cogestion), est en même temps l'un de ses premiers sujets de travail. Il en va ainsi de *La Tragédie optimiste* de Vischnievski qui s'interroge sur la manière d'établir l'autorité et d'imposer la discipline au sein d'un collectif : la problématique du groupe et de la relation qu'il entretient avec l'individu

¹⁷⁷ Imprimé en 1971 dans les « Materialien zur Diskussion » de la Schaubühne.

devient un prisme par lequel on peut traiter des rapports politiques plus larges.

À ses débuts, la Schaubühne est donc d'abord et surtout un théâtre gauchiste, anticapitaliste, socialiste. Or c'est une nouvelle gauche qu'elle propose, à travers ses choix de répertoire, ses esthétiques et, surtout, son mode de fonctionnement : une gauche plus démocratique, qui reconnaît la pluralité des phénomènes individuels et sociaux en son sein, qui se nourrit de sa diversité intérieure.

La Chevauchée sur le lac de Constance (1971)

La Chevauchée sur le lac de Constance (mise en scène Claus Peymann et Wolfgang Wiens) s'inspire d'une légende populaire : après avoir traversé un lac gelé, l'ayant pris pour de la terre ferme, un cavalier meurt du choc d'apprendre qu'il vient effectivement de chevaucher sur de la glace. La réalité verbale (secondaire) a donc dominé la réalité effective – à laquelle il vient pourtant de survivre – et l'a tué. C'est là l'idée principale de Handke : la langue et la gestuelle que nous pensons maîtriser ne nous appartiennent pas, c'est nous qui leur appartenons. Les cinq personnages qui se rencontrent dans un grand salon portent les noms des acteurs « stars » des années folles ; la pièce ressemble à une comédie de conversation. Les dialogues et les gestes tournent à vide, les malentendus comiques et les bavardages dépourvus de tout échange effectif mettent en évidence les fondements extrêmement fragiles sur lesquels repose notre société capitaliste-bourgeoise.

Pour ce spectacle, comme pour *La Mère* ou plus tard pour *Peer Gynt*, le mode de travail entre les acteurs et le metteur en scène est collectif : la distribution et toutes les questions dramaturgiques sont abordées et votées lors des réunions de l'équipe. Toutefois, les protocoles font part des doutes des acteurs par rapport à une certaine superficialité de la pièce ; Claus Peymann la défend, mais se montre souvent démuni devant les attaques des acteurs (il quitte par ailleurs la troupe avant la première).

La troupe décide d'aborder la pièce selon les conventions du théâtre bourgeois. Karl-Ernst Hermann crée un espace scénique qui cite les détails architecturaux et l'intérieur réaliste d'un salon bourgeois, faisant converger

ces conventions de l'architecture d'intérieur réelle avec l'architecture de la scène. Les costumes de Moidele Bickel évoquent l'époque glorieuse des années vingt et trente, celle des « stars » citées dans la pièce. Le répertoire gestuel et les conventions de jeu d'une comédie de salon donnent le ton à la direction d'acteurs par Peymann. Les commentaires soulignent une grande légèreté et désinvolture, ainsi que l'humour de la mise en scène.

L'écho des critiques est partagé : les journaux à tendance conservatrice réagissent de façon enthousiaste, appréciant la fusion réussie entre divertissement et réflexion philosophique. Le choix de la pièce compléterait de manière convaincante le répertoire de la Schaubühne qui jusqu'alors n'aurait tourné exclusivement qu'autour des questions politiques. « Des applaudissements du mauvais côté » jugent en revanche les critiques de gauche. La pièce ressasserait de façon légère et superficielle les banalités philosophiques que d'autres courants d'art auraient mieux saisis depuis longtemps.

Avec *La Chevauchée*, la Schaubühne déconcerte donc ses partisans autant que ses adversaires. Les uns sont déçus par le manque d'esprit révolutionnaire et par l'autoréférentialité du sujet, les autres forcés de modifier l'image qu'ils se faisaient d'un collectif de théâtre militant, comme idéologiquement endurci et rigide. Le spectacle est donc emblématique de cette « création en contradiction permanente » prônée par la troupe : ne pas se laisser absorber par rien ni personne, et poursuivre sa recherche même si elle aboutit à des contradictions et des paradoxes.

Un recentrement sur l'univers bourgeois

Entre ces deux directions de travail privilégiées pendant les premières années, à savoir l'exploration de l'histoire des révolutions, du mouvement ouvrier d'un côté, et de l'histoire de la bourgeoisie de l'autre, c'est la deuxième qui prend progressivement le dessus. Désormais, le répertoire se compose majoritairement d'œuvres du passé qui permettent d'interroger l'évolution de la société bourgeoise occidentale, depuis l'antiquité jusqu'à ses formes actuelles (son avènement, ses ruptures, ses possibilités de révolution). Les choix ne se portent que très rarement sur des pièces

contemporaines, comme si la troupe évitait de faire face à face avec les sujets contemporains, mais préférait les aborder de manière indirecte, les faire apparaître en sourdine, dans un geste d'actualisation « contradictoire ». Ainsi, plutôt que de transposer les pièces du passé dans une époque actuelle, il s'agit, à travers un rapport envers elles qui soit le plus fidèle possible, de souligner la distance qui nous en sépare, d'insister sur la dimension « étrange » de ces matériaux, pour que des parallèles avec des préoccupations contemporaines finissent par transparaître. Cette approche nécessite naturellement un travail de recherche et de dramaturgie important, dont l'ampleur, déjà inédite pendant les premières années de l'aventure, ne cesse de croître, réduisant ainsi le nombre de créations par saison. Ce détournement du traitement direct des sujets politiques s'inscrit dans un contexte général de dégrisement des espoirs d'un bouleversement révolutionnaire, au début des années soixante-dix : la perspective du collectif se resserre sur l'individu.

La pratique de l'autoreprésentation évolue de ce fait elle aussi : plutôt que d'interroger le mode et les conditions de travail collectif, la troupe s'attaque désormais à questionner son propre art, son histoire et sa tradition¹⁷⁸, ainsi que ses propres origines bourgeoises : le cap est à la pratique permanente de l'auto-interrogation. Le fait que les spectateurs et les acteurs viennent de la même classe bourgeoise donne également naissance à une certaine relation spéculaire, à travers un choix de textes qui traitent des problèmes sociaux de manière globale, certes, mais en diagnostiquant les états d'âme des individus et les pathologies des rapports entre eux¹⁷⁹.

L'intérêt porté à la bourgeoisie s'inscrit dans la même lignée humaniste que les propositions gauchistes des premières années ; il s'agit, selon Stein, avant comme après, de « vouloir raconter et faire surgir sur le plateau quelque chose du visage caché de l'existence humaine, tenter de peindre sur la scène des images de l'homme »¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Comme les *Exercices pour comédiens* sous la direction de Stein, en 1974.

¹⁷⁹ Comme *Les Estivants* de Gorki, en 1974.

¹⁸⁰ Dans *Essayer encore...*, *op. cit.*, p. 35.

On ne badine pas avec l'amour (1977)

Dans le travail de Luc Bondy, qui vient rejoindre la troupe comme troisième metteur en scène permanent aux côtés de Stein et Grüber, cet intérêt de « peindre des images de l'homme » est essentiel. Plutôt que d'élaborer des problématiques politiques, le théâtre est pour lui avant tout un médium de la représentation de l'être humain, de ses sentiments et ses comportements souvent contradictoires.

On ne badine pas avec l'amour met en scène les jeux d'une manipulation sentimentale de deux jeunes nobles, qui tuent involontairement une innocente et naïve paysanne. Le genre de ce « proverbe dramatique » est hétérogène : il oppose deux personnages principaux aux traits psychologiques plutôt modernes, à la jeune paysanne dont la naïveté représente un état archaïque de l'amour. S'y ajoutent des personnages grotesques dans l'esprit révolu du XVIII^e siècle. Les protocoles des répétitions montrent que les discussions de l'équipe artistique vont dans ce sens : on lit la pièce comme un adieu au XVIII^e siècle, comme un mélange entre comédie et tragédie.

Comme à chaque nouvelle production, l'équipe fait sa propre adaptation du texte pour s'approprier l'univers d'Alfred de Musset. Le rapport scène-salle fait écho à la rationalité scientifique qui marque le XVIII^e siècle. La scénographie traduit le caractère hétérogène de la pièce à l'aide d'un espace constitué d'éléments disparates : au centre, un énorme octogone se déploie comme une cage ou un manège, et au fond, une toile peinte illusionniste d'un champ de blé se juxtapose à des éléments réels, comme un puits ou du vrai blé. La mise en scène de Bondy, *a contrario*, tente plutôt de faire converger les éléments dramaturgiques hétéroclites en un style de jeu commun pour tous les acteurs.

Les enjeux historiques, politiques, de la pièce sont très pessimistes par rapport à tout espoir révolutionnaire : Musset nous met en face d'une vieille génération qui manipule les sentiments de la jeune par un machiavélisme froid. Les jeunes échappent à cette détermination en se révoltant, en se réfugiant dans un individualisme sentimental, mais qui reproduit les mauvaises mœurs de la vieille aristocratie et ses jeux de domination. Dans

leurs badineries psychologiques, ils vont tuer le seul personnage innocent, et ainsi trahir leur propre révolte.

L'observation des comportements de la société bourgeoise à travers le théâtre marque la plupart des mises en scène de la Schaubühne. Bondy, toutefois, ne semble pas vouloir dresser un parallèle entre le présent et le regard pessimiste de Musset sur tout espoir révolutionnaire politique et amoureux. L'aventure de la Schaubühne est arrivée, en 1977, à un point où la relation entre les phénomènes esthétiques et politiques est moins recherchée. On aborde les rapports humains à partir de l'individu et de ses sentiments, et on insiste sur la distance temporelle pour rendre l'univers de l'œuvre avec la plus grande précision historique possible, grâce à des recherches dramaturgiques minutieuses.

Les risques d'un « conservatisme » culturel

Vers la fin des années soixante-dix, la lignée humaniste poursuivie par la Schaubühne aboutit à un certain « conservatisme » culturel, revendiqué : Dieter Sturm parle d'une « vexation conservatrice »¹⁸¹, née des doutes grandissants quant à la capacité du théâtre de changer le monde. Le travail de recherche, qui continue à gagner en ampleur, se porte de plus en plus sur le théâtre lui-même, et semble, dans certains cas, devenir l'objectif en soi. Un éloignement des sujets sociaux est sensible aussi bien dans les choix de répertoire que dans l'esthétique : le collectif semble s'être laissé absorber par sa propre formation politique et théâtrale, au point de perdre de vue les sujets de société. L'esthétique devient celle d'une troupe qui montre sa maîtrise des moyens théâtraux et intellectuels, comme dans *Shakespeare's Memory* de 1976, que Stein décrit comme « une présentation quasi-documentaire [du] style de travail de la Schaubühne, [... qui apparaît] comme objet immédiat et central sur le plateau »¹⁸².

¹⁸¹ Dans l'entretien avec Jack Zipes, « Utopia as the Past Conserved », in *Theater*, n° 1, 1977, pp. 53-54.

¹⁸² *Essayer encore...*, *op. cit.*, p. 37. Joachim Fiebach (*op. cit.*) donne un autre exemple de spectacle qui permet de mesurer le chemin parcouru depuis les premières années : *Rudi* de Bernard von Brentano, mis en scène par Klaus Michael Grüber à l'Hôtel Esplanade en 1979, où tout esprit révolutionnaire est relégué à un passé lointain, réduit à un souvenir et montré comme impossible.

Ces démarches de la Schaubühne encourent plusieurs risques. La précision avec laquelle la troupe élabore tous ses spectacles, s'enrobe d'une certaine paralysie, d'une pétrification esthétique et théâtrale. Le souci de souligner (grâce aux recherches minutieuses, entre autres) le fossé qui nous sépare des matériaux du passé, d'insister sur leur « inquiétante étrangeté », conduit à perdre tout rapport au présent et à s'isoler dans une « tour d'ivoire ».

Death, Destruction & Detroit (1979)

Avec *Death, Destruction & Detroit*, la Schaubühne invite pour la première fois Bob Wilson : un metteur en scène qui ne travaille pas à partir de textes dramatiques, rejoint ainsi une troupe qui tire ses plus grands succès des mises en scène donnant des relectures recherchées des grandes œuvres du répertoire théâtral.

Le texte, composé et en partie écrit par Wilson, se présente non comme un dialogue entre des personnages de théâtre, mais comme un matériau de construction acoustique. Par exemple, des phrases banales du quotidien, de simples structures question-réponse sont répétées à l'infini par plusieurs acteurs, jusqu'à ce qu'elles apparaissent vidées de sens. Il n'y a aucun récit, aucune fiction, et les éléments de l'Histoire évoqués dans ce spectacle apparemment abstrait, échappent à tous les critiques, qui décrivent un « vide magnifiquement beau », une « invitation à rêver » et le « bonheur de ne pas devoir interpréter ».

Quelques mois plus tard toutefois, Arno Paul¹⁸³ met le doigt sur un point de départ concret, le personnage historique de Rudolf Heß, grand criminel nazi, incarcéré à la prison de Berlin Spandau depuis 1947. Wilson s'inspire des images et des textes de la vie de Heß et de son univers, les arrache de leur contexte historique et les découpe en fragments. En les traduisant de manière libre dans des formes scéniques, il crée un « terrain de jeu » sur lequel il est possible de traiter de manière ludique d'un sujet

¹⁸³ Arno Paul, « Mit Rudolf Heß auf Alptraumfahrt », in *Spuren. Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft*, 2.2., 1979, pp. 39-44.

« allemand », lourd et chargé. Avec sa structure au premier regard purement esthétique, formelle et abstraite, le spectacle ne prend aucune position idéologique face à Heß, mais démontre les contradictions de son cas ; c'est là, dans un esthétisme pur et un art qui se contente apparemment de lui-même, que réside la force politique explosive de *D, D & D*.

Que Wilson rejoigne la troupe de la Schaubühne à ce moment précis de son histoire n'est sûrement pas un hasard. La troupe a rompu avec les espoirs révolutionnaires et avec ceux de faire converger l'art et la politique. Elle s'est recentrée sur sa propre discipline artistique et ses origines, traditions et évolutions. Les choix de Wilson et de *D, D & D* paraissent ainsi cohérents et logiques : le metteur en scène ne prétend pas changer le monde avec son théâtre, et son esthétique est marquée par une pensée fortement utopique par rapport à l'évolution de sa propre discipline artistique.

Les répertoires et les esthétiques de la Schaubühne peuvent donc être appréhendés sous diverses perspectives. Il y a néanmoins deux points communs qui traversent toute cette période de la Schaubühne am Halleschen Ufer, et qui continueront même de déterminer son esthétique au-delà. Premièrement, la recherche d'un nouvel aménagement de l'espace théâtral : le rapport scène / salle est repensé pour chaque spectacle, selon le matériau représenté. Cette recherche spatiale mène par ailleurs jusqu'au projet de l'aménagement de l'ancien Kino Universum sur le Lehniner Platz, où la Schaubühne déménage en 1981, et dont les possibilités techniques permettent de recréer pratiquement toutes les formes de l'espace théâtral. Et deuxièmement, l'accent mis sur le travail d'acteurs, non seulement au niveau de son organisation, mais aussi et surtout à celui de l'esthétique. Toutefois, si les comédiens restent toujours au centre du travail, leur jeu varie selon les pièces et selon les metteurs en scène : entre Stein et Grüber, entre Bondy et Wilson, la gamme des styles de jeu est extrêmement large et riche. Sur ce point, la Schaubühne se différencie nettement de la plupart des grandes aventures théâtrales du vingtième siècle qui reposent souvent sur une direction d'acteurs caractéristique et reconnaissable, et sur la marque artistique d'une personnalité, qu'il s'agisse du Berliner Ensemble de Brecht et de ses successeurs, du théâtre de Brook, du Laboratoire de Grotowski et

même du Théâtre du Soleil de Mnouchkine. Chercher des contradictions et des paradoxes, les provoquer même, nourrir les différences en son sein et utiliser ces expériences comme matériau théâtral est, au-delà de l'exploration des sujets sociaux et historiques, sans doute l'un des plus grands exploits de la Schaubühne am Halleschen Ufer.

GWENAËL MORIN: DIVADLO A *POLIS*

Gwenaël Morin je jednou z nejvýraznějších osobností své generace (nar. 1969) na současné francouzské scéně. Jako velká část francouzských režisérů nemá specifické vzdělání v divadelním oboru: po studiu architektury se začal věnovat divadlu nejdřív jako režijní asistent a příležitostný herec, posléze se pustil do vlastních inscenací. Do povědomí širší veřejnosti se Morin dostal v roce 2009, díky podpoře originální instituce s názvem Laboratoires d'Aubervilliers na pařížském předměstí, jež funguje jako nezávislé centrum praktického výzkumu v uměleckých disciplínách a klade si za cíl podporovat kulturní projekty, které se vymykají obvyklým produkčním podmínkám. V tomto případě poskytla Morinovi po dobu jednoho roku prostor a prostředky k tomu, aby uskutečnil svůj projekt Théâtre Permanent („Stálé divadlo“): spolu s šestičlenným hereckým ansámblem intenzivně pracovat, téměř každý večer hrát a zároveň věnovat čas a energii divákům. Každovečerní představení byla zdarma, stejně jako herecké workshopy, které se konaly každé dopoledne a během nichž herci předávali své role amatérům. Odpoledne pak byla vyhrazena zkouškám.

Théâtre Permanent jako projekt, ani Gwenaël Morin jako umělec, se nehlásí k žádným politickým ideálům, cílům či hnutím, ač samotný počin, hrát celý rok zdarma divadlo uprostřed „panelákové“ čtvrti, ve své podstatě samozřejmě politický je. Pro Morina je hlavní hybnou silou zkoumání divadla jako jevu samotného a možností jeho existence v rámci *polis*. Následující řádky se zakládají jak na mých diváckých zkušenostech z Morinových inscenací, tak – a především – na dlouhodobém dialogu, který s režisérem při různých příležitostech (akademických, divadelních i osobních) vedu od roku 2009, odkud pochází i citované pasáže.

Jak mocný nástroj může otevřeně politické divadlo být, si Morin ověřil relativně brzy ve vlastní praxi. V roce 2004 dostal jeho přítel, švýcarský výtvarný umělec Thomas Hirschhorn, nabídku „obydlit“ na několik týdnů Švýcarské kulturní centrum v Paříži. Tento na rozdíl od Morina hluboce

politicky angažovaný výtvarník (posledních deset let například odmítá vystavovat v rodném Švýcarsku, dokud bude ve vládě krajně pravicová strana UDC) se rozhodl svým dílem problematizovat švýcarské pojetí přímé demokracie. V instalaci nazvané *Swiss-Swiss Democracy* vytapetoval zdi centra fotokopii zaujatých novinových článků, které poslepoval hnědou lepicí páskou jasně odkazující na fašistické „hnědé košile“, nebo v montáži spojil obrazy z iráckého vězení v Abu Graib se znaky jednotlivých kantonů¹⁸⁴. Zároveň se při této příležitosti obrátil na Gwenaëla Morina, aby vytvořil inscenaci, která bude uváděna každý den po dobu trvání instalace, tedy asi dva měsíce. Režisér se v duchu Hirschhornova díla rozhodl pro Schillerova *Viléma Tella*. V tomto svém pravděpodobně nejotevřeněji politickém díle se Morin pustil do zkoumání „demokratické mytologie“: pletoru Schillerových postav si mezi sebe rozdělilo sedm herců, kteří se pohybovali v Hirschhornem inspirovaném prostoru plném okopírovaných textů či fotografií, na zdi načmáraných nápisů a s mobiliářem úplně polepeným onou hnědou páskou. Morin sám svou práci nepovažoval za inscenaci, ale spíš za performanci beroucí si za základ vybrané momenty Schillerova dramatu. V jednu chvíli se herci proměnili ve smečku psů hledající Tella: jeden z nich pak v určitý moment zvedl nožičku nad kopii portrétu Christoha Blochera, stranického předsedy UDC a v roce 2004 i švýcarského ministra spravedlnosti. Ač se v porovnání s některými elementy Hirschhornova díla jednalo o relativně nevinnou anekdotu, zhostila se jí média a v krátkém čase se stala metonymickým zástupcem subverzivního charakteru celého počínu; politická bouře, kterou strhla, pak vedla až k finančním sankcím hlavní švýcarské (veřejné) kulturní organizace Pro Helvetia, o něž se postarala část vlády hlásící se k UDC.

Zda se fakt, že se Morin ve své práci už k tak otevřeně politickým obsahům nevrátil, vztahuje přímo ke zkušenosti se *Swiss-Swiss Democracy*, je samozřejmě těžké říct. Jisté je, že jeho tvorba se v posledních letech

¹⁸⁴ V katalogu výstavy Thomas Hirschhorn otevřeně píše: „*Swiss-Swiss Democracy* chce nahlédnout do zákulisí demokracie a není myšlena jako provokace. Společně s Gwenaëlem Morinem a jeho divadelním souborem chci po osm týdnů obléhat Švýcarské kulturní centrum. Pomocí výstavy a každodenních představení chci zbavit demokracii ideálů a narušit její klidné svědomí. Pobuřuje mě zneužívání demokracie, pobuřuje mě absurdita přímé demokracie v dnešním Švýcarsku, mé vlasti, a pobuřuje mě zvolení Christoha Blochera do Federální rady“ (podtrhl autor).

k problematice *polis* vyjadřuje čistě divadelními prostředky. V zimě 2008 například uskutečnil projekt *Foyer – sbor (Le Foyer – Le Chœur)*, který spočíval ve štafetovém čtení klasických divadelních her, každý den od 11h do 21h, po dobu jednoho měsíce, v malém lyonském divadle, které Morin pro tuto příležitost zařídil jako něco mezi knihovnou a čekárnou (lepící páskou polepené a počmárané zdi opět svědčily o inspiraci Hirschhornovými světy). Diváci mohli vstoupit kdykoliv během čtení a kdy chtěli, mohli i odejít. Jednotliví herci, kteří se ve čtení her střídali, se sešli vždy v podvečer na prostranství před divadlem a několik minut sborově skandovali krátké výroky známých filozofů, každý den jiný (například „Tvář je to, co nám zabraňuje zabít“ od Jacqua Derridy nebo „Člověk se narodil svobodný, ale všude je v okovech“ od Jean-Jacqua Rousseaua). Morinovým přáním bylo vytvořit uprostřed města jakýsi „pól energie a kritického myšlení“. Reakce kolemjdoucích na asi dvacetičlenný sbor, které se pohybovaly v širokém spektru od hlasitého povzbuzování po zasyčené výhrůžky, utvrdily režiséra v poznání, že i bez otevřeně politického obsahu může divadlo být „mocný nástroj propagandy“ – a tím spíš s dlouhodobě spolupracujícím souborem. To je podle jeho názoru také důvod, proč Francie nikdy ansámblové divadlo na instituční úrovni příliš nepodporovala – na rozdíl například od západního Německa, které bylo, především v 70. letech, schopné žít v rámci divadelních institucí svou vlastní politickou antitezi.

Díky podpoře Laboratoires d'Aubervilliers se Morinovu Théâtre Permanent podařilo vymanit se z běžných produkčních podmínek francouzských institucí. Základní myšlenkou bylo uvést do chodu skutečnou hereckou laboratoř po vzoru experimentů P. Brooka, J. Grotowského či E. Barby, která se ovšem – na rozdíl od jmenovaných – rozvíjela v úzkém vztahu k divákům. Nové elementy, které workshopy s amatéry přinesly, mohly být hned téhož večera zapojeny do inscenace a vyzkoušeny před publikem, a v některých případech se amatéři přímo podíleli na představení a nahradili jednoho z herců, alespoň na část role. Dílny ale sloužily i k jinému účelu: vzhledem k tomu, že soubor nebyl veden jako kolektiv a že Morin důsledně trval na hierarchii mezi herci a režisérem (v uměleckých, administrativních i ostatních otázkách), dávaly workshopy hercům aktivně

tvůrčí prostor, kde nebyli podřízeni režisérovi vedení. Kromě toho herci i režisér každý den chodili po Aubervilliers, čtvrti na předměstí Paříže obývané především lidmi ze skromných poměrů, často přistěhovalci, pro které návštěva divadla nepatří mezi obvyklou kulturní praxi, nevnímají-li je přímo jako elitářský luxus. Zvonili u dveří jednotlivců a informovali je o možnosti přijít zdarma na představení a účastnit se práce s herci.

Bezplatnost je pro Morina jedním ze zásadních principů ve vztahu k divákům. Není dána sociálními otázkami („vstupné je příliš drahé“ je podle režiséra pouze záminka, která nepoukazuje na ekonomické problémy jedince, nýbrž na kulturní nesrovnalosti na úrovni celé společnosti), ale právě poměrem mezi umělcem a publikem, o němž se Morin snaží v celé své práci přemýšlet: Kdy se z člověka stane divák? Kdy dojde k uzavření oné konvenční smlouvy mezi ním a umělcem? Ve chvíli, kdy si koupí lístek? Když uvaděčka utrhne ústřížek? V případě, že nemusí za lístek platit, rezervovat jej předem a nakonec projít kontrolou, je jeho gesto spontánní a on se stává divákem „tady a teď“, díky tomu, že před ním stanou herci. Otázka bezplatnosti samozřejmě vyvstává palčivě v případě, kdy divadelní představení opustí prostor divadelní budovy a zamíří do plenéru urbanizovaného prostoru, jak se tomu u Morina hojně stává (svědčí o tom ostatně citovaný příklad *Le Foyer – Le Chœur*), a to vše stále v rámci nové vize vztahu k publiku. Ve chvíli, kdy se zruší systém vstupenek a kontrol, není třeba vytyčit hranice divadelního prostoru a divákem se potenciálně může stát každý. Divadelní budovy a sály sice nabízejí hercům i divákům hmotné a technické zázemí a komfort a umožňují trvale vepsat divadelní prostor do městské krajiny, ale neohraničený plenér umožňuje divadlu prosadit se ne na základě vnějšího prostorového uspořádání, nýbrž na základě své vnitřní esence. Jedná se vlastně o určitou formu foucaultovské heterotopie, jednoznačně lokalizovaného místa, které obrací naruby normalitu společnosti; oč jsou zde jeho hranice oproti Foucaultovu konceptu nejasnější, o to víc vyvstává jeho fundamentální podstata „jiného prostoru“¹⁸⁵.

¹⁸⁵ „Pravděpodobně v každé kultuře a civilizaci existují místa, skutečná místa, místa, která jsou pevně zakotvena ve společenském zřízení, ale která tvoří něco jako proti-prostory, něco jako zrealizované utopie, v nichž jsou všechny dané kultuře vlastní

Z estetického hlediska je Morinova práce silně poznamenaná jeho studiem architektury a s ním spjatou pozorností věnovanou výtvarnému umění. Vliv architektury se v jeho scénografiích, jejichž autorem je vždy sám, neprojevuje komplexním členěním prostoru s vertikální dominantou, jak jej můžeme pozorovat u mnoha architekturou ovlivněných divadelníků. Pro Morina musí organizace jevištního prostoru především umožňovat hercům rozvinout své schopnosti a možnosti. Takový přístup je de facto naprosto v logice funkcionalismu; Morin ovšem odmítá klasický funkcionalismus ve stylu například Miese van der Rohe, jehož domy, přestože svým radikálním zjednodušením formy ve své době funkcionalismu odpovídaly, vlastně svému účelu doopravdy nesloužily: ač byly vystavěny jako obytné, k bydlení ve skutečnosti vyhovovaly jen pramálo. Morin naopak uvádí příklad Franka Gehryho a jeho přípravných kreseb: architekt tužkou po papíře naznačuje pravděpodobný pohyb osob v prostoru, který má vytvořit, a podle tak vzniklého abstraktního grafu pak navrhuje jeho uspořádání. V Morinově případě se tedy jeviště řídí podle sobě vlastních zákonů a pravidel, aniž by si kladlo za cíl imitovat jakoukoliv vnější realitu. Vliv výtvarného umění se pak projevuje jak citacemi konkrétních uměleckých děl, tak odkazy na světy jednotlivých, většinou současných, umělců (Thomas Hirschhorn zde přitom hraje roli hlavního, i když ne jediného, zdroje inspirace). A konečně, vliv výtvarna doplňuje surový vzhled „ateliéru“ nebo „dílny“, který Morinovy prostory vytvářejí. K takovému „kutilskému“ aspektu se však režisér otevřeně hlásí: po vzoru Josefa Svobody vnímá svou práci jako řemeslo, což je pro něj jediná garance solidní a do konce dotažené práce. Spojitost se Svobodou je možné nalézt i ve faktu, že Morin často vymazává jasný předěl mezi scénou a sálem tak, aby scénografické prvky mohly přesáhnout z jeviště do hlediště a obsáhnout v sobě obě dvě v jednolitým prostoru: ten pak není ani dramatický, ani

skutečné prostory zastoupeny, ale zároveň převráceny a zpochybněny, něco jako prostory mimo prostor, přestože je lze ve skutečnosti přesně lokalizovat. V protikladu k utopiím budu tyto prostory [...] nazývat heterotopiemi.“ (Michela Foucaulta cituji z francouzského originálu „Les Espaces autres“, in *Dits et écrits II*, Paříž, Gallimard, 1994.)

divadelní, ale inscenační¹⁸⁶. Rozdíl mezi herci a diváky tak není dán prostorovým uspořádáním, ale společenskými konvencemi, které v sobě odrážejí prvky uspořádání *polis*.

Co se repertoáru týče, čerpá Gwenaël Morin výlučně z arzenálu klasických her (s jedinou výjimkou, o níž bude řeč). Program Théâtre Permanent se skládal z šesti dramát, které nebyly uváděny v alternaci, ale po sobě – každému dílu byly vyhrazeny dva měsíce (Stálé divadlo se tedy nezastavilo ani během letních prázdnin!): Mussetův *Lorenzaccio*, Moliérův *Tartuffe*, Shakespearův *Hamlet*, Racinova *Berenika*, Sofoklova *Antigona* a konečně Büchnerův *Vojcek*. Morin se obecně úmyslně snaží nepodřizovat volbu repertoáru hlediskům, které nazývá „subjektivní“ – jako osobní obdiv režiséra k tomu či tomu autorovi nebo chuť režisovat konkrétního herce v té či té roli. I zde výběr vycházel z jediné „objektivní“ reality divadla, a to společenství herců a diváků. Počet her byl dán počtem herců v ansámblu, tak, aby každý mohl jednou hrát hlavní roli; voleny byly úmyslně hry, jejichž název odpovídá jménu protagonisty, aby pro diváky nepřiliš zběhlé v divadelní konvenci, kterým bylo prioritně určeno, vyvstala možná totožnost mezi dramatickou postavou a hercem, kterého mohli denně potkat v ulicích; a konečně klasický, i laikům známý repertoár odkazoval čtenáře plakátů či letáků jednomyslně na divadlo.

Vztah ke klasikům divadelní literatury je samozřejmě jedním z *topoi* současného divadla a Gwenaël Morin si je vědom otázek, které tak vyvstávají. Na jednu stranu je nechce, jako mnoho současných praktik, „odsoudit“: „jdi se vycpat, Molière, já si budu dělat, co chci“ [*sic*]. Na druhou stranu se ale nevzdává tvůrčí svobody, kterou mu klasická díla nabízejí: „Nejedná se pouze o to, vdechnout nový život Moliérově genialitě, ale o to, poměřit vůči ní svou vlastní odlišnost a jedinečnost, své neporozumění a možná i vztek – jednoduše vytvořit svůj specifický vztah ke světu, v němž se Moliérovo dílo tyčí jako model“. O tomto přístupu svědčí i jeho inscenace *Tartuffa*. Během prvních zkoušek se Morin a jeho soubor

¹⁸⁶ Tento výraz přebírám ze článku Vladimíra Jindry „Inscenační prostor“ (in *Divadlo*, duben 1969, str. 51-56), kde autor takto kvalifikuje Svobodovo scénografické řešení ke Kašíkové inscenaci *Dona Giovanniho*.

pokoušeli zaměřit na titulní postavu: je možné brát Tartuffa vážně? Co když to není jen „svatoušek“, pokrytec, ale doopravdy a upřímně pobožný člověk¹⁸⁷? V takovém případě by zůstal jako jediný bez masky a přetvářka by naopak připadla všem ostatním postavám. Druhou myšlenkou – u které nakonec zůstalo – bylo zaměřit se na postavu Orgona: Morin se jej chopil jako hlavní, a veskrze tragické, figury. Jevištnímu prostoru vévodil nápis „*Tartuffe* podle Moliérova *Tartuffa*¹⁸⁸: příběh muže, který zradil sám sebe“. Scénografické řešení zacházelo s u Morina obvyklými principy: jeviště bylo zcela prázdné, vyjma velkého stolu, který trůnil v jeho středu. Na stěnách, částečně pokrytých zelenou a hnědou lepicí páskou (kolem jeviště i hlediště), pak na papírech vytisknutý text hry a především rekonstrukce Géricaultova *Voru Medúzy (Le Radeau de la Méduse)* v původní velikosti, poslepovaná z černobílých fotokopií formátu A4. Volba obrazu jednak situuje inscenaci do určitého prostředí (podle Morina je jeho reprodukce typická pro domácnosti francouzské střední vrstvy), jednak odpovídá tématům hry na symbolické úrovni: připomeňme, že tato malba vyobrazuje skutečnou událost z roku 1816, kdy po ztroskotání lodi Medúzy zůstalo na voru na širém moři přes 150 lidí, z nichž někteří se po šílené plavbě nakonec zachránili, mimo jiné i díky kanibalismu. Umístění obrazu přímo nad rodinný stůl tak alegoricky odkazuje na ztroskotání Orgonovy rodiny, ale také na symbolický kanibalismus a v neposlední řadě na příběh z černé kroniky. Citace výtvarných děl je v Morinově tvorbě častým mechanismem: jejím účelem je otevřít prostor novým rozměrům, symbolickým i imaginárním. Stejnou roli hrál i druhý obraz, který se v inscenaci objevil, tentokrát v rukou služky Dorine: *Smyslná myšlenka (Une Pensée lascive)*, kresba z pera Jean-Jacqua Lequeu, která detailně, téměř anatomicky, znázorňuje ženské pohlaví. Pro Morina to byla samozřejmě příležitost doslovně vyjádřit téma, které prochází celou hrou, ale zároveň opět přidat novou dimenzi. Lequeu byl před Velkou francouzskou revolucí jedním z dvorních architektů Louise XVI. a zaměřoval se především na návrhy svatyní a chrámů. V následujícím období Teroru byla

¹⁸⁷ Takovou interpretaci už nastínila inscenace *Tartuffa* v režii Louise Jouveta z roku 1950, která platí za jeden z milníků francouzských divadelních dějin.

¹⁸⁸ Podle stejného vzoru se skloňují všechny tituly, které Morin svým inscenacím dává.

však stavba a znázorňování jakýchkoliv elementů spjatých s církví a Bohem zakázána a Lequeu se tak uchýlil k těmto anatomickým kresbám, které ovšem nejsou pouze vědeckého rázu... Zbožnost může mít mnoho podob, u Lequeu jako u Moliéra.

Navzdory těmto symbolickým přesahům bylo ale jeviště relativně strohé (stejně jako kostýmy, které nesly minimum divadelních prvků) a hlavní pozornost se tedy přenášela na herce. Společným jmenovatelem jejich interpretace byl jednak výrazný rytmus, který se opíral o Moliérovu verše – herci je někdy spíše skandovali, než vyslovovali, asi jako na mluvené zkoušce (celé představení se tak vešlo do necelé hodiny a čtvrt, navzdory minimálním škrtkům), jednak velmi fyzické a nerealistické herectví, které se opíralo o výrazně divadelní prostředky. Mimoto však byla jejich interpretace velmi rozmanitá. Tartuffa a Marianu, tedy dva objekty Orgonových tužeb, ztvárnil jediný herec, Julian Eggerickx – z jedné role do druhé přecházel pomocí jedné z mála rekvizit inscenace, paruky, a především změnou hereckého registru: zatímco pro Marianu používal otevřeně klaunovské prostředky – mluvil například falzetem a za každým veršem expresivně omdlával –, pro Tartuffa zvolil mnohem umírněnější hru, plnou temné vnitřní agresivity, která na konci doslova vybuchla. Barbara Jung jako Elmíra byla spíše racionální, ale to pouze do scény, kdy se Orgon schová pod stolem a ona na oko svádí Tartuffa: zde pomocí přiznaně amatérsky provedeného sexy tance, který měl samozřejmě především komický efekt. Stejně působil i Damis (Ulysse Pujo) – jako adolescent, který by si ještě rád hrál na supermana. Naproti tomu Orgon (Grégoire Monsaingeon) se jako jediný vyjadřoval celkem realistickými prostředky, daleko od karikaturního stereotypu směšného a tvrdohlavého aristokrata, který je této postavě vlastní. Výsledkem tak byla velmi rychlá inscenace, která volně přecházela z jednoho žánru do druhého: z komedie až frašky k rodinnému dramatu, po závěrečnou tragédii – takové míšení žánrů ostatně není Moliérovu textu cizí. Roli Kleanta, postavy, která je napůl cesty mezi aktérem dramatu a jeho venkovním pozorovatelem, hrál Gwenaël Morin sám; někdy zůstával na scéně, někdy si šel sednout do publika a jeho Kleant se tak stal symbolickým

ztělesněním režiséra¹⁸⁹. Do stejné logiky, která má za účel zrušit veškerou dramatickou iluzi, se zapisovalo i pojetí úvodní scény hry, ve které Madame Pernelle představuje všechny postavy: herci přitom stáli v řadě proti publiku a postupně jakoby „přijímali“ své role.

Srovnáme-li však *Tartuffa* s inscenací *Antigony*, která také vznikla v rámci Théâtre Permanent, vyvstane jasně formální rozmanitost Morinova divadla. *Antigona* se hrála v plenéru před divadlem a v komplexněji uspořádaném prostoru. Na levé straně přístřeší, pod nímž stála tabule s grafem rodu Labdakovců a dále stojan s černobílou fotografií davů lidí na jakémsi státním pohřbu, střední části jeviště vévodila dřevěná tabule s latinskými a řeckými písmeny nasprejovaným titulem hry a pravou část okupoval „háj“ dřevěných kůlů, z nichž každý měl na vrcholu černého ptáka: bylo to místo za městem, kde se odehrála bratrovražedná bitva a na kterém teď ležely roztroušeny cáry vojenských uniforem. (Vojenské kabáty byly mimochodem také k dispozici divákům proti večernímu chladu). Zatímco v *Tartuffovi* se kostýmy herců blížily civilu (například Elmíra hrála v džínách), v *Antigoně* jevíly mnoho divadelních prvků – vojenská košile pro Kreóna (hrála ho žena), barevné letní šaty a paruky pro Antigonu a Isméné (hráli je muži) a to vše doplněné z kartónu a lepicí pásky vyrobenými korunami, helmami, atd. Někteří herci byli silně nalíčení. V *Tartuffovi* bylo rekvizit jen poskrovnu, ale v *Antigoně* by se jich dalo napočítat mnoho, všechny většinou vyrobené v duchu Morinova kutilství: od mečů stráží po amplion koryfeje, od kůlů s černými ptáky, které sbor ke konci vytrhl ze země a kroužil s nimi okolo Antigonina hrobu, po žezlo Kreóna, které neslo na svých čtyřech plochách slova POUVOIR-KRATOS-PAIX-EIPHNH (tedy „moc“ a „mír“). V *Tartuffovi* Morin od interpretů vyžadoval tvůrčí herectví, zatímco v *Antigoně* se museli podříditi pevné formální partituře intonací, rytmů, pohybů a gest. Sbor nejdříve představovali dva herci, postupně se ale rozrostl o dobrovolníky z řad amatérů, kteří se mohli „partituru“ naučit během dopoledních workshopů s herci a účastnit se pak večerního

¹⁸⁹ Stejně tomu bylo například i v jeho inscenaci *Hamlet podle Shakespeara Hamleta*: Morin zde ztvárnil Klaudia a jako takový byl strůjcem dění na Elsinoru i na scéně.

představení. Ke konci inscenace ale Morin stejně jako v *Tartuffovi* opět připomněl svou roli: jeho Tirésias se jako *deus ex machina* objevil na střeše divadla a spolu se svými slovy házel do obecnstva kopie fotografií válkou zohavených těl. Bez ohledu na formální rozmanitost tak většina Morinových inscenací obsahuje určité prvky sebeinscenování režiséra ve vztahu ke svým hercům a pořizuje tak něco jako rentgenový snímek uspořádání a fungování souboru jako společenství.

Od konce 90. let působí Gwenaël Morin pravidelně v lyonském divadle Point du Jour, které od roku 1995 řídí režisér Michel Raskine (Morin začínal s divadlem jako jeho asistent). Raskinův mandát však letos končí a od roku 2013 případně vedení divadla Morinovi. Prozatím má v plánu vytvořit zde novou verzi Théâtre Permanent, tentokrát ale v „úplnějši“ podobě: zatímco v roce 2009 fungoval soubor v rámci nezávislé kulturní instituce, která mimo něj provozovala i jiné umělecké aktivity, v Lyonu by Théâtre Permanent bylo samostatnou institucí. Morin bude tedy svůj soubor muset rozšířit, a to jak o administrativní, tak o některé umělecké profese. Ostatně situace divadla Point du Jour mu to umožňuje: nejedná se totiž o statutární divadlo, ale o prostor, který město Lyon dává k dispozici vždy na několik let jednomu konkrétnímu projektu a souboru.

Jako nastávajícímu řediteli vyhradilo divadlo Point du Jour Morinovi už v letošní sezóně nemálo prostoru. V lednu zde inscenoval dvě hry Petera Handkeho, *Sebeobviňování (Selbstbezichtigung, Introspection)*¹⁹⁰ a *Volání o pomoc (Hilferufe, Appel au secours)*, dvě ze čtyř autorových „mluvených her“, spolu se *Spiláním publiku (Publikumsbeschimpfung)* a *Proroctvím (Weissagung)*, které mají představovat „prolog ke starým příběhům“¹⁹¹. V březnu zde pak obnoví svou inscenaci *Hamleta* a na konec sezóny chystá režii jedné z her R. W. Fassbindera.

Volba Handkeho je jedním z prvních setkání režiséra Morina se současnou dramatikou. Ještě v době Théâtre Permanent tvrdil, že prozatím

¹⁹⁰ První verzi této inscenace uvedl už v září v pařížském Théâtre de la Bastille.

¹⁹¹ Mají být tedy vnímány jako prolog k druhému Théâtre Permanent, jehož repertoár se bude také skládat výhradně z klasických her minulosti...

pravděpodobně nemá dostatečné zkušenosti k tomu, aby viděl v současných hrách „jiné než literární a poetické kvality“. V tomto smyslu se ovšem rozhodnutí inscenovat Handkeho jeví jako relativně logické: jeho „mluvené hry“ se úmyslně distancují od veškerých dramatických kategorií, včetně jazyka, který zde vytváří realitu zcela odlišnou od té, kterou vnímá divák, a na ní nezávislou. *Sebeobviňování* je vlastně sled tvrzení, jakási bilance autorova života od momentu jeho početí do chvíle představení hry, kde Handke „přiznává“ vše, co udělal, aniž by měl, co neudělal, ač by měl, co udělal jinak, než by měl: „Opřel jsem kolo o zeď. Vykláněl jsem se z okna za jízdy vlaku. Procházel jsem se po skladu hořlavých látek se svíčkou v ruce. Nepřenechal jsem své sedadlo invalidům. Kouřil jsem v posteli. Šel jsem na návštěvu, aniž bych se předem ohlásil...“, atd. Autor v didaskaliích navrhuje, aby si jednoduše text mezi sebe volně rozdělili dva herci, muž a žena – veškerý pojem identity je tedy v tomto textu bez postav, bez příběhu a bez dialogů od počátku vyloučen. Gwenaël Morin jde v této problematice ještě dál, protože text svěřil sedmi až desetičlennému sboru, který jej skanduje buď unisono, nebo po částech. Handkeho hra opravdu vyžaduje od režiséra, který se jí zhostí, pracovat s přesností a rovnováhou akrobata. Na jednu stranu je třeba vyhnout se veškeré psychologizaci jednotlivých vět, na stranu druhou je důležité nezbavit je smyslu. V tomto směru je Morinova volba sboru obzvláště účinná: sborová postava totiž zabrání veškerému mimetickému znázornění, jakékoliv identifikaci mezi interpretem a eventuální postavou, kterou by ze sledu tvrzení měl divák tendenci vyčíst, a zároveň s sebou sborová výslovnost nutně nese silnou formalizaci dikce, v otázkách rytmu, intonace či prozodie, což také zabraňuje jakékoliv psychologizaci výpovědi. Výsledná forma připomínala některá vokální díla Johna Cage (např. *Living Room Music*) a nebyla vzdálená ani od principů Burianova *voice-bandu*. Ale především opět rušila jakoukoliv hranici mezi diváky a herci, kteří hráli v civilních kostýmech a v některých momentech se mísili s publikem. Morin nicméně vyhradil moment i čistým emocím: to když herci v půlce představení *a cappella* a čtyřhlasně zpívali jednu z písní H. Purcella.

Volání o pomoc se svou formou podobá *Sebeobviňování*. Jedná se tentokrát o sled vět, tvrzení, hlášení či nápisů, které jako parazité patří do

každodenního života; herci (Handke jejich počet tentokrát neupřesňuje, mají být ale nejméně dva) je vyslovují se záměrem najít v nich slovo „pomoc“. Za každým rčením, které „pomoc“ neobsahuje, zazní tedy „ne“: „Ve jménu Republiky: ne. Polední přestávka od poledne do dvou: ne. Záruka šest měsíců: ne. Lov zakázán od března do září: ne. Pouze v pracovní dny: ne.“, atd. Gwenaël Morin jej pojal v obdobném duchu, s tím rozdílem, že do sboru byli tentokrát povoláni amatéři z řad publika. Z formálního hlediska bylo tedy třeba práci radikálně zjednodušit, aby se „partituru“ mohli dobrovolníci naučit během tříhodinové odpolední zkoušky před večerním představením, ale zároveň zachovat onu přesnost a rovnováhu, která text ani nezatěžuje psychologii, ani nezbavuje smyslu. Je až podivu (nebo obdivu)hodné, kolik dobrovolníků se každý den účastnilo představení, jehož první část tvořilo „profesionálně“ provedené *Sebeobviňování* a druhou *Volání o pomoc*, které dovedlo do důsledku společenství herců a diváků, jak je první část naznačovala.

Zda se Morinovi podaří druhou verzi Stálého divadla zrealizovat, záleží zatím na prvním místě na rozhodnutí příslušných autorit, které mu buď přidělí či odeprou finanční prostředky, bez nichž se režisér nemůže obejít. Hned na druhém místě bude ale třeba klást si otázku organizace, vedení a cílů takového podniku a vzít v potaz zásadní rozdíly, kterými se liší od verze roku 2009: fakt, že tenkrát Théâtre Permanent fungovalo v rámci Laboratoires d'Aubervilliers, zatímco v Lyonu by z něj byla nezávislá instituce, s sebou nese velké změny. Tou první je „závazek úspěchu“: v roce 2009 se jednalo o jeden z experimentů, které Laboratoires d'Aubervilliers podporovaly a k jejichž realizaci jsou ostatně prioritně určeny. V roce 2013 však bude třeba dokázat, že tento způsob práce opravdu nese umělecké výsledky a je schopný trvale oslovit publikum. Tou druhou je riziko toho, že na základě své samostatnosti se soubor uzavře do jakési věže ze slonoviny, ve které ztratí kontakt s okolním světem – v širokém smyslu. Je ale možné doufat, že Gwenaël Morin si je takového nebezpečí vědom: fakt, že se jeho uvažování zaměřuje převážně na divadlo jako společenskou, tedy na společnou přítomnost herců a diváků, by mohl být garancí udržení styku se světem, který jej obklopuje. A zárukou diváckého úspěchu by zase mohla být

široká estetická škála a formální přesnost, kterými se jeho divadlo vyznačuje. Gwenaël Morin se nehlásí k žádnému krédu, k žádné konkrétní estetice či divadelnímu hnutí, ať už se jedná o divadlo politické, lidové, chudé, režisérské či jiné. To mu samozřejmě nebrání z nich čerpat a podle potřeb využít toho či onoho vlivu; jeho celistvá vize divadelního umění a koherence inscenací zůstává zaručena základním gestem, které prochází celou jeho tvorbou: divadelní radiografií *polis*.

DE L'INTERPRETATION A L'APPROPRIATION :
METTEURS EN SCENE ET ECRITURE(S)
EINAR SCHLEEF, CHRISTOPH MARTHALER ET GUY CASSIERS

Une virulente polémique vit le jour ces dernières années en France, qui oppose le théâtre de texte au théâtre d'image. Au-delà de la vaine (et inutile) recherche de la suprématie d'un genre sur un autre, ce grand débat, intéressant mais souvent artificiel, si ce n'est superficiel, a le mérite de reposer la question essentielle du rapport de l'auteur et du metteur en scène au spectacle, en la plaçant au centre d'une nouvelle problématique, et celui d'exiger un repositionnement de leurs fonctions respectives. Cette situation rend par conséquent indispensable l'examen d'un phénomène qui l'accompagne, lui aussi assez récent : le fait que, de plus en plus souvent, des metteurs en scène réécrivent les textes qu'ils montent – pas seulement les classiques, mais tout aussi bien les œuvres plus récentes – par une implication nouvelle du visuel et du sonore dans la trame textuelle. Autrement dit, ils se sentent obligés de *modeler radicalement eux-mêmes leur matériau textuel* par des procédés qui dépassent largement les gestes habituels répondant au besoin légitime pour un metteur en scène d'intervenir, de plusieurs façons, et de manière plus ou moins audacieuse, sur l'interprétation d'un texte donné. Ainsi, aux adaptations et actualisations diverses, aux extensions, rajouts ou coupes d'usage, ils n'hésitent pas à apporter des gestes artistiques forts, quitte à (voire visant à) “défigurer” le texte initial. À la manière des peintres qui reprennent le sujet d'un autre (d'un Picasso qui refait “ses” *Ménines*, après Velasquez), ils cherchent à s'approprier une œuvre, à la faire leur plutôt qu'à simplement l'interpréter ; se dessine alors une nouvelle attitude du metteur en scène, lequel s'octroie un rôle d'auteur *sur l'œuvre d'un autre*, et non plus seulement d'interprète

ou d'adaptateur, sans se soucier par ailleurs de laisser d'autres traces que celles de son spectacle¹⁹².

À travers l'analyse de trois exemples d'écriture scénique, nous essayerons de voir comment ces artistes se positionnent face au texte. Nous tâcherons de pointer un phénomène, sans prétendre pour l'instant le cerner nettement, ni émettre de suppositions quant à son apparition ; ainsi, plus d'un siècle après l'avènement du metteur en scène au théâtre, le rôle de celui-ci est revu par des artistes qui ne se cantonnent *plus* dans la direction d'acteur, la coordination des diverses composantes de la représentation, la recherche d'une cohérence de l'ensemble de l'objet scénique, etc. Ils se sentent donc obligés de et autorisés à assumer en même temps les fonctions de dramaturge, scénographe, chorégraphe, musicien, et parfois même, d'endosser tous ces rôles à la fois. Un exemple récent de cet artiste total, polyvalent, est certainement Einar Schlee¹⁹³ ; nous avons choisi sa mise en scène de *Maître Puntila et son valet Matti* de Bertolt Brecht, créée au Berliner Ensemble en 1996, parce qu'elle passe pour être une représentation emblématique de son travail théâtral¹⁹⁴. De son côté, Christoph Marthaler répond à un autre modèle de metteur en scène "iconoclaste", par son travail musical systématique ; nous étudierons donc ici, sa mise en scène des *Légendes de la forêt viennoise* d'Odon von Horváth, créée à la Volksbühne de Berlin en 2006. À ces deux artistes, nous ajoutons Guy Cassiers, metteur en scène flamand, avec son *Triptyque du pouvoir* créé au Toneelhuis d'Anvers en 2007 et 2008, du fait qu'il utilise des nouvelles formes scéniques engendrées par les technologies modernes comme outil d'écriture scénique¹⁹⁵.

¹⁹² Nous écartons de notre étude ces cas de figure dont l'histoire du théâtre est faite depuis Eschyle : d'auteurs qui mettent en scène leurs textes et, d'autre part, de metteurs en scène qui écrivent des pièces.

¹⁹³ Certes, il y en eut d'autres avant lui, à commencer bien sûr par Edward Gordon Craig, mais ce furent plutôt des personnalités isolées qui n'ont pas fait école, sans filiation, alors que nous décrivons là un phénomène qui présente les symptômes d'une probable continuité, d'une possible reprise de flambeau, ce qui suppose un dialogue, même virtuel, entre artistes...

¹⁹⁴ Metteur en scène, scénographe, dramaturge, plasticien, écrivain et théoricien, Einar Schlee (1944 – 2001) était l'un des hommes de théâtre les plus polyvalents et les plus remarquables de l'Allemagne d'aujourd'hui.

¹⁹⁵ Il est certain qu'en France, ce phénomène est encore marginal. Cela tient sans doute à une certaine tradition de mise en scène "à la française", exprimée notamment par deux grandes figures marquantes, Jean Vilar et Antoine Vitez, qui

Les trois spectacles susmentionnés nous serviront donc de jalons pour tenter d’esquisser une topographie, certes subjective, de ces trois univers théâtraux apparemment éloignés, mais qui ont en commun le geste du metteur en scène “auteur”¹⁹⁶, puisqu’aucun des trois ne se contente de représenter le texte dramatique tel quel, ceci dans une logique qui diffère naturellement entre eux et qui serait tour à tour celle d’un *palimpseste*, d’un *collage* ou d’un *retable*.

Maître Puntila et son valet Matti est déjà elle-même une adaptation (son point de départ est une pièce de conversation comique de Hella Wuolijoki, femme de lettres et politicienne finlandaise), et de plus, Brecht en fit de nombreuses réécritures selon un processus s’étendant sur une dizaine d’années (à peu près de 1940 à 1950). Ces modifications furent dictées avant tout par sa volonté d’insister de plus en plus sur la relation maître-valet, jusqu’à en faire la problématique majeure de l’œuvre. Dans cette perspective, il repoussa au deuxième plan l’intrigue amoureuse entre Eva, la fille de Puntila, et Matti, son chauffeur, affaiblissant ainsi la présence des personnages féminins, et arrondit les angles de l’intrigue, la simplifiant, l’épurant. La première version témoigne des nombreuses idées et projets qui ont été peu à peu abandonnés ou “recouverts”, au fil de l’écriture¹⁹⁷.

À partir de l’ensemble des manuscrits de Brecht, Schleef a constitué une version scénique inédite pour sa propre mise en scène, prenant un « chemin à rebours »¹⁹⁸ par rapport aux différentes versions de la pièce, qui ne le ramène pas tout simplement à la première version du texte, mais lui permet d’en analyser les méandres. Les partis pris qui découlent de cette

vouaient au texte théâtral un respect sans bornes. Dans le théâtre allemand contemporain, le texte est (beaucoup) plus “désacralisé”.

¹⁹⁶ Autre point commun : chacun des trois artistes a fait ses premières armes dans un domaine autre que la mise en scène théâtrale : Schleef était au départ plasticien et scénographe, Marthaler commença comme musicien et Cassiers a reçu une formation dans le domaine des Beaux-Arts.

¹⁹⁷ Voir à ce sujet le livre de Günter Heeg, *Klopfzeichen aus dem Mausoleum, Brechtschulung am Berliner Ensemble*, Berlin, Verlag Vorwerk 8, 2000. Sur Schleef et Puntila, voir pp. 67 – 88 (« Einar wie Ewa, Zur Ökonomie des Weiblichen in Einar Schleefs *Puntila*-Inszenierung »).

¹⁹⁸ G. Heeg, *op. cit.*, p. 73.

analyse sont de représenter l'exclusion du féminin par Brecht, pour ramener cet élément dans la représentation, et de problématiser davantage encore la relation maître-valet, privilégiée par l'auteur au détriment des autres rapports sociaux, en l'élargissant à celle de l'individu à la société. Il s'agit donc de superposer et de confronter les différentes versions de la pièce, de manière à faire advenir une écriture "à plusieurs sens".

Pour traduire ces choix sur scène, Schleef convoque le théâtre antique et le théâtre épique. Du premier, il reprend surtout la forme chorale¹⁹⁹, qui lui permet de revenir « aux formes premières de l'interaction sociale et représente les relations élémentaires de l'individu à la société »²⁰⁰ ; par sa proximité au culte et au rituel, le théâtre antique se prête également à traduire sur scène ce sacrifice du féminin opéré d'un côté par Brecht, de l'autre par Puntilla et Matti sur le personnage d'Eva (la scène de "l'examen" des aptitudes de celle-ci à devenir femme de chauffeur, chez Schleef tourne au viol collectif d'Eva par un chœur de Matti)²⁰¹. Par ailleurs, le procédé auquel Schleef recourt pour sa réécriture de la pièce semble avoir les mêmes visées que le théâtre épique, à savoir créer un effet de distance : fragmentation du texte, changement dans l'ordre des scènes enchaînées d'une manière discontinue et sans lien causal, ce qui suspend la narration. L'élément central du théâtre anti-illusionniste de Schleef, le chœur, semble, lui aussi, servir à la distanciation, notamment par sa forte théâtralisation formelle qui empêche toute identification entre le personnage et l'acteur : la "démultiplication" des personnages produit un effet de distanciation radical. Cet aspect choral est très prononcé : Schleef ne garde que trois personnages

¹⁹⁹ Le chœur joue un rôle majeur dans l'esthétique théâtrale d'Einar Schleef. « Le théâtre classique allemand se nourrit de deux sources : des tragédies antiques et des pièces de Shakespeare. Il tente de réconcilier l'individualisation de Shakespeare avec le théâtre choral de l'Antiquité », dit-il dans *Droge Faust Parsifal*, son essai majeur sur le théâtre, qui date de 1997. Ainsi introduit-il systématiquement un chœur (ou des chœurs) dans des pièces qui n'en prévoient pas l'existence.

²⁰⁰ G. Heeg, *op. cit.*, p. 81.

²⁰¹ La réintroduction de la femme dans le conflit central est un autre thème récurrent dans la théorie de Schleef, notamment dans son rapport au chœur. En effet, la formation de celui-ci présuppose l'exclusion de la femme, car elle « dérange la prise de drogue » qui soude le chœur, dit Schleef. En même temps, continue-t-il, « pas de drogue – pas de femme. Ce n'est que sous l'emprise de la drogue que le chœur reconnaît la femme en tant que capable d'acte sexuel ; celle-ci doit l'obliger au rapport sexuel par la prise de drogue ». (Dans *Droge Faust Parsifal*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1997, p. 384.)

de la vingtaine que compte la pièce de Brecht, les maîtres (Puntila, sa fille Eva et le fiancé de celle-ci, l'Attaché), qui sont interprétés par des protagonistes ; les autres sont supprimés ou remplacés par des chœurs d'importances différentes, qui se muent les uns dans les autres. « Le collectif révolutionnaire et autonome de l'utopie brechtienne de la société sans classes devient sur le plateau de Schleef un certain nombre de collectifs d'interprètes qui se laissent (mal)mener par Schleef-Puntila, sans la moindre résistance »²⁰². La réécriture (notamment celle de la pièce par Brecht) est l'un des sujets du spectacle, et elle passe par « une représentation du travail des répétitions, clairement exprimée par le double rôle de Schleef lui-même »²⁰³, lequel joue maître Puntila, mais multiplie les situations où l'interprétation du personnage est liée à sa position autoritaire de metteur en scène.

Schleef concevait toujours lui-même les scénographies (et les costumes) de ses mises en scène, généralement très épurées, comme pour *Puntila*. Là, la cage de scène est recouverte de plaques en bois qui évoquent le sauna finnois dont il est question dans la pièce. Dans la première partie de la représentation, le plateau est presque entièrement occupé par une plateforme circulaire, couverte de métal, qui flotte à peu près à un mètre au-dessus du sol. Cette "table ronde" hypertrophiée a une triple valeur symbolique : elle renvoie d'une part à l'utopie d'une société sans classes où tous seraient égaux, et de l'autre à un lieu rituel où l'on procéderait à une prise de drogue collective, thème de prédilection de Schleef et, à la fin de la pièce, elle est la scène du tribunal qui condamne Eva et la sacrifie. Néanmoins, cette table n'est que ponctuellement présente, la plupart du temps elle est escamotée dans les cintres et le plateau reste vide, avec seulement une trappe lumineuse à l'avant-scène qui, lorsqu'elle est éclairée, fait songer à un autel (à la *thymélé* serait-on tenté de dire).

Metteur en scène, dramaturg (au sens allemand du terme), acteur, scénographe et costumier, Einar Schleef, véritable homme-orchestre, est le

²⁰² Miriam Dreysse Passos de Carvalho, *Szene vor dem Palast, Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang Verlag, 1999, p. 62.

²⁰³ G. Heeg, *op. cit.*, p. 84.

pivot de ce *Maître Puntila*. Son travail de réécriture, qu'il assume seul, pourrait être assimilé à un *palimpseste* qui se réaliserait en deux temps : la réécriture littéraire d'abord (à partir des différentes versions de la pièce de Brecht), celle scénique, ensuite, qui traduit la confrontation et la superposition de ces versions en convoquant plusieurs formes théâtrales.

Christoph Marthaler représente un autre type de "metteur en scène auteur", de ceux qui considèrent le texte dramatique comme simple élément d'une "partition", d'un "collage", où le rôle prépondérant est accordé à la musique. Dans ses spectacles, celle-ci se développant parallèlement à l'action, prend généralement le dessus et s'impose au premier plan²⁰⁴. Il en va ainsi pour sa mise en scène des *Légendes de la forêt viennoise* d'Odon von Horváth.

La pièce d'Horváth « décrit la réalité sociale des années vingt du siècle dernier à Vienne ; le début de la crise économique et la déchéance sociale qui frappa à cette époque un grand nombre de gens : ce qui permet de créer bon nombre de parallèles avec la réalité de l'Allemagne d'aujourd'hui »²⁰⁵. Cette analogie entre la Vienne des années vingt et le Berlin actuel est effectivement l'une des logiques qui guident le collage scénique de Marthaler. Cela se lit dès le premier abord, à travers le décor d'Anna Viebrock, qui mêle les deux époques et les deux lieux. Au devant de la scène, la cour ordinaire d'une maison à Marzahn, cette banlieue de l'ancien Berlin-Est qui fut la plus grande cité HLM de la RDA. Côté jardin, un comptoir de bistrot qui fait également office de boucherie ; derrière lui, l'entrée du magasin de jouets. En face du comptoir, côté cour, une grande table et de longs bancs en bois, qui rappellent les restaurants campagnards des faubourgs de Vienne. Derrière la table, élément récurrent des spectacles de Marthaler, un vieux piano droit mal accordé dans lequel les comédiens puisent leurs accessoires. L'arrière du plateau s'inspire du cinéma Belaria,

²⁰⁴ « Dans mes œuvres, il y a toujours beaucoup de chant. C'est la base de mon travail. Quand on se voit pour la première fois et qu'on ne sait pas trop si on va réussir à mettre en scène la pièce, alors on commence à chanter » (propos du metteur en scène dans l'émission *Arte Culture* du 12 mai 2009).

²⁰⁵ Stefanie Carp dans le livret-programme pour les représentations à la Volksbühne de Berlin.

un cinéma spécialisé dans les films des années vingt ou trente, qui est devenu, à Vienne, un lieu de rencontre des nostalgiques de cette époque : « le Berlin d'aujourd'hui regarde ainsi les *Légendes de la forêt viennoise* comme un vieux film »²⁰⁶... Derrière, s'ouvre par moments un dernier petit espace, qui sert tour à tour de cabine de déshabillage avant une baignade au Prater ou de boîte de nuit « digne des plus glauques de Pigalle »²⁰⁷. Enfin, à l'avant-scène, un portail en bois surdimensionné, biffé d'inscriptions obscènes, tient lieu de rideau de scène : il s'ouvre au début de la représentation et se referme peu avant la fin, qui se déroule alors devant lui, au bord du plateau. Le tout est complété par deux objets fétiches, “marques de fabrique” d'Anna Viebrock : une horloge qui avance soit trop vite, soit à reculons, soit pas du tout, et un haut plafond qui évoque une usine ou un hangar.

Cet espace à connotations doubles permet donc à Marthaler de tracer des parallèles entre notre société contemporaine et celle de la pièce, frappée par la crise économique et sociale et qui se dirige tout droit vers la tragédie nazie. Les personnages d'Horváth « se réfugient dans ce qu'ils considèrent comme des “valeurs” : une foi primaire qui transforme toute vie en punition divine, un patriotisme qui les venge de l'humiliation, une xénophobie qui leur sert de bouclier, une glorification du passé qui les protège du “matérialisme” du présent »²⁰⁸. Tout comme à Vienne dans les années vingt, « dans le Berlin d'aujourd'hui, on repense volontiers au passé en le transfigurant, et peu importe si, pour les uns il s'agit d'une RDA rêvée, et pour d'autres d'une Prusse jamais vécue »²⁰⁹.

Mais le collage de Marthaler ne s'arrête pas à cette confrontation de deux contextes et deux univers. Effectuant des coupes importantes dans le texte, il truffe le déroulement de la pièce de scènes complètement autonomes, qui d'une part interrompent la narration, et de l'autre mettent à plat le temps dramatique, par leur lenteur extrême ou leur répétition systématique. Ce sont

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Brigitte Salino, « Des déclassés dans une société sans joie », in *Le Monde*, 6 octobre 2007.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Stefanie Carp dans le livret-programme pour les représentations au Théâtre National de Chaillot.

d'abord des interludes musicaux donnés par les acteurs-chanteurs et le pianiste, des chansonnettes ludiques, nullement liées à la fable si ce n'est par l'atmosphère populaire qu'elles contribuent à installer, des "numéros d'acteurs" ensuite, déplacés par rapport à la fable, comme lorsque les comédiens apportent de la bière du bistrot à la table, faisant habilement jongler les verres, de jardin à cour²¹⁰.

À la différence de l'homme-orchestre Schleef, Marthaler conçoit sa réécriture scénique de la pièce avec les collaborateurs habituels d'un metteur en scène : une "dramaturg", Stefanie Carp, et une scénographe, Anna Viebrock. Ce travail est donc un *collage*, tant sur le plan du contenu qu'à un niveau formel.

Quant au travail de Guy Cassiers, l'actuel directeur du Toneelhuis d'Anvers, il relèverait de l'art du *retable* : ses spectacles, qui s'articulent entre eux, sont conçus comme des polyptyques²¹¹. *Triptyque du pouvoir* (créé entre 2007 et 2008) est composé de trois volets qui sont trois réécritures : *Mefisto for ever*, une adaptation du roman de Klaus Mann, *Wolfskers (Belladone)* faite à partir de trois films du cinéaste russe contemporain A. N. Sokourov, et *Atropa La vengeance de la paix* qui se base sur des tragédies d'Eschyle et d'Euripide.

Du point de vue scénique, le dénominateur commun des trois spectacles est l'utilisation particulière que fait Cassiers de caméras vidéo. Selon un principe récurrent dans son travail, il dispose plusieurs caméras sur la scène, devant lesquelles les comédiens viennent se placer ou qu'ils manipulent eux-mêmes, pour s'auto-filmer. Leur jeu est ainsi montré aux spectateurs d'une manière extrêmement détaillée, par des gros plans projetés en temps réel sur un écran au fond du plateau, ou sur l'ensemble du dispositif. Le metteur en scène multiplie alors les niveaux de narration : ce principe est la clef de voûte de son écriture scénique, et Cassiers se sert aussi d'autres effets

²¹⁰ Numéro que Marthaler avait déjà magistralement orchestré dans *Murx den Europäer !...* en 1993.

²¹¹ En sus du *Triptyque du pouvoir*, le metteur en scène a monté une tétralogie à partir de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, entre 2002 et 2004, et il travaille actuellement à une autre trilogie, ayant pour base *L'Homme sans qualités* de Robert Musil.

technologiques (comme l'hologramme) pour créer une sorte de “mosaïque interdisciplinaire”, à partir de laquelle il compose sa représentation. « J'aimerais que le spectateur individuel crée son propre spectacle par le biais des multiples médias que j'utilise. Avec les couleurs que je leur propose, je voudrais éveiller chez les spectateurs l'envie de peindre leur propre tableau »²¹², dit-il.

Cassiers a conçu ces adaptations avec des collaborateurs : les écrivains Tom Lanoye (pour *Mefisto for ever* et *Atropa*) et Jeroen Olyslaegers (*Wolfskers*), et son dramaturge régulier, Erwin Jans (*Wolfskers* et *Atropa*). Dans les trois cas, la réécriture consiste avant tout en une confrontation des textes originaux avec d'autres matériaux, de nouveaux éléments, pour créer donc une nouvelle pièce. C'est ainsi que, pour *Mephisto*, histoire d'un homme de théâtre, Hendrik Höfgen, qui se déroule dans l'Allemagne des années trente et pour laquelle Mann s'est inspiré de la vie de Gustaf Gründgens, personnage notoire du théâtre allemand du XXe siècle²¹³, son adaptation prolonge le roman de Mann (publié en 1936) jusqu'à la fin de la deuxième guerre, jusqu'au moment de l'inévitable bilan pour des artistes ayant collaboré avec le nazisme. Il part certes des faits réels de la vie de Gründgens mais, au final, par cette liberté, trace un parallèle qui se poursuivra dans tout le *Triptyque*, entre Gründgens et un autre homme de théâtre, néerlandais, Joris Diels, lequel dirigea pendant la guerre le Théâtre national d'Anvers (le Toneelhuis d'aujourd'hui) et fut ensuite condamné pour collaboration, avant d'être acquitté quelques années plus tard²¹⁴. Les extraits du *Faust* de Goethe (fréquemment cité dans la représentation) proviennent tous de la traduction de Joris Diels. Ce parallèle, dans une pièce qui traite du “théâtre dans le théâtre”, ajoute un niveau supplémentaire de mise en abyme, Diels ayant précédé Cassiers à la direction du Toneelhuis,

²¹² Dans « Le metteur en scène en DJ », entretien avec Yves Desmet, publié sur le site toneelhuis.be.

²¹³ Il existe par ailleurs plusieurs adaptations de *Mephisto* pour la scène et l'écran (comme le spectacle d'Ariane Mnouchkine de 1978, ou le film d'István Szabó de 1982). Guy Cassiers et Tom Lanoye disent toutefois avoir travaillé directement à partir du roman de Mann.

²¹⁴ De la même manière, la question de la collaboration de Gründgens qui, après un bref internement, continua lui aussi sa carrière de metteur en scène, est toujours un sujet de controverse.

c'est donc également le passé de son propre théâtre que le metteur en scène évoque.

Avec *Wolfskers*, le deuxième volet du *Triptyque*, Cassiers reste dans la thématique de la Deuxième Guerre mondiale. Le spectacle est né de l'adaptation croisée de trois films de A. N. Sokourov, *Moloch*, *Taurus* et *Soleil* (de 1999, 2000 et 2005), qui traitent respectivement d'Hitler, de Lénine et d'Hirohito. Là encore, Cassiers crée des mises en abyme en ponctuant le spectacle d'extraits et de réminiscences de *Mefisto for ever*. Après avoir observé le pouvoir en scène, il le scrute dans les coulisses, montrant les personnages principaux (les trois dictateurs) dans des moments de leur intimité. Cassiers et ses collaborateurs ont fait des interventions sensibles dans les scénarii des films de Yuri Arabov, notamment dans deux perspectives. La première était dictée par des besoins de "lisibilité" ; afin que les parallèles entre les trois hommes de pouvoir ressortent plus clairement et que les trois histoires puissent se dérouler simultanément, ils ont réécrit les dialogues rythmant les trois fables autour des mêmes événements quotidiens : réveil, lever, déjeuner, promenade, etc. La deuxième perspective, la même que pour *Mefisto for ever*, visait à confronter les textes originaux avec des éléments extérieurs. Ici, hormis les citations du spectacle précédent, ils convoquent des textes de Marx, Darwin, Canetti, Bernlef et, naturellement, d'Hitler, Lénine et Hirohito, ainsi que des éléments étrangers à la fable : dans les films de Sokourov, Lénine et Hirohito sont confrontés respectivement à Staline et au général MacArthur, rencontres qui "scellent" pour ainsi dire leur perte de pouvoir ; Cassiers, Jans et Olyslaegers reprennent ce principe pour la partie consacrée à Hitler, introduisant dans le texte original le personnage d'Albert Speer, ministre de l'économie de la guerre et architecte, qui fut l'un des premiers à tenter de désillusionner le dictateur sur l'issue de la guerre.

La dernière partie, *Atropa La vengeance de la paix*, s'appuie sur l'adaptation de trois tragédies antiques : *Iphigénie en Aulide* et *Les Troyennes* d'Euripide, et *Agamemnon* d'Eschyle. Le personnage clef de voûte de la représentation est Agamemnon, autour duquel évoluent les six femmes qui ont traversé sa vie (Iphigénie, Clytemnestre, Hélène, Hécube, Andromaque et Cassandre). De nouveau, Cassiers et Lanoye confrontent le

matériau textuel à des éléments extérieurs, comme des extraits de discours de George Bush ou de Donald Rumsfeld (la guerre de Troie n'est pas comparée à la deuxième guerre, mais à celle d'Irak). Mais *Atropa* peut surtout être vue et lue comme une réécriture des deux spectacles précédents ; ceci à deux niveaux : scénographique d'abord, car le décor (ruines post-apocalyptiques baignées d'une lumière rougeâtre) est constitué de fragments et débris de ceux de *Mefisto for ever* et *Wolfskers*, au niveau textuel ensuite, car ce dernier volet du polyptyque est rythmé par des allusions aux deux premiers. Ces rappels se font pour la plupart à travers des citations directes, mais aussi d'une manière plus secrète : ainsi Cassiers fait-il dans *Atropa* allusion au personnage de Joris Diels, du *Mefisto for ever*, en utilisant les traductions de ce dernier.

Le *Triptyque du pouvoir* fonctionne donc comme « une trame dense de références, traversée de liens plus ou moins explicites. Car dans l'absolu, tout texte, qu'il soit ou non de théâtre, est un réseau de fragments et de références à d'autres textes. Ce processus s'applique particulièrement au *Triptyque*, et voir les trois spectacles l'un derrière l'autre renforce les nombreux échos »²¹⁵. Par ailleurs, au niveau scénique, l'utilisation que Cassiers fait de la vidéo lui permet de rester dans cette logique en composant son récit (ou ses récits) par parcelles et par panneaux, autonomes mais qui se répondent l'un l'autre, et qu'au final le spectateur assemble dans sa mémoire, sous forme d'un *retable*. Autrement dit, Cassiers fait de l'autocitation un genre de réécriture.

Les motivations qui poussent un artiste à ne garder des pièces qu'il monte que le quart, le cinquième, le dixième, lui incombent. Aussi n'avons-nous pas cherché à expliquer les raisons pour lesquelles un metteur en scène comme Marthaler ne reprend toujours que des fragments d'un texte initial, ni pourquoi Schleeef avait préféré fouiller les versions premières d'une pièce, comme si son auteur, Brecht, l'avait gâchée dans sa version définitive, et

²¹⁵ Propos d'Erwin Jans dans « Le pouvoir déployé et replié », in *Triptyque du pouvoir, perspectives et réflexions*, édité par E. Jans, Toneelhuis, 2008, p. 21.

encore moins ce qui pousse Cassiers à composer une œuvre par multiplication, en la doublant, triplant, voire quadruplant.

Nous n'avancerons donc pas d'éléments de réponse sur cette question des motivations, parce que d'ailleurs, il ne s'agit pas (encore), à notre sens, d'un phénomène généralisé. Pour exemple : c'est Elfriede Jelinek qui a donné une suite à la *Maison de poupée* d'Ibsen en écrivant *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*, et non Thomas Ostermeier qui, lui, dans sa mise en scène, se "contente" d'en modifier la fin en amenant Nora à tuer son mari : il reste dans le cadre convenu, admis (quoique...), du metteur en scène-interprète. Certes, un seul geste audacieux suffit parfois pour changer une pièce (voire la défigurer, disions-nous en introduction), c'est pourquoi les limites du "phénomène" sont très floues et difficiles à cerner. Nous avons seulement tenté de détecter une possible "mutation" de la mise en scène, analogue peut-être, ou du moins qui ne serait pas étrangère, à celle du théâtre postdramatique, "mutation" que nous pressentons de manière intuitive, subjective.

DEUX REPERTOIRES EN PARALLÈLE

FRANK CASTORF ET THOMAS OSTERMEIER

Rentabilité, jauges, remplissage des salles, jeu de l'offre et de la demande, composition et constitution du public, profil du spectateur, pourcentages, etc., sont les maîtres mots chaque fois que l'on essaie de revoir le rôle et de "rééquilibrer" la part de l'État (toujours à la baisse naturellement) dans l'institution théâtrale. Au-delà des cahiers des charges, la question du répertoire des grands théâtres français et l'esthétique qui en découle n'est pratiquement jamais abordée, et c'est bien dommage. Connaître, afin de pouvoir les comparer, les politiques de répertoire des grands théâtres européens pourrait s'avérer pourtant très instructif et profitable à plusieurs niveaux.

À cet effet, il semble intéressant de "mettre en parallèle" le répertoire de deux directeurs de deux théâtres allemands parmi les plus grands actuellement, Frank Castorf et Thomas Ostermeier, respectivement à la tête de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz et de la Schaubühne am Lehniner Platz, en raison de leurs similitudes et surtout des divergences de leurs parcours, de leurs œuvres et de leur vision théâtrale, mais aussi de leur "longévité simultanée", bientôt une décennie²¹⁶. Cette étude se limitera à leurs mises en scène exclusivement, et non à la production globale de leurs théâtres, même si celle-ci participe aussi à la définition de leur travail de

²¹⁶ Pour les directeurs des trois autres grandes scènes berlinoises, il n'en va pas de même. Le Deutsches Theater fut dirigé par Bernd Wilms depuis 2001 jusqu'à la saison dernière ; en 2006, un nouvel intendant, Christoph Hein avait été nommé, mais il s'est retiré avant d'entrer en fonction ; depuis, la direction du Deutsches Theater fut l'objet de nombreuses querelles politiques et le théâtre traverse en ce moment une période de direction transitoire pour un an avec Oliver Reese, l'ancien dramaturge en chef de cette institution. Le Théâtre Maxim Gorki est, lui, dirigé par Armin Petras, depuis trois saisons seulement. Quant au Berliner Ensemble, le cas de Claus Peymann, nommé à sa tête depuis 2000, aurait pu offrir d'autres comparaisons, mais ses passages déjà très marquants, au Theater am Turm de Francfort, au Schauspielhaus de Stuttgart puis à celui de Bochum et, surtout, au Burgtheater de Vienne, compliqueraient ces mises en parallèles, en amenant trop de paramètres.

directeurs-metteurs en scène²¹⁷, d'autant que les pièces qu'ils choisissent de monter eux-mêmes l'éclairent en retour.

En préambule de cette étude comparative de politiques de répertoire, il est nécessaire d'examiner les parcours professionnels et esthétiques respectifs de Castorf et d'Ostermeier, et de les situer dans leur contexte politique et culturel. Tous deux sont nés dans une autre partie du pays divisé : Castorf à Berlin-Est, en 1951, Ostermeier à Soltau, dans le nord de l'ancienne RFA, en 1968. D'emblée, leurs études les imprègnèrent d'une vision du théâtre différente. Castorf (après un bac professionnel le destinant à une carrière de cheminot) suivit une formation à l'Université Humboldt de Berlin, au Département de Théâtrologie ; ainsi fut-il dès le départ initié à une approche avant tout théorique, historique et philosophique de l'art théâtral. Ostermeier, au contraire, choisit une formation artistique pratique, en suivant les études de mise en scène à la Ernst Busch Schule de Berlin. En 1993, au moment où il intégrait cette école prestigieuse, haut lieu de la formation et "temple" de la tradition théâtrale de l'ancienne RDA (il y fut élève entre autres de Manfred Karge), Castorf, quant à lui, venait tout juste d'être nommé à la tête de la Volksbühne ; il avait derrière lui déjà plus d'une décennie de création dans les institutions de la province est-allemande (Brandebourg et Anklam, entre autres), qu'avaient suivi quelques années de travail sans engagement fixe dans les théâtres occidentaux, après l'ouverture des frontières (à Cologne, Munich, Hambourg, etc.)²¹⁸. Au contraire, sans passer par des théâtres de province, Ostermeier obtint un engagement à Berlin dès la fin de sa formation lorsqu'en 1996, Thomas Langhoff, alors

²¹⁷ Pour reprendre un exemple connu de tous, l'œuvre de Peter Stein à la Schaubühne ne fut pas constituée seulement de ses mises en scène, mais d'un ensemble qui engloba celles de Klaus Michael Grüber, Luc Bondy et tant d'autres, dans ce même théâtre.

²¹⁸ Chacune des deux Allemagnes avait profité des années qui suivirent la chute du Mur pour découvrir le monde du théâtre de l'autre côté du Rideau de fer : pendant que Castorf travaillait en intermittence dans des institutions occidentales, Ostermeier participa aux ateliers menés par Einar Schleeff, puis aux cours d'une école "porteuse de l'esthétique théâtrale de l'Allemagne de l'Est". Il est curieux de remarquer qu'ils sont tous deux par la suite retournés chacun "de leur côté" : Castorf à la Volksbühne, dont les murs respirent encore le passé glorieux du théâtre est-allemand (il a d'ailleurs fait inscrire au sommet du bâtiment, telle une revendication, le mot « Ost / Est » en énormes lettres de néon), et Ostermeier à la Schaubühne, la plus prestigieuse des institutions de l'enclave ouest-allemande.

directeur du Deutsches Theater, lui confia la direction artistique de la Baracke am Deutschen Theater, une petite scène dans le square jouxtant ce grand vaisseau, aménagée dans un préfabriqué qui avait servi de cantine aux ouvriers du chantier de restauration du fameux théâtre de l'ancienne RDA.

Le même vent de renouveau qui soufflait dans les années quatre-vingt-dix sur l'Allemagne réunifiée porta les deux metteurs en scène, l'un à la tête de la Volksbühne, l'autre à celle de la Schaubühne. Castorf dit : « les experts trouvaient que le bâtiment était d'une laideur si repoussante qu'il fallait y nommer un esprit jeune, pour contrebalancer ça. À l'époque, on m'a proposé le poste. Et c'est comme ça que tout a commencé »²¹⁹. La nomination d'Ostermeier à la direction de l'ancien théâtre de Peter Stein releva, elle aussi, de ce besoin de "sang neuf" très marquant de l'époque. Autre point commun aux deux aventures : les metteurs en scène héritaient tous deux d'une institution au passé illustre, certes, mais qui était tout à fait sclérosée au moment où ils en prenaient les rênes. Au début des années quatre-vingt-dix, la Volksbühne ressemblait en effet à un vaisseau fantôme, « un théâtre immense toujours vide »²²⁰, et la Schaubühne, elle, périclitait à tel point en cette fin de millénaire, que sa troupe de comédiens avait été dissoute et que le théâtre n'était plus qu'un simple lieu de programmation artistique.

Cette cohabitation de deux artistes de formation, culture (politique, esthétique, etc.) et horizons sensiblement différents au sein du paysage théâtral de la ville réunifiée est emblématique de la situation politico-culturelle berlinoise actuelle. Aussi, ce sont leurs situations et leurs conditions de travail à la tête d'une grande institution berlinoise, qui, présentant de nombreux points communs, placent le parcours de Castorf et Ostermeier en parallèle et justifient, voire appellent une étude comparée de leurs répertoires²²¹.

²¹⁹ Dans *Mein Leben*, un film d'Adama Ulrich, © ZDF / ARTE, 2008.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Castorf étant de plus de quinze ans l'aîné d'Ostermeier, il est naturellement difficile de comparer leurs parcours professionnels sur la base de la durée, c'est pourquoi il nous a paru préférable d'articuler cette mise en parallèle autour du moment de leur prise de direction des deux grandes institutions berlinoises. Un autre constat vient corroborer ce choix : à considérer leurs carrières respectives comme un tout, l'on s'aperçoit que leur travail, depuis qu'ils sont directeurs, représente quantitativement deux tiers de leur œuvre globale (cinquante et un des soixante-seize spectacles de Castorf et trente des quarante-trois d'Ostermeier). L'un comme l'autre ne

Pour examiner leurs choix de pièces, avant et après leur nomination à la tête de la Volksbühne et de la Schaubühne, il est (dans un premier temps) indispensable de s'attarder sur la place qu'ils accordent aux auteurs "classiques" par rapport aux dramaturges "contemporains", même si cette typologie n'est pas aisée à faire²²².

Pour Castorf, parmi les vingt-cinq pièces environ qu'il monte les quinze années précédant sa nomination à la tête de la Volksbühne (1992), nous notons que les auteurs anciens prévalent largement (une quinzaine de pièces). Trois univers dramaturgiques reviennent régulièrement, qui semblent particulièrement le préoccuper : celui des deux fondateurs de la littérature dramatique allemande, Johann Wolfgang Goethe et Friedrich Schiller (Castorf donne trois drames du premier²²³, deux du second²²⁴), l'univers réaliste d'Henrik Ibsen (trois drames également²²⁵), et celui de William Shakespeare (deux pièces²²⁶ puis, *Le Roi Lear*, en 1992, pour sa première création à la Volksbühne en tant que maître des lieux). Il monte

semblent pas tenir compte de leurs choix de répertoire mutuels, lesquels d'ailleurs évoluent en parallèle, "sans jamais se rencontrer", à quelques rares exceptions près, parmi lesquelles deux Ibsen (*Nora* et *John Gabriel Borkman*), et encore, dans un intervalle de presque vingt ans.

²²² La question de la distinction entre un dramaturge "classique" et un "contemporain" est bien évidemment épineuse, d'autant qu'elle est intrinsèquement liée à l'idéologie artistique générale de tel ou tel artiste. Après avoir fait état des différences fondamentales entre les parcours professionnels et esthétiques de Castorf et Ostermeier, nous avons été forcée de constater qu'il s'imposait d'adopter deux poids et deux mesures pour cette étude comparative de leurs choix de répertoire : dans le cas de Castorf, il paraît logique de considérer comme contemporains les auteurs de la deuxième moitié du vingtième siècle (peu ou prou), tandis que cette mesure devient caduque pour Ostermeier, qui a affirmé à plusieurs reprises faire une distinction nette entre le travail sur la pièce d'un auteur vivant, considéré donc comme contemporain, et celle d'un auteur mort. Une pareille dichotomie est naturellement problématique (un seul exemple : nous qualifierons dans cette étude Bertolt Brecht de dramaturge "contemporain" pour le répertoire de Castorf, mais "classique" pour celui d'Ostermeier...), mais elle semble, pour les raisons mentionnées, incontournable.

²²³ *Clavigo*, en 1986 au Théâtre de Gera, *Stella*, en 1990 au Schauspielhaus de Hambourg et *Torquato Tasso*, en 1991 au Residenztheater de Munich.

²²⁴ *Les Brigands*, en 1990 à la Volksbühne, qu'il reprendra dans ce théâtre plus tard lors de son mandat de directeur, et *Guillaume Tell*, en 1991 à Bâle.

²²⁵ *Nora*, en 1985 au Théâtre d'Anklam, *L'Ennemi du peuple*, au Schauspielhaus de Karl-Marx-Stadt et *John Gabriel Borkman*, en 1990 au Deutsches Theater de Berlin.

²²⁶ *Othello*, en 1982 au Théâtre d'Anklam et *Hamlet*, en 1989 au Theater in der Kuppel à Cologne.

encore Sophocle²²⁷ et Federico Garcia Lorca²²⁸. D'une manière qui vaut pour l'ensemble de son œuvre, Castorf explore avant tout l'univers des auteurs allemands et presque systématiquement (à noter, pour cette période-là, en sus des pièces de Goethe et Schiller, une de Gotthold Ephraim Lessing²²⁹) ; par ailleurs, étant donné le parcours personnel et professionnel d'Ibsen en Allemagne, on pourrait compter également celui-ci parmi les dramaturges germaniques qu'affectionne Castorf.

Cette "dominante germanique" s'applique également à la dramaturgie moderne ; durant la période d'avant la Volksbühne, deux auteurs dominent les choix de répertoire de Castorf : Bertolt Brecht²³⁰ et surtout Heiner Müller, dont le metteur en scène monte quatre pièces²³¹ (auprès duquel il reviendra après 1992), et il donne aussi une pièce d'un auteur contemporain, Lothar Trolle²³².

Le répertoire de Castorf change considérablement à partir du moment où il prend ses fonctions à la tête de la Volksbühne, en 1992. Dès lors, le metteur en scène s'intéresse aux auteurs classiques et contemporains à part égale (vingt-deux et vingt-quatre pièces respectivement) et aborde de nouveaux univers, que l'on pourrait qualifier de "non-dramatiques", lesquels apportent une autre logique d'adaptation à son travail scénique, celle d'une *réécriture* : une quinzaine de spectacles ont ainsi pour assise un texte à l'origine prosaïque²³³ ou filmique²³⁴, chose qui n'existait pas dans son répertoire antérieur. Cette nouvelle approche du texte scénique a une incidence sur son traitement d'œuvres dramatiques, si l'on considère les libertés qu'il s'octroie désormais par rapport aux textes dramatiques, dans

²²⁷ *Ajax*, en 1989 à Bâle.

²²⁸ *La Maison de Bernarda Alba*, en 1986 au Neues Theater à Halle.

²²⁹ *Miss Sarah Sampson*, en 1989 au Prinzregententheater de Munich.

²³⁰ *Fragments des pièces de Brecht*, en 1976 au Bergarbeitertheater de Senftenberg et *Tambours dans la nuit*, en 1984 au Théâtre d'Anklam.

²³¹ *La Bataille*, en 1982 et *La Mission*, en 1983 au Théâtre d'Anklam, *La Construction*, en 1986 au Schauspielhaus de Karl-Marx-Stadt et *La Route des chars*, en 1986 au Kleist-Theater de Francfort-sur-l'Oder.

²³² *Hermès dans la ville*, en 1992 au Deutsches Theater de Berlin.

²³³ *Comme Orange mécanique*, d'après Anthony Burgess en 1993, *Trainspotting*, d'après Irvine Welsh en 1997, *Les Particules élémentaires*, d'après Michel Houellebecq en 2000 ou *Berlin Alexanderplatz*, d'Alfred Döblin en 2001 et en 2007. L'exemple majeur de ce type de travail est naturellement son cycle d'adaptations de romans de Fiodor Michailovitch Dostoïevski, entre 1999 et 2005.

²³⁴ *La Cité des femmes*, d'après Federico Fellini, en 1995.

cette même logique d'adaptation ou de réécriture. Bien souvent, le travail de Castorf résulte d'une approche menée parallèlement et simultanément sur plusieurs pièces, d'une confrontation de deux (voire trois) textes et d'autant d'univers dramatiques. Ainsi de ses deux spectacles notoires du milieu des années quatre-vingt-dix, *Pension Schöller : La Bataille* de Carl Laufs, Wilhelm Jacoby et Heiner Müller (1994), et *L'Acier coule comme de l'or / La Route des chars* de Karl Grünberg et Heiner Müller (1996), ou encore, exemple plus récent et mieux connu du public français, sa mise en scène des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Richard Wagner (2006), dans laquelle il mêlera, à l'œuvre du monstre sacré de l'opéra allemand, des extraits de la pièce révolutionnaire d'Ernst Toller, *Masse-Mensch*.

Cette rupture avec la période d'avant la direction de la Volksbühne n'est toutefois, naturellement, pas totale, ni irrévocable. Castorf continue, dans une mesure variable, à s'attacher aux mêmes univers (ceux de Schiller, Ibsen, Shakespeare, Brecht²³⁵ et Müller²³⁶) et à s'attaquer surtout à des thématiques et problématiques spécifiquement allemandes, notamment à celles liées au passé récent de l'Allemagne, des deux guerres mondiales à la réunification, autour des sentiments contradictoires de culpabilité ou de nationalisme qui en ont découlé ; il en fait presque une "marque de fabrique" qui imprègne de manière indiscutable l'esthétique de ses spectacles : désordre, catastrophe, noirceur, destruction, provocation, violence, ironie. Dans cette logique, il paraît alors étonnant, intrigant même, que le metteur en scène n'ait jamais puisé dans l'œuvre de Georg Büchner, auteur pourtant fréquemment abordé de nos jours, dont l'œuvre semble même une sorte de passage obligé pour les hommes de théâtre allemands contemporains et qui, de plus, semblerait pouvoir servir à merveille l'approche du théâtre iconoclaste prônée par Castorf ; mais cet "oubli" semble d'une certaine manière revendiqué par le metteur en scène quand il choisit de monter, en 1994, *L'Affaire Danton* de Stanislaw Przybyszewska, plutôt que *La Mort de*

²³⁵ Respectivement : *Les Brigands*, en 1996, *La Dame de la mer*, en 1993, *Le Roi Lear*, en 1992, *Dans la jungle des villes*, en 2006.

²³⁶ Outre les deux spectacles déjà cités, ajoutons *Der Marterpfahl*, d'après Friedrich von Gagern et Heiner Müller en 2005.

Danton de Büchner²³⁷. De même, autre particularité inattendue, Castorf va puiser dans l'œuvre de Dostoïevski, un russe, des textes sur lesquels il plaque son intérêt pour les "sujets allemands" évoqués plus haut, en montant *Les Possédés* en 1999, *Humiliés et offensés* en 2001, *L'Idiot* en 2002 et *Crime et châtement* en 2005.

Quant aux choix de répertoire de Thomas Ostermeier, depuis les spectacles des années de sa formation (à partir de 1994) jusqu'à aujourd'hui, le metteur en scène compte à son actif quarante-trois créations, parmi lesquelles vingt-quatre pièces contemporaines (soit plus de la moitié). Lorsqu'il était directeur artistique et metteur en scène de la Baracke am Deutschen Theater (de 1996 à 1999), déjà, Ostermeier avait fait de ce petit théâtre, un "temple" de la dramaturgie contemporaine²³⁸. Et il a continué par la suite à faire découvrir au public berlinois les nouveaux dramaturges. Anglo-saxons d'abord, en montant quatorze de leurs pièces (et bien souvent plus d'une par auteur) : les britanniques Mark Ravenhill, Sarah Kane, Martin Crimp, Caryl Churchill et David Harrower, les américains Richard Dresser et Nicky Silver ou l'irlandais Enda Walsh²³⁹ - un grand nombre de ces auteurs d'expression anglaise appartient à ce "vivier" de l'*In-Yer-Face Theatre*, qu'a décrit Aleks Sierz dans son ouvrage éponyme²⁴⁰. Allemands ensuite : Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder et Herbert Achternbusch²⁴¹ et bien

²³⁷ De même pour l'opéra *Jacob Lenz* de Wolfgang Rihms que Castorf monte en 2008 (dans le cadre du festival international viennois, Wiener Festwochen), et qui lui fait contourner l'œuvre de Büchner, l'aborder "par la bande" : le livret est une réécriture par Michael Fröhling de la nouvelle de Büchner, *Lenz*.

²³⁸ La Baracke est primée 'Théâtre de l'année' en 1998 et son influence ne se réduit pas uniquement au théâtre allemand : en effet, à partir de là, les mises en scène des pièces anglophones contemporaines (telles celles de Ravenhill, Walsh ou Harrower), fleurissent à travers l'Europe. Plus tard, l'effet sera le même pour les pièces de Sarah Kane qu'Ostermeier sera parmi les premiers à mettre en scène (avec l'Allemand anglophile, Peter Zadek) à la Schaubühne, dès la première saison 1999 – 2000.

²³⁹ *Shopping and Fucking*, en 1998, *Le Produit*, en 2006, et *La Coupe*, en 2008 de Ravenhill ; *Manque*, en 2000 et *Anéantis*, en 2005 de Kane ; *La Ville* de Crimp, en 2008 ; *Ceci est une chaise* de Churchill, en 2001 ; *Des Couteaux des les poules* de Harrower, en 1997 ; *Sous la ceinture*, en 1998 et *Les Temps meilleurs*, en 2002 de Dresser ; *Fat Men in Skirts* de Silver, en 1996 ; et *Disco Pigs* de Walsh, en 1998.

²⁴⁰ Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber and Faber, London, 2001.

²⁴¹ Respectivement : *Concert à la carte* de Kroetz, en 2003 ; *Le Mariage de Maria Braun* de Fassbinder, en 2007 ; et *Susn* d'Achternbusch, en 2009.

sûr le “Hausautor” de la Schaubühne, Marius von Mayenburg²⁴². Germano-nordiques : le norvégien Jon Fosse, le suédois Lars Norén, le néerlandais Karst Woudstra²⁴³ ; slaves enfin : le russe Alexej Schipenko et la serbe Biljana Srbljanovic²⁴⁴. Pourtant, en quinze ans de travail scénique, jusqu’à aujourd’hui, Ostermeier créa autant d’œuvres d’auteurs anciens que de dramaturges contemporains. Le moment charnière où il commença à “délaissier” un peu ces contemporains que nous avons énumérés n’est pas lié à son passage de la Baracke à la Schaubühne, car là, au cours de ses deux premières saisons (de 2000 à 2002), il continue à pratiquer la même politique de répertoire qu’à la Baracke : quatre cinquièmes des pièces qu’il monte sont contemporaines.

Thomas Ostermeier explore les différents univers dramaturgiques du passé souvent en deux temps : après *Homme pour homme* en 1997, il revient en 2002 à une auteure de la mouvance brechtienne, Marieluise Fleißer, avec *La Forte race* ; cette règle vaut également pour deux pièces de Büchner, deux de Shakespeare et deux d’auteurs américains²⁴⁵.

Il semble attiré surtout par les auteurs de la fin du dix-neuvième siècle, de cette période de la “crise du drame”²⁴⁶ : en plus d’Ibsen, son auteur de prédilection, Maurice Maeterlinck (*L’Oiseau bleu* en 1999), Frank Wedekind (*Lulu* en 2004) et Gerhardt Hauptmann (*Avant le lever du soleil* en 2005).

Une rupture avec cette politique de répertoire du temps de la Baracke, qu’il avait donc transposée, mais sans grande réussite, à la Schaubühne, survient en 2002, avec la mise en scène de *Nora* ; le succès de cette représentation et la découverte d’un univers dramaturgique auquel Ostermeier ne s’était jamais confronté auparavant, l’amènent à un changement d’optique net. Dès lors, les pièces anciennes constituent plus de

²⁴² *Visage au feu, Parasites* et *Eldorado*, en 1999, 2000 et 2004.

²⁴³ Respectivement : *Le Nom* et *The Girl on the Sofa* de Fosse, en 2000 et 2002 ; *Catégorie 3.1* de Norén, en 2000 ; et *L’Ange exterminateur* de Woudstra, en 2003.

²⁴⁴ Respectivement : *Suzuki I* et *II* de Schipenko, en 1997 et 1999 et *Supermarket* de Srbljanovic, en 2001.

²⁴⁵ Respectivement : *La Mort de Danton*, en 2001 et *Woyzeck*, en 2003 ; *Le Songe d’une nuit d’été*, en 2006 et *Hamlet*, en 2008 ; *Le Deuil sied à Electre* d’Eugène O’Neill, en 2006 et *La Chatte sur un toit brûlant* de Tennessee Williams, en 2007.

²⁴⁶ Pour reprendre la formule de Peter Szondi (*Théorie du drame moderne 1880 – 1950*, traduction Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1983).

la moitié de ses créations (douze sur vingt au total). C'est donc à partir de *Nora* qu'Ostermeier commence à rompre avec le "mauvais sort" qui semblait planer au-dessus de la Schaubühne depuis sa prise de direction (problèmes de public, de réception de la part de la critique, etc.²⁴⁷). Le spectacle constitue ainsi véritablement une charnière dans son parcours ; grâce à lui, il gagne son pari de conquérir de nouveaux spectateurs, de remplir la salle et de renouveler le public de la Schaubühne.

Ibsen occupe une place privilégiée dans l'ergo-biographie de Thomas Ostermeier : il monte *Nora* en 2002 à la Schaubühne, *Le Constructeur Solness* en 2004 au Burgtheater de Vienne, *Hedda Gabler* en 2005 à la Schaubühne et tout récemment, *John Gabriel Borkman*²⁴⁸. Il en explore l'univers de manière systématique²⁴⁹, en soumettant les drames sociaux ibséliens à une actualisation très affirmée, n'hésitant pas à transposer le milieu bourgeois norvégien du dix-neuvième siècle dans le Berlin d'aujourd'hui, avec des références au monde contemporain facilement identifiables. Pour ce, il modifie radicalement la fin des pièces (*Nora* tue son mari, *Solness* ne meurt pas et le suicide d'*Hedda* passe inaperçu) et tranche hardiment dans le texte (il enlève tout le quatrième acte de *John Gabriel Borkman*). Ce traitement est devenu une sorte de "signature" d'Ostermeier²⁵⁰, clairement reconnaissable depuis quelques années, et pas seulement du public allemand. *Nora* reste sans aucun doute le plus grand

²⁴⁷ Difficultés qui ne concernèrent par l'œuvre de la co-directrice du théâtre à l'époque, Sasha Waltz, qui rencontra immédiatement un immense succès, dès sa première création à la Schaubühne en 2000, *Körper*.

²⁴⁸ Dans le cadre du Projet Prospero, en coproduction avec le Théâtre National de Bretagne à Rennes, où eut lieu la création en décembre 2008, avant que la pièce soit présentée à la Schaubühne à partir de janvier 2009.

²⁴⁹ Il avoue même ambitionner de monter encore de nombreuses pièces d'Ibsen, en commençant par *L'Ennemi du peuple* qui fait partie de ses prochains projets (cf. la rencontre-débat au Théâtre de l'Odéon du 3 avril 2009, à l'occasion des représentations de *John Gabriel Borkman*, dans ce théâtre).

²⁵⁰ Les quatre pièces ibséliennes sont situées dans des univers sociaux actuels bien définis et un espace scénique très architecturé à chaque fois conçu par son scénographe attitré, Jan Pappelbaum. Sur un rythme soutenu et avec un ton musical fort, les comédiens développent un jeu réaliste, quelque peu cinématographique, parfois exagéré, extravagant, mais toujours maîtrisé et contrecarré par des techniques de contrejeu, voire une pratique du contrepoint meyerholdien. *Nora* et *Hedda Gabler* furent jouées par le noyau de la troupe de la Schaubühne, porté par la fougue de Lars Eidinger, et *Le Constructeur Solness* et *John Gabriel Borkman* par des "monstres sacrés" de la scène allemande (Gert Voss et Kirsten Dene pour *Solness*, Josef Bierbichler, Angela Winkler et Kirsten Dene pour *J. G. Borkman*).

succès d'Ostermeier et la pièce est toujours à l'affiche, sept ans après sa création.

Cette part que tient le dramaturge norvégien dans le répertoire du directeur de la Schaubühne ressemble par là étrangement à celle de Dostoïevski pour celui de Castorf : dans les deux cas, les metteurs en scène se sont engagés dans une recherche approfondie sur ces deux univers respectifs, travail qui s'inscrit dans une continuité évidente d'un spectacle à l'autre, en tissant des liens explicites et identifiables par le public ; ils sont tous deux entrés dans une logique de cycle, qui a fait par ailleurs de leurs spectacles, des "articles d'exportation", puisqu'ils les font tourner dans le monde entier.

Autre analogie : à l'instar du répertoire de Castorf, dans lequel l'absence, délibérée et affirmée, des pièces de Büchner, apparaît comme frappante, celui d'Ostermeier recèle un manque : il n'y figure pas de drames antiques. Il est pourtant notoire que les metteurs en scène allemands contemporains puisent régulièrement et sans scrupules dans ce corpus, en adoptant presque systématiquement face aux textes antiques une logique d'actualisation, très voisine de celle qu'affectionne Ostermeier²⁵¹.

Mais, tandis que ce dernier a connu un flottement de deux ans lors de sa prise de direction d'une grande institution, chez Castorf, on remarque que cela a correspondu presque immédiatement à un changement de répertoire à travers la réécriture de textes non dramatiques, ce qui lui permit, dans un contexte théâtral berlinois dur et perplexe, d'asseoir la place de sa maison, quand d'autres grands théâtres institutionnels fermaient leurs portes, à défaut d'avoir trouvé leur identité dans cette ville en pleine mutation.

Si le spectre de répertoire, tant d'Ostermeier que de Castorf, est très large, leur différence majeure réside dans le fait que celui de Castorf semble évoluer en cercles concentriques, autour de quelques univers esthétiques et idéologiques, qui touchent moins à des questions dramaturgiques (au choix

²⁵¹ Toutefois, Ostermeier dit ne pas exclure une prochaine mise en scène d'*Œdipe roi* de Sophocle (propos tenu, là encore, lors de la rencontre à l'Odéon).

des pièces) qu'à des principes scéniques (de réécriture et recherches formelles), alors que celui d'Ostermeier suit un parcours linéaire où une pièce, un auteur, amène l'autre, et il est, de ce fait, plus imprévisible. C'est donc là où se trouve l'écart : entre une politique de répertoire intrinsèquement liée à une idéologie théâtrale générale, déterminée même par elle, celle de Castorf, et une autre plus intuitive, où l'esthétique des spectacles semble découler des choix de répertoire, être portée par eux, celle d'Ostermeier.

Enfin, si l'on se permettait de pousser plus loin cette réflexion du rapport entre répertoire et esthétique, l'on pourrait confronter ce "binôme" Castorf-Ostermeier à un autre de la génération précédente, celui de Peter Stein et Klaus Michael Grüber²⁵², qui dominait tout autant le même espace culturel berlinois (aujourd'hui sans doute pas plus homogène qu'alors), il y a trente ans. Le répertoire de Peter Stein à la Schaubühne était à la base de son « esthétique classique [laquelle] reposait sur la distinction claire et toujours réaffirmée de la triade lyrique, épique, dramatique »²⁵³. On pourrait donc, sur ce point précis, rapprocher le théâtre d'Ostermeier de celui de Stein qui paraît lui aussi déterminé par ses choix d'auteurs et de pièces²⁵⁴ ; alors que chez Castorf, au contraire, ce sont les partis pris esthétiques et philosophiques qui régissent les choix de répertoire, comme chez Grüber, dont l'œuvre était guidée plutôt par « une philosophie de l'art et une philosophie du tragique dont les jalons seraient Schelling, Hölderlin, Nietzsche et Heidegger »²⁵⁵.

²⁵² Tout en sachant, bien sûr, que ce dernier n'a jamais dirigé un théâtre ou souhaité le faire.

²⁵³ « Effectuant une sorte de synthèse de l'esprit humain d'Eschyle à Tchekhov [qui] réaffirme la validité du drame dans une perspective classique ». Jean Jourdeuil, *Un théâtre du regard*, Christian Bourgois éditeur, coll. Cahiers de l'Odéon, Paris, 2002, p. 39.

²⁵⁴ Peter Stein affirmait alors construire son répertoire autour de "trois piliers" : les auteurs antiques, Shakespeare et Tchekhov, dont il ne se contentait pas d'explorer les univers uniquement à travers leurs œuvres. Ainsi, pour l'*Orestie* d'Eschyle, en 1980, il mena toute une recherche autour de l'Antiquité, avec l'*Antikenprojekt*, en 1974 (et ses *Exercices pour comédiens*). De la même manière, il prolongea sa mise en scène de *Comme il vous plaira*, en 1977, par celle de *Parc*, en 1985, une réécriture libre du *Songe d'une nuit d'été* par Botho Strauß. Sa mise en scène des *Estivants* de Gorki, en 1976, témoigne d'une même volonté d'approfondir l'étude de l'univers dramatique tchékhovien, comme la variation de ses mises en scène des *Trois Sœurs* (la première datant de 1985).

²⁵⁵ J. Jourdeuil (*Un théâtre du regard*, op. cit., p. 41), lequel nous fait remarquer d'ailleurs qu' « il faut aussi relativiser cette comparaison : la rivalité, la

Nous avons voulu analyser et mettre en parallèle le répertoire de deux metteurs en scène, figures dominantes de la scène européenne actuelle, au risque d'encombrer notre approche par trop de chiffres et de noms (une petite topologie, sorte d'état des lieux, était pourtant indispensable pour rendre notre propos parlant). Cette mise en dialogue pourrait sans doute en générer d'autres entre artistes et institutions allemandes ou européennes.

concurrence Stein-Grüber était à l'intérieur d'un *théâtre* à Berlin-Ouest et faisait des vagues à l'international, la rivalité, l'opposition Ostermeier-Castorf a pour espace, ou lieu, une *ville*, Berlin, et à partir de cet espace berlinois elle s'étend au delà. La première charrie essentiellement des enjeux artistiques, la seconde "de facto" des enjeux politiques et artistiques ».

LA MASSE MALADE
INTRODUCTION A UNE ETUDE DE LA DIMENSION CHORALE
DANS L'ŒUVRE D'EINAR SCHLEEF

Lorsqu'en 2006, Frank Castorf mit en scène les *Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Richard Wagner, il fit appel à la chorale des employés de la Volksbühne, institution phare du théâtre berlinois qu'il dirige depuis 1993. Le chœur et la question de la choralité occupèrent une place centrale dans ce spectacle qui mélangeait à l'opéra de Wagner, des extraits de la pièce révolutionnaire d'Ernst Toller, *Masse-Mensch*. Une bonne cinquantaine d'ouvriers, employés des ateliers, ouvriers, caissières, etc., chanteurs improvisés, servaient ainsi l'approche iconoclaste du monstre sacré de l'opéra allemand, par Castorf.

La dimension chorale du travail de nombreux metteurs en scène germanophones contemporains (parmi lesquels Frank Castorf, Christoph Marthaler, etc.) est un phénomène sur lequel les hommes de théâtre et les chercheurs de notre côté du Rhin, se sont souvent penchés. Malgré cela, l'œuvre d'Einar Schleeef, figure majeure de ce *Chortheater*, reste largement méconnue au-delà des frontières allemandes²⁵⁶. Pourtant, il ne serait pas exagéré de dire que Schleeef attire actuellement l'attention des chercheurs allemands²⁵⁷ au même titre, sinon plus, que par exemple Heiner Müller ou Elfriede Jelinek, pour donner raison à cette dernière qui compte deux génies du théâtre en Allemagne : lui à l'Est et Rainer Werner Fassbinder à l'Ouest.

²⁵⁶ En France, une seule publication lui consacre quelques articles : le numéro n° 76-77 "Choralités" d'*Alternatives théâtrales*, sous la direction de Christophe Triau, avec la collaboration de Georges Banu, 2003. Le numéro 6 (hiver 2002 / 2003) de la revue *Frictions*, paru quelques mois plus tôt, où l'on trouvait la traduction d'un extrait de l'essai majeur d'Einar Schleeef, *Droge Faust Parsifal*, ne donnait que quelques pages qui relevaient plus du récit que des réflexions théâtrales, dont l'ouvrage regorge pourtant... (Einar Schleeef, « Blessures 1 », pp. 107 – 112). Côté scénique, ses pièces ne sont guère représentées en France. Seule exception (mais il ne s'agit pas d'un spectacle français au départ), la mise en scène de *Zarathustra* que Krystian Lupa a présentée au mois de janvier 2007 au Théâtre de l'Odéon à Paris : dans ce projet, il a confronté le poème monumental du philosophe allemand avec une pièce de Schleeef, *La Trilogie Nietzsche*.

²⁵⁷ Et pas des moindres, comme l'un des *Theaterwissenschaftler* allemands majeurs, Hans-Thies Lehmann.

L'ignorance de l'œuvre de ce personnage riche en facettes, en dehors des limites germanophones, reste ainsi un grand mystère, qui s'explique peut-être partiellement par sa prédilection pour des thèmes, des problématiques, textes et auteurs spécifiquement allemands ; pourtant, il en va de même par exemple pour Müller et Castorf qui, eux, ont su / pu "exporter" cet intérêt.

Passage de l'Est à l'Ouest

Metteur en scène, scénographe, dramaturge, plasticien, écrivain et théoricien, Einar Schleaf était l'un des hommes de théâtre les plus universels de l'Allemagne d'aujourd'hui. Il naît en 1944 dans Sangerhausen, à la frontière de la Saxe et de la Thuringe laquelle, cinq ans plus tard, allait faire partie de la République démocratique allemande. Il étudie par la suite à Berlin-Est, la peinture et la scénographie, avant de décider de se consacrer uniquement à la scénographie et de devenir élève de Karl von Appen, décorateur attitré de Bertolt Brecht dans les années cinquante, que Schleaf vénérait. Curieusement, l'un des premiers travaux de Schleaf au théâtre est comme un gant jeté à ce maître : en 1972, Bernhard Klaus Tragelehn répète au Berliner Ensemble *Katzgraben*, une pièce d'Erwin Strittmatter créée par Brecht en 1953 au Deutsches Theater de Berlin, puis reprise au Berliner Ensemble, dans un décor justement de Karl von Appen. La scénographe de Tragelehn (et camarade de classe de Schleaf), Ilona Freyer, passe à l'Ouest au cours des répétitions et le metteur en scène fait appel à Schleaf pour continuer le travail. Schleaf et Tragelehn travailleront ensemble pour deux spectacles encore, toujours au Berliner Ensemble : *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind en 1974 et *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg en 1975. Pour ces deux réalisations, ils ne dissocient plus mise en scène et décor, mais signent le spectacle conjointement, de leurs deux noms. Lorsque les représentations de *Mademoiselle Julie* sont interdites par la censure en 1976, après la dixième, Schleaf profite d'un séjour à Vienne pour passer à l'Ouest²⁵⁸. Il s'installe alors à Francfort, peine à reprendre contact avec le

²⁵⁸ Lorsque trois ans plus tard, Heiner Müller écrit pour le quotidien français *Le Monde* que « la politique culturelle et la structure sociale de la RDA produisent plus de talents que ce dont l'État peut faire usage », on peut s'autoriser à postuler qu'il parle

monde du théâtre ouest-allemand et se consacre, dans les premières années de son exil, surtout à l'écriture : de cette période datent notamment les deux tomes du récit *Gertrud*, une sorte de biographie de la mère de l'artiste²⁵⁹. Ce n'est qu'en 1985 que Schleeef devient metteur en scène associé au Théâtre municipal de Francfort, alors sous la direction de Günther Rühle. Il y monte, en 1986, une adaptation des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle et des *Suppliantes* d'Euripide, intitulée *Les Mères là*, et jusqu'en 1990, il s'attaque à Gerhard Hauptmann (*Avant le lever du soleil*), Goethe (*Urgötz*, puis *Faust*), Feuchtwanger (*1918*) et également à l'une de ses propres pièces, *Les Comédiens*. Après la Chute du Mur, Schleeef retourne à Berlin et au Berliner Ensemble, pour y monter *Wessis in Weimar*, du dramaturge phare du théâtre documentaire et auteur controversé, Rolf Hochhut. Il quitte le Berliner Ensemble aussitôt, en raison des différents profonds entre Peter Zadek et Heiner Müller, alors deux des cinq directeurs de cette institution, et n'y retourne que deux ans plus tard, lorsque Heiner Müller est devenu le maître des lieux. Cette fois-ci, c'est pour monter une pièce de Brecht, *Maître Puntila et son valet Matti*. Par la suite, Schleeef continuera à travailler à Berlin, Vienne et Düsseldorf, jusqu'à sa mort prématurée, en 2001. Il est l'auteur de seize mises en scène, de presque autant de pièces et d'une dizaine de livres.

Le chœur dans l'œuvre d'Einar Schleeef

« Le théâtre classique allemand se nourrit de deux sources : des tragédies antiques et des pièces de Shakespeare. Il tente de réconcilier l'individualisation de Shakespeare avec le théâtre choral de l'antiquité »²⁶⁰, dit Schleeef dans *Droge Faust Parsifal*, son essai majeur sur le théâtre, qui

justement du cas d'Einar Schleeef (dans « Et bien des choses comme sur les épaules un fardeau de bûches sont à retenir », dans la traduction de Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger, paru d'abord dans *Le Monde* du 12 mars 1979, puis dans Heiner Müller, *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988, pp. 11 – 15.)

²⁵⁹ En 2007, l'ouvrage a été adapté pour la scène par Armin Petras, l'actuel directeur du Maxim Gorki Theater à Berlin, qui l'a également mis en scène, justement au Théâtre de Francfort. Ce spectacle rencontra un grand succès et fut notamment invité aux *Theatertreffen* 2008, festival théâtral berlinois majeur.

²⁶⁰ Einar Schleeef, *Droge Faust Parsifal*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1997, p. 7 (nous traduisons).

date de 1997. D'où l'importance pour Schleef du chœur pour le théâtre allemand qui lui permet de tracer des liens depuis Goethe et Schiller jusqu'à la dramaturgie allemande contemporaine, en passant notamment par Wagner et Hauptmann (Schleef remarque d'ailleurs que le chœur donne souvent le titre aux drames allemands, ainsi *Les Brigands*). Tout chœur, selon Schleef, est soudé par une prise de drogue rituelle. Il dit : « les pièces qui partent de l'idée du chœur sont reliées par un thème : celui de la drogue, par sa définition et sa prise rituelle au sein du groupe. La drogue est indispensable pour le développement d'une utopie sociale, pour le maintien de son influence et, par conséquent, pour l'augmentation du nombre de ses consommateurs. Pour cela, la prise de drogue évoquée par les auteurs allemands renvoie à la première prise de drogue "chorale" de notre domaine culturel : Ceci est mon corps. Ceci est mon sang »²⁶¹.

La plupart du temps, on rencontre chez Schleef des chœurs détériorés, « constamment en perte d'importance et de signification »²⁶². Schleef affirme : « le chœur est malade. Malade de la peste²⁶³. D'une certaine mesure, tous les chœurs de la tragédie antique le sont. [...] La masse semble malade depuis le début. Comme si seul le fait de s'attrouper dégageait déjà l'odeur habituelle, comme si seul le fait de s'attrouper était la peste elle-même. Des attroupements joyeux et sains, comme les célèbre Wagner dans les *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, sont des exceptions et restent sensiblement stupides dans l'image qu'ils donnent de l'homme. Le théâtre bourgeois, avec ses héros et sa représentation du peuple, a durablement imposé le paradoxe qu'il n'y a pas, sur scène, d'hommes et de masses joyeuses et saines qui

²⁶¹ *Ibid.*, p. 8.

²⁶² Ulrike Haß, Professeur à l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université de la Ruhr à Bochum, dans sa communication lors de la Journée d'étude « Choralité et théâtre pré-dramatique », organisée le 8 octobre 2005 à l'INHA à Paris par l'équipe de recherche « Représentation » dirigée par Christian Biet, Professeur à l'Université Paris X - Nanterre.

²⁶³ Tout le discours de Schleef est imprégné d'un lyrisme et d'un mysticisme qui le rendent hermétique et en même temps ouvert à de nombreuses interprétations. Ainsi emploie-t-il des notions-symboles (telles la peste, la drogue, la masse, etc.) qui parcourent toute son œuvre littéraire et qu'il faudrait comprendre, concevoir et interpréter au-delà de leur sémantique habituelle...

puissent avoir de la grandeur, mais que la joie et l'approbation de la vie ont au théâtre un effet de petitesse et de misère »²⁶⁴.

Le moment crucial pour le chœur, selon Schleef, est la "scène devant le palais"²⁶⁵. C'est là que se rassemble la masse malade pour choisir un individu parmi ses membres et l'exclure de ses rangs, afin de se purifier. Même si le chœur est conscient du fait que ce sacrifice est une trahison, il persévère et désigne la victime comme l'unique coupable. « Ceci n'est pas un aspect du chœur antique uniquement, mais un processus qui se répète tous les jours »²⁶⁶, dit Schleef ; par exemple, en 1989 sur l'Alexanderplatz de Berlin : « ici, la constellation antique fut directement atteinte ; le point culminant du théâtre de la RDA. [...] en raison de la façon dont on y parlait, depuis l'estrade, à la masse ; dont le pathos s'y discréditait et restait néanmoins efficace ; dont les arguments politiques y arrivaient lorsque le train était depuis longtemps parti et que la masse en attente restait toujours devant le palais : tout cela faisait de cette manifestation l'un des exemples les plus monstrueux de notre présent. La masse se tenait directement devant le palais, sans le prendre d'assaut, pestiférée dans le découragement qui l'abaissait »²⁶⁷.

Selon Schleef le seul théâtre qui mette en scène la masse saine est le théâtre de propagande, notamment de propagande fasciste. Il précise : « Si la forme chorale est tellement accentuée dans mon travail, ce n'est pas pour défouler ma colère contre mon passé en RDA. Au contraire, c'est une formulation des processus à l'œuvre à l'Ouest, ma réponse aux actions de la police [de la RFA], aux attaques, aux pillages, aux démonstrations de force, auxquelles je suis exposé »²⁶⁸. Ainsi Schleef travaille-t-il souvent avec des chœurs aux traits militaires²⁶⁹ : par exemple dans *Wessis in Weimar* de Rolf

²⁶⁴ Einar Schleef, *op. cit.*, p. 274.

²⁶⁵ Voir à ce propos également l'article de Barbara Engelhardt et d'Emmanuel Béhague, « Devant le palais. Quelques éléments sur le chœur chez Einar Schleef », in *Alternatives Théâtrales*, *op. cit.*, pp. 50 – 54.

²⁶⁶ Einar Schleef, *op. cit.*, p. 14.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 275.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 99.

²⁶⁹ De nombreux critiques ont trouvé dans ce principe soldatesque de la formation du chœur un prétexte pour accuser Einar Schleef de fascisme. Voir à ce propos l'article d'Evelyn Annus, « Zur Historizität postdramatischer Chorfiguren. Einar Schleef

Hochhut, dans le *Sportstück* d'Elfriede Jelinek ou dans *Maître Puntila et son valet Matti* de Bertolt Brecht. « Après la fin de la deuxième guerre, représenter l'armée sur scène est pour nous un problème difficile ; le choc est profond. Selon notre idée très maniérée, comme toujours, l'armée doit être montrée comme négative, comme une force aplanie, un problème somme toute dépassé. Ce n'est même pas la peine d'être berlinois pour savoir qu'il n'en est pas ainsi, que la présence permanente de l'armée détermine notre vie »²⁷⁰.

Qu'en est-il de la question de l'individualité, du rapport de l'individu au chœur ? Comme le résume Hans-Thies Lehmann, « la relation “normale” de chaque individu au chœur est pour Schleef “l'appartenance”, et en l'occurrence – “une appartenance souhaitée ou subie”. [...] Dans chaque individu existe pour Schleef une sorte de conscience d'appartenance, en terme de douleur ou de désir, et de l'autre côté, Schleef conçoit le chœur comme celui qui regarde toujours “l'individu comme quelqu'un qui a été exclu” »²⁷¹. Ceci concerne uniquement l'individu masculin, car il en va tout autrement pour la femme qui se trouve face au chœur. La différence majeure, selon Schleef, entre les chœurs antiques et ceux des auteurs allemands, est leur rapport à la femme : pour ces derniers, le chœur présuppose l'exclusion de la femme, car elle « dérange la prise de drogue »²⁷², dit Schleef. En même temps, continue-t-il, « pas de drogue – pas de femme. Ce n'est que sous l'emprise de la drogue que le chœur reconnaît la femme en tant que capable d'acte sexuel ; elle doit l'obliger au rapport sexuel par le biais de la prise de drogue »²⁷³.

Ce n'est donc pas uniquement le retour du chœur sur la scène allemande que Schleef s'assigne comme tâche, mais aussi la réintroduction de la femme dans le conflit central. C'est ainsi que pour *Les Mères*, qui consistait en une

und das Thingspiel », in *Dramatische Transformationen, Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, sous la direction de Stefan Tiggs, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008, p. 361 – 374.

²⁷⁰ Einar Schleef, *op. cit.*, p. 431.

²⁷¹ Hans-Thies Lehmann, « Theater des Konflikts. Einar Schleef @ post-110901.de. Teil 2 », in *Einar Schleef – Arbeitsbuch*, Berlin, Theater der Zeit, 2002, pp. 50 – 51.

²⁷² Einar Schleef, *op. cit.*, p. 384.

²⁷³ *Ibidem.*

adaptation des *Sept contre Thèbes* et des *Suppliantes*, le rapprochement entre les deux pièces s’opérait justement par le biais d’un chœur de cinquante-trois femmes, véritable “héros” du spectacle.

Le chœur dans la pratique scénique d’Einar Schleef

« La pratique scénique d’Einar Schleef est marquée d’un côté par une stricte formalisation de l’action et par une construction linéaire de la scène, de l’autre par une corporalité violente et directement affichée. Dans presque tous les spectacles de Schleef, le chœur est l’élément théâtral qui permet non seulement de construire la forme artificielle de la manière la plus visible, mais en même temps de la dissoudre par le déploiement des moyens physiques et vocaux. Le chœur représente donc chez Schleef l’élément central de la remise en question de la mimésis théâtrale [...] caractéristique du théâtre contemporain »²⁷⁴.

À la seule exception des *Mütter*, Einar Schleef introduit le chœur (ou les chœurs) dans des pièces qui ne prévoient pas son existence. Dans la plupart des cas, il s’en sert alors pour représenter un personnage individuel (par exemple dans sa mise en scène de *Maître Puntila et son valet Matti* de Bertolt Brecht, en 1996 au Berliner Ensemble, le personnage de Matti est représenté par un chœur de huit hommes), mais pas uniquement. On rencontre en effet chez Schleef deux sortes de chœur : celui que l’on vient d’évoquer, qui introduit dans la pièce une “démultiplication” d’un personnage et qui par ce fait peut être compris comme un effet de distanciation radical (dans le sens où Brecht réclame l’abolition de l’unité entre le personnage et l’acteur) ; et un autre qui est un élément purement théâtral, qui sort du contexte de la narration de la pièce et de celui d’une identité personnelle quelconque. Nombre de personnages sont ainsi traités de manière chorale, mais pas forcément tout au long de la représentation : ainsi celui de Matti : s’il est représenté, pour la plus grande partie, par le chœur d’hommes déjà

²⁷⁴ Miriam Dreysse Passos de Carvalho, *Szene vor dem Palast, Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang Verlag, 1999, p. 15. Pour l’ensemble de la partie suivante, je me base sur cet ouvrage de référence, dans lequel l’auteur raconte d’un côté son expérience universitaire et de l’autre celle de son travail auprès d’Einar Schleef en tant qu’assistante.

évoqué, cela n'empêche pas que ses répliques soient parfois énoncées par un seul acteur, ou même par un chœur de trois femmes invisibles, dont les voix proviennent des coulisses, ou enfin par Puntila, joué par Schleef lui-même.

Le chœur est donc l'élément central du théâtre anti-illusionniste de Schleef et sert avant-tout à la distanciation, notamment par sa forte théâtralisation formelle. Il s'agit dans la plupart des cas d'une unité homogène et fermée sur soi²⁷⁵, organisée de manière strictement linéaire. Les choreutes sont souvent habillés de costumes identiques (uniformes militaires) et bougent et parlent de manière synchrone. L'ancienne assistante de Schleef, Miriam Dreysse Passos de Carvalho va jusqu'à affirmer que « Schleef redécouvre le parler choral [...] pour le théâtre »²⁷⁶, celui-ci étant souvent remplacé, notamment dans les mises en scène des pièces antiques, par un texte réparti entre les différents choreutes (comme c'était le cas par exemple dans l'*Orestie* de Peter Stein). Chez Schleef, tous les chœurs parlent *unisono* et entretiennent par rapport à la parole une distance stricte, renforcée par un renoncement total à la gestuelle et la mimique illustratives, par la séparation de la langue et du mouvement, et par une théâtralisation spécifique de la voix. Du fait qu'il sorte ses répliques du contexte narratif et qu'il reste souvent longtemps immobile, tel un groupe statufié, le chœur met l'accent sur le présent concret des corps et des voix et ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même.

Lorsque le chœur ne représente pas un personnage individuel, il joue souvent, à l'instar de celui des *Lehrstücke* de Brecht, un rôle de "fond" pour les personnages, celui d'un public sur scène (qui empêche lui aussi toute illusion ou intériorisation). La forme chorale, collective, s'oppose donc ainsi, paradoxalement peut-être, à toute identification avec la masse des spectateurs, avec le public. Mais le chœur est aussi souvent le majeur, ou même l'unique protagoniste d'une scène : sur la scène d'un théâtre à l'italienne, il est alors aligné à la rampe, dans un rapport strictement frontal au public. Dans ces moments-là, on se souvient de Nietzsche qui, se référant à Schiller, comparait le chœur à un « rempart vivant dont s'entoure la

²⁷⁵ À l'exception des quelques moments où un coryphée sort du chœur pour le diriger.

²⁷⁶ M. Dreysse, *op. cit.*, p. 47.

tragédie »²⁷⁷, mais également et encore une fois de Brecht qui demandait à ce que le spectateur soit mis “en face” de l’action et non “dedans”.

***Le Maître Puntila et son valet Matti de Brecht* ou Trop de valets pour un maître**

Je propose maintenant de démontrer ces aspects théoriques et pratiques de l’utilisation du chœur par Einar Schleef à partir de l’analyse de la représentation de *Maître Puntila et son valet Matti* de Bertolt Brecht déjà évoquée plus haut. Il s’agit d’une mise en scène emblématique du travail théâtral d’Einar Schleef, à plusieurs niveaux : l’introduction du chœur dans une pièce où il n’y en a pas ; la dimension militaire de celui-ci ; la problématisation de la relation entre le protagoniste et le chœur qui prend ici des aspects méta-théâtraux (Schleef interprétant lui-même le personnage de Puntila) ; et enfin, le traitement particulier réservé au personnage féminin – ici, Eva, fille du propriétaire terrien.

Maître Puntila et son valet Matti fut créé au Berliner Ensemble en 1996, juste à la fin de la direction de cette institution par Heiner Müller. Auparavant, Einar Schleef avait déjà travaillé dans ce théâtre à plusieurs reprises : d’abord entre 1972 et 1975, lorsqu’il y a monté, avec Bernhard Klaus Tragelehn, trois pièces que l’on a évoquées plus haut, puis après la Chute du Mur, en 1993, pour la représentation qui fit scandale, *Wessis in Weimar* de Rolf Hochhut. Comme la plupart des spectacles de Schleef, la mise en scène de *Puntila* a suscité des réactions certes mitigées, mais certainement pas tièdes : elle fut saluée comme « miracle au Berliner Ensemble »²⁷⁸ en même temps que damnée comme pure et simple expression de l’« égomanie »²⁷⁹ du metteur en scène. À la fin de l’année, Franz Wille résumait l’impact critique de la représentation dans le numéro annuel de la

²⁷⁷ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Librairie générale, 1994, pp. 76 – 77.

²⁷⁸ Ester Slevogt, « Die Utopie der finnischen Sauna », in *Die Tageszeitung*, 20 février 1996.

²⁷⁹ Klaus Dermutz, « Paramilitärische Grundausbildung: Einar Schleef inszeniert und verspielt Bertolt Brechts *Puntila* am Berliner Ensemble », in *Frankfurter Rundschau*, 20 février 1996.

revue *Theatre Heute* sous un titre évocateur : « Attention ! Vous quittez le secteur du politiquement correct ! »²⁸⁰.

Au niveau textuel, Schleef s'est inspiré de l'une des versions antérieures et non-publiées de la pièce, que Brecht avait nommée *Puntila ou La Pluie tombe toujours vers le bas*. À partir de ces manuscrits, il avait constitué une version scénique du texte, selon un processus auquel il se livrait d'ailleurs pour chacun de ses spectacles²⁸¹. Miriam Dreysse fait également observer que pour ces montages, Schleef se sert uniquement de la pièce sur laquelle il travaille et ne convoque aucun autre élément textuel. Dans la plupart des cas, et *Puntila* n'est pas une exception, il s'agit donc surtout d'une fragmentation du texte et d'un changement de l'ordre des scènes, qui sont par la suite enchaînées de manière discontinue et sans lien causal, et dont le but paraît avant tout d'interrompre la narration – de nouveau dans l'esprit du théâtre épique. Ce procédé étant d'ailleurs très déterminant et représentatif du spectacle, cette présentation propose une description de la représentation, scène par scène.

La “pièce populaire” de Brecht, qui traite d'un propriétaire terrien finnois, Jean Puntila, qui a un grand cœur lorsqu'il boit, mais redevient un capitaliste sans pitié et révoque tous ses actes aussitôt à jeûn, est divisée en onze scènes. Schleef n'en garde que huit, et change l'ordre²⁸². Le spectacle s'ouvre sur le tableau intitulé « Récits finnois » que Brecht situe au milieu de la pièce : il s'agit des histoires que se racontent les fiancées de Puntila sur le chemin du retour, lorsque le propriétaire, à jeûn, les a renvoyées. Ici, c'est le personnage d'Eva, la fille de Puntila, interprété par Jutta Hoffmann, qui raconte une de ces histoires, pendant que les spectateurs gagnent leurs fauteuils. Elle est assise au bord du plateau, dans un costume blanc ; le rideau de fer est fermé derrière elle.

²⁸⁰ Franz Wille, « Vorsicht! Sie verlassen den politisch-korrekten Sektor!: Zur Erregung über Schleefs *Puntila* », in *Theater Heute Jahrbuch 1996*, pp. 59 – 60.

²⁸¹ Comme le remarque M. Dreysse, in *op. cit.*, pp. 45 – 51.

²⁸² Pour plus de détails sur ce montage textuel de Schleef, cf. Günter Heeg, *Klopzeichen aus dem Mausoleum, Brechtschulung am Berliner Ensemble*, Berlin, Verlag Vorwerk 8, 2000, pp. 67 – 88 (« Einar wie Ewa, Zur Ökonomie des Weiblichen in Einar Schleefs *Puntila*-Inszenierung »).

Einar Schleeef concevait toujours lui-même la scénographie et les costumes de ses mises en scène : pour *Puntila*, il a imaginé un décor très épuré, comme à son habitude. La cage de scène est recouverte de plaques en bois qui font penser au sauna finlandais dont il est question dans la pièce. Dans la première partie de la représentation, le plateau est presque entièrement occupé par une forme ronde, couverte de métal, descendue des cintres, qui flotte à peu près à un mètre au-dessus du sol. Cette “table ronde” hypertrophiée est un double symbole : elle renvoie d’une part à l’utopie d’une société sans classes où tous sont égaux, de l’autre à un lieu de rite où l’on procède à la prise de drogue, thème chéri de Schleeef. À la fin de la pièce, la table devient une scène de tribunal qui condamne Eva et la sacrifie. Néanmoins, pour la plus grande partie du spectacle, cette table disparaît dans les cintres et le plateau reste ainsi entièrement vide, avec pour seul élément, une ouverture dans le sol, sorte de trappe lumineuse à l’avant-scène.

Après le lever du rideau de fer, on découvre une vingtaine de personnages assis autour de cette grande table ronde et métallique qui occupe presque tout le plateau. En face des spectateurs, se tient debout un seul personnage, Einar Schleeef en *Puntila*, habillé en costume queue de pie noir qui lui donne l’allure d’un chef d’orchestre (on le verra effectivement jouer ce rôle à plusieurs reprises). Cette scène réunit des passages de trois tableaux de Brecht (« *Puntila trouve un homme* », « *Puntila se fiance* », et « *Le marché d’embauche* »). Les dialogues sont abolis, il n’en reste que les répliques de *Puntila*, parfois complétées par des bribes de texte de *Matti*, scandées par le chœur des hommes assis autour de la table, ou par trois voix féminines invisibles.

Le tableau suivant, « *Scandale à Puntila* », s’ouvre sur un chœur en manteaux militaires, qui effectue des tours de plateau en courant. Il ne s’agit pas ici spécialement d’un chœur de *Matti* : de la vingtaine de personnages de la pièce de Brecht ne restent ici que trois, les maîtres (*Puntila*, sa fille *Eva* et le fiancé de celle-ci, *l’Attaché*), qui sont interprétés par des protagonistes. Les autres personnages ont été soit supprimés, soit remplacés par des chœurs d’importance différente, qui se muent les uns dans les autres. *Miriam Dreysse* dit : « Le collectif révolutionnaire et autonome de l’utopie brechtienne de la société sans classe, devient sur le plateau de Schleeef un

certain nombre de collectifs d'interprètes qui se laissent (mal)mener par Schleef-Puntila, sans la moindre résistance »²⁸³.

Pour la scène suivante, « L'association des fiancées de Puntila », Schleef semble s'être inspiré de la didascalie de Brecht qui indique que la scène se passe un dimanche matin et qu'on entend au loin les cloches de l'église. Un chœur d'une vingtaine de personnes, toutes de noir vêtues, sort de la trappe en imitant le son des cloches, puis s'aligne au lointain pour une sorte de prière collective. Une coupe circule, avec une lenteur qui est propre à tout le spectacle, de main en main : chaque personnage la soulève au-dessus de sa tête, avant de la passer au suivant.

On revient par la suite à une scène antérieure chez Brecht, « La conversation à propos des écrevisses », où Eva, en robe de mariée, s'entretient avec un chœur de Matti à propos de la pêche à l'écrevisse, puis se fait, chez Schleef, violer par eux. D'abord doté d'insignes qui évoquent des associations nationales-socialistes, le chœur des Matti apparaît ici comme un personnage mis à nu, en caleçon. Ainsi, la forme militaire que Schleef donne au chœur est-elle constamment cassée, de manière ironique.

Retour au tableau de « L'association des fiancées de Puntila ». Depuis le début du spectacle, Schleef lie le personnage du maître à sa position autoritaire de metteur en scène. Le chœur des fiancées, en robes rouges, vient s'asseoir au bord de la scène. Et, bel exemple de la porosité entre le rôle du metteur en scène et celui de Puntila, Einar Schleef vient les interrompre, les renvoie dans les coulisses et leur fait répéter leur entrée en scène par deux fois : « On joue cette scène encore une fois, mesdames... Et trois, quatre ! ... Raté, raté ! ... Encore une fois ! ».

Dans le tableau suivant, « Puntila fiance sa fille à un être humain », on voit Puntila accueillir un par un les membres d'un chœur sorti de la trappe à l'avant-scène ; les invités de cette fête des fiançailles sont comme des zombies, drapés dans des lindeuls de toiles blanches, qui tournent lentement sur le plateau autour de Puntila. Plus tard, la fête se transformera en une sorte d'orgie, où les choreutes, assis au bord de la scène, vont enlever leurs habits, s'embrasser et se caresser réciproquement.

²⁸³

M. Dreysse, *op. cit.*, p. 62.

En sus de la démultiplication des personnages, Schleef opère encore un autre changement majeur dans la pièce. Dans ses versions antérieures du texte, Brecht avait donné beaucoup plus d'espace aux personnages féminins : dans cette partie du spectacle, Schleef traduit l'exclusion du personnage féminin voulue par Brecht en une scène de tribunal et de sacrifice. Le chœur est donc à présent habillé en rouge et assis autour de la table ronde du début du spectacle. Il juge puis rejette Eva, couchée au centre de la table.

Dans le tableau suivant, la table a de nouveau laissé la place au plateau nu. Les acteurs, nus eux aussi, l'investissent dans la pénombre dans une danse orgiaque, avant de tomber par terre, en proie à des secousses violentes. Pour certains exégètes²⁸⁴, cette scène évoque des images d'une mort collective, voire, carrément, d'une chambre à gaz.

Enfin, comme chez Brecht, la représentation se termine sur les adieux de Matti à son maître, qui sont chorégraphiés dans une sorte de menuet où se rencontrent le chœur des Matti, en manteaux militaires, et celui des fiancées en robes rouges, tous équipés de haches. Cette danse se transforme progressivement en salut final.

La mise en scène de *Maître Puntila et son valet Matti* est comme un gant jeté à la figure de Brecht. On a vu combien les éléments du théâtre épique sont à la fois au centre des préoccupations de Schleef et en même temps rejetés par lui, désignés avec un peu de dédain / d'ironie par l'expression de *Formenkanon*, canon formel²⁸⁵. Myriam Dreysse confie que le metteur en scène voyait le théâtre de Brecht comme « étroitement lié à la réalité de vie et de travail dans le "socialisme réellement existant". Pour Schleef, les positions socio-politiques de Brecht se révèlent, après les expériences du vingtième siècle, non seulement comme des utopies

²⁸⁴ Par exemple C. Bernd Sucher, « Einar Schleef verspielt Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti* am Berliner Ensemble », in *Süddeutsche Zeitung*, 19 février 1996, ou Peter von Becker, « Unerträgliche Schwere des Scheins: Anmerkungen zum Berliner *Puntila* und dem Theater Einar Schleefs », in *Theater Heute Jahrbuch 1996*, pp. 56 – 58. (Il est intéressant de noter que ce numéro annuel de la revue théâtrale allemande, *Theater Heute*, a consacré deux articles à ce spectacle.)

²⁸⁵ Einar Schleef, *op. cit.*, p. 470.

désillusionnées par la réalité, mais surtout comme un modèle qui porte sa chute inscrite en lui depuis le début »²⁸⁶.

Le jeu de face comme lutte sociale

« Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez *comme si* la toile ne se levait pas », écrivait Diderot dans son fameux *Paradoxe sur le comédien*. Autrement dit, les comédiens sur le plateau devraient parvenir à oublier le public. Diderot, historiquement, anticipait sur le quatrième mur et la fameuse convention théâtrale, sur laquelle est basé tout le théâtre moderne. « La mise en scène commence lorsqu'on a osé faire tourner le dos au comédien », résume de façon lapidaire Peter Brook. Ce qui se traduit par un dépassement de pratiques autrefois interdites, comme le parler bas, le chuchotement, ou le déplacement libre de l'acteur de long en large sur le plateau. Des technologies nouvelles, en particulier l'électricité, permirent – si elles n'en sont pas à l'origine – ces audaces qu'expérimentèrent un Antoine ou un Stanislavski. *Tourner le dos au public* sera vite une marque d'une esthétique naturaliste ; synonyme, ou plutôt métonymie et métaphore, du réel, de l'effet de vérité, tant recherché. Et, fins psychologues, ces deux pionniers de la mise en scène se rendirent vite compte que si l'acteur se tourne (de dos), c'est pour entretenir chez le public l'attente d'un visage²⁸⁷. C'est pourquoi leurs disciples frondeurs, Meyerhold et Vakhtangov pour l'un, Copeau pour l'autre, se forcèrent-ils dans un premier temps, de “combattre le dos” ; réclament un retour à la convention théâtrale pour que le plateau s'organise selon ses lois propres, sans imiter la vie, la réalité. Cela conduisit à un retour partiel au jeu de face ; partiel, car la vision de dos, s'était imposé, et il est désormais impossible de l'ignorer.

²⁸⁶ M. Dreysse, *op. cit.*, p. 62.

²⁸⁷ Freud fonde le dispositif de la cure sur celui « spatial qui exige que le patient parle sans voir le psychanalyste. Celui-ci se trouve placé, en quelque sorte, dans le dos du patient invité à parler, pareil à l'acteur, “comme si” le psychanalyste n'était pas là. Parler ou jouer de dos c'est une invitation à la solitude. Et en même temps à un dépassement du silence que celle-ci suppose. » Georges Banu, « Solitude du dos et frontalité chorale », in *Alternatives théâtrales*, n° 76-77, *op. cit.*, p. 13.

« Chez Meyerhold, les *apartés* se disent à l'avant-scène, et l'acteur, indistinctement, joue de face et de dos. Chez Vakhtangov ou Copeau, grâce à la redécouverte des libertés du jeu du théâtre de foire ou de la *commedia dell'arte*, on repère la même indifférence. La scène emprunte, plus ou moins, l'approche cubiste de l'époque. Le spectateur peut percevoir le comédien pareil au peintre qui fait le tour d'une figure : la vision n'est ni frontale, ni dorsale, elle est circulaire »²⁸⁸.

Cette *circularité* du jeu de l'acteur renvoyait directement à un besoin de retrouver l'élément choral que Meyerhold exprima d'ailleurs ainsi : « Je ne sais s'il est proche, mais un jour viendra où quelqu'un nous aidera à rétablir ce que le théâtre a perdu : le chœur réapparaîtra sur scène »²⁸⁹.

Retrouver le jeu de face permit alors de renouer avec une certaine choralité, laquelle prit souvent une signification idéologique, voire politique. Ainsi, chez Piscator, de même que chez Brecht, où le jeu de face se manifestera surtout dans les *songs*. La frontalité et la choralité devinrent alors des conditions indispensables à un théâtre fondamentalement pédagogique.

« Le travail sur les équipes qui parlent ensemble et qui s'affirment ainsi a entraîné l'émergence d'une frontalité chorale. Elle désigne l'esprit d'un travail où ce qui l'emporte par-dessus tout, c'est l'adresse collective, l'appel communautaire lancé en direction de la salle. [...] Frontalité de combat »²⁹⁰. La démarche d'Einar Schleaf s'inscrit dans ce combat.

²⁸⁸ *Ibidem.*

²⁸⁹ Vsevolod Meyerhold, « Extraits de carnets de notes », in *Écrits sur le théâtre*, Tome I, 1891-1917, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, p. 179.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 15.

**ROZBOR DIVADELNÍCH INSCENACÍ NA ZÁKLADĚ
AKTUALIZACE A SCÉNOGRAFIE: ČTYŘI HRY HENRIKA IBSENA
V REŽII THOMASE OSTERMEIERA**

Thomas Ostermeier, jeden z hlavních představitelů mladé generace současných německých divadelních režisérů, vyhrazuje ve své repertoárové politice přednostní místo dramatické Henrika Ibsena. V posledních letech inscenoval čtyři dramata norského autora: *Noru*, *Stavitele Solnesse*, *Heddu Gablerovou* a *Johna Gabriela Borkmana*. Na stránkách jednoho z předešlých čísel tohoto časopisu jsem se věnovala otázkám spjatým s repertoárovými volbami současného ředitele berlínské Schaubühne.²⁹¹ Nyní se dostávám ke srovnávací analýze těchto čtyř inscenací, především na základě studie sociopolitických kontextů, do kterých Ostermeier své interpretace zapsal, a scénických prostorů, do nichž je spolu se svým scénografem Janem Pappelbaumem umístil. Z tohoto rozboru pak vyplyne několik hlavních interpretačních principů, které charakterizují nejen přístup tohoto režiséra k Ibsenovi, ale zároveň velkou část jeho díla jako celku. Na pozadí těchto úvah pak budu hledat vazby, které mezi jednotlivými inscenacemi existují, případný vývoj esteticko-ideologických principů v rámci tohoto ibsenovského cyklu a nakonec se pokusím nastínit, jakým způsobem se tato díla zapisují do kontextu současné německé divadelní krajiny.

Instituční zázemí vzniku

Premiéra *Nory* se konala 26. listopadu 2002 v berlínské Schaubühne am Lehniner Platz. Inscenace se setkala (a dodnes setkává) s naprosto ojedinělým celosvětovým úspěchem²⁹² a posléze se ukázala zlomovou v díle Thomase Ostermeiera a v jeho umělecké dráze. V mnoha ohledech ovlivnila jeho pozdější tvorbu – nejpříměji samozřejmě tím, že režisér se k Ibsenovi

²⁹¹ „Repertoár Thomase Ostermeiera: několik úvah a souvislostí“, in Disk 27, březen 2009.

²⁹² Pražští diváci ji mohli shlédnout během Pražského festivalu divadla německého jazyka na podzim 2003.

opět vrátil, a to hned třikrát. O rok a půl později, 10. června 2004, inscenoval ve vídeňském Burgtheateru *Stavitele Solnesse*, v koprodukcí s prestižním mezinárodním festivalem Wiener Festwochen.²⁹³ Z obecného hlediska se nedá tvrdit, že by německý tisk nechal toto druhé setkání Ostermeiera s Ibsenem bez povšimnutí, reakcí na něj ale nebylo mnoho.²⁹⁴ To je pravděpodobně hlavní důvod, proč většina odborné veřejnosti viděla v inscenaci *Heddy Gablerové*, jejíž premiéra se konala v Berlíně o rok později, 26. října 2005, především pokus zopakovat úspěch *Nory*, nebo na něj alespoň přímo navázat.²⁹⁵ Ostermeier na tyto námitky odpovídá, že inscenaci oddaloval celé dva roky právě proto, aby „tento dojem nevyvolal“.²⁹⁶ Zároveň si je ale vědom souvislostí, které mohou, a nutně musí, mezi oběma dramaty a jejich titulními postavami vyvstat.²⁹⁷ Říká:

„Nora během hry postupně pochopí, že se musí osvobodit od svého manžela a dalších konvencí buržoazie. Hedda Gablerová si toho je vědoma od samého začátku. Naprosto jasně si uvědomuje, že ji manželství uzavřelo do špatné klece. Otázky o svobodě a identitě, které si klade, by stejně tak mohl formulovat muž. Ale u ženské postavy je to nebezpečnější. Hedda je možná úplně jednoduše modernější postava než Nora.“²⁹⁸

Tím tedy režisér nastiňuje, že inscenaci *Heddy Gablerové* je třeba vnímat ne jako hledání nejjednodušší cesty k úspěchu a snahu o „remake“

²⁹³ Představení se odehrávala v Akademietheater, druhé scéně rakouského národního divadla.

²⁹⁴ Je pravda, že některé velké německé deníky (*Die Welt, Der Tagesspiegel, Die Zeit, Berliner Zeitung, Frankfurter Rundschau...*) otiskly články o Ostermeierově *Solnessovi*, ale pozdější kritici *Heddy Gablerové* mu nevěnovali téměř žádnou pozornost. Jediný novinář, který ve svém článku o *Heddě Gablerové* zmiňuje *Stavitele Solnesse* a staví tak do souvislosti všechny tři Ostermeierovy inscenace, je Ulrich Seidler, „Wo der Terror brütet“, in *Berliner Zeitung* 23. května 2006.

²⁹⁵ Například kritička *Frankfurter Allgemeine Zeitung* psala: „Thomas Ostermeier se marně snaží vystoupit ze stínu *Nory*, jejíž inscenace mu v roce 2002 přinesla nečekaný úspěch.“ (Irene Bazinger, „Weine, wenn der Regen fällt“, 28. října 2005). Našly se ovšem i opačné reakce, jako například ta, kterou ve stejný den uveřejnila Simone Kaempf v deníku *Die Tageszeitung*: „Ten, kdo se dnes dívá na druhou [tedy vlastně třetí – pozn. JP] ibsenovskou režii Thomase Ostermeiera, se nemusí obávat pocitů déjà-vu. Inscenace se vyhýbá jakémukoliv srovnání a vědomě hledá novou cestu.“

²⁹⁶ V rozhovoru s Peterem Laudenbachem, „Die Angst vor dem Absturz“, in *Der Tagesspiegel* 25. října 2005.

²⁹⁷ Propojit osudy dvou nejznámějších Ibsenových postav a vytvořit jakýsi diptych *Nora – Hedda Gablerová* ostatně vůbec není ojedinělým počinem.

²⁹⁸ V rozhovoru s Peterem Laudenbachem, *op. cit.*

Nory, ale jako pokus pokračovat v problematice a prohloubit otázky spjaté s dnešní společností a s postavením ženy v ní, které kladla už jeho první ibsenovská inscenace.

Viděli-li ale berlínští kritici v *Heddě Gablerové* jakési pokračování *Nory*, bylo tomu přirozeně tak i v případě těch vídeňských, kteří komentovali *Stavitele Solnesse*. Fakt, že rakouská kritika systematicky vyvolávala souvislosti mezi *Solnessem* a *Norou*, je zcela jistě spojen s tím, že *Nora* byla na programu stejného ročníku (2004) vídeňského festivalu (strategické rozhodnutí?). Diváci tedy mohli shlédnout obě představení najednou a dostat se tak do stejné „srovnávací logiky“, jakou si přisvojilo berlínské publikum v případě *Heddy Gablerové*.

Premiéra *Johna Gabriela Borkmana* se konala 10. prosince 2008 v Rennes, hlavním městě francouzské Bretaně, v rámci projektu Prospero.²⁹⁹ V Berlíně inscenace začala být uváděna o měsíc později, 15. ledna 2009. Je zajímavé, že *Borkmanem* počínaje přešla odborná veřejnost od výše zmiňované „srovnávací logiky“ k „logice cyklu“. Jakoby Thomas Ostermeier svou režii tohoto předposledního Ibsenova dramatu dosáhl magického počtu, od něhož může být jeho práce na této dramatičce považována za cyklus a on sám být prohlášen za „ibsenovského režiséra“. Z pohledu této studie (a obecněji i z pohledu mého dlouhodobého zájmu o dílo tohoto divadelníka) je tento fakt o to zajímavější, že Ostermeier se, dle mého názoru, svou inscenací *Johna Gabriela Borkmana* rozchází se svými předchozími ibsenovskými režiiemi a vydává se na jinou cestu; tato hypotéza ostatně naplno vyzní v následující estetické analýze inscenací.

Sociální, kulturní a politický kontext

***Nora* v Mitte: kritika postavení ženy v dnešní společnosti**

²⁹⁹ Projekt Prospero, který vznikl z iniciativy ředitele Bretaňského národního divadla (Théâtre National de Bretagne – TNB) François le Pillouëra, sdružuje šest evropských divadel (kromě TNB a Schaubühne jsou to Théâtre de la Place v Lutychu, Emilia Romagna Teatro Fondazione v Modeně, Fundacao Centro Cultural de Belém v Lisabonu a Tutkivan Teatterityön Keskus v Tampere) a má tři hlavní osy: podporu a produkci scénické tvorby, vzdělávání mladých divadelníků a akademický výzkum. Každá inscenace, která vznikne v koprodukcii s tímto projektem, je posléze uváděna ve všech zúčastněných divadlech.

Vepsat inscenace do konkrétního a jasně daného společenského rámce je jeden z prvních úkolů, které si režisér Thomas Ostermeier při práci klade. Jeho čtyři ibsenovské inscenace netvoří výjimku: *Nora*, *Hedda Gablerová*, *Stavitel Solness* i *John Gabriel Borkman* reagují na ožehavá témata současnosti, na „nemoci“ dnešní doby. Volbu *Domova loutek* v první řadě diktovalo přání režiséra vyjádřit se k situaci v určité vrstvě současné berlínské společnosti, přesněji k postavení ženy v jejím nitru. Od vydání hry a jejích prvních uvedení se postava Nory stala synonymem pro boj žen za svou emancipaci; svědčí o tom ostatně ohlas tohoto díla po dobu celých sto dvaceti let, které dělí jeho premiéru od Ostermeierovy inscenace. Je známo, že v průběhu dvacátého století si žena vydobyla určitá společenská a občanská práva; od šedesátých let, díky sexuální revoluci, antikoncepčním přípravkům a metodám či právu na potrat, může nakládat i se svým tělem tak, jak si sama určí. Z Ostermeierova pohledu však došlo v postavení ženy během posledních let k radikálnímu zhoršení situace:

„Soužití, monogamie a manželství jsou ‚instituce‘, jejichž základ stále funguje na obchodní bázi. [...] Po převratech šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století, které tyto instituce osvobodily od předsudků, jsme dnes svědky – pod tlakem neoliberalismu a obecné sociální nejistoty – znovunastolení ideologie manželství, jež směřuje ke společenskému úspěchu a moderně vypadající rodině a morálce.“³⁰⁰

Znovuobjevení problémů spjatých s postavením ženy tak Ostermeier přičítá na vrub reakčním politikám a ideologiím osmdesátých a devadesátých let, které v této oblasti smetly všechny vymoženosti let šedesátých a sedmdesátých. Následkem toho je dnes většina žen postavena před dilema, které režisér shrnuje takto:

„Buď se stát součástí buržoazní rodiny, ve které pracuje pouze manžel a kde se role ženy omezuje na výchovu dětí a starost o rodinné

³⁰⁰ „Rozhovor s T. Ostermeierem“, bez data a dalších referencí, uveřejněný na internetových stránkách http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/disco_pigs/entretien.htm.

hnízdo, nebo zvolit nezávislost, studium a profesionální kariéru – s rizikem společenského úpadku, samoty nebo života bez dětí.“³⁰¹

Režisér tak vychází z tvrzení, že dnešní společnost klade ženu do stejně nesvobodného postavení (z morálního, občanského i hmotného hlediska), jako tomu bylo před sto dvaceti lety v době, kdy Ibsen *Noru* psal. Jeho inscenace tedy reaguje na konkrétní společenskou realitu, naráží na jasně formulované problémy dnešní společnosti a vybízí tím k obširným, ale jistě nutným, diskuzím.

„Například v Berlíně jsou dvě třetiny těch, kteří pobírají sociální dávky, ženy – často samy, s dítětem nebo bez. Situace žen v Německu je ještě více alarmující než ve Francii nebo v Anglii, protože u nás se pravděpodobně hlouběji zakořenily staré předsudky, které udržují představy o mužské dominanci.“³⁰²

Inscenace přenáší hru do současnosti a odehrává se v Mitte, velmi módní části centra dnešního Berlína. Tato čtvrť, která se původně nacházela ve východním sektoru rozděleného města, se v devadesátých letech stala vyhledávaným místem pro ekonomicky zdatnou vrstvu neoliberálních zbohatlíků, pro kterou se vžil výraz „loft generation“. Každodennost mladého páru Helmerových, který obývá mezonetový byt v této čtvrti, jak jej zobrazuje inscenace Schaubühne, tak odkazuje na obecný fenomén pozorovatelný v dnešním Berlíně a umožňuje Ostermeierovi umístit postavy hry do konkrétní společenské vrstvy a prostředí, jež jsou pro diváky jasně rozpoznatelné.

Hedda Gablerová stále v Berlíně: strach z úpadku

Na první pohled by se dalo bez obtíží tvrdit, že inscenace *Heddy Gablerové* se zapisuje do stejné logiky jako *Nora*, tedy odsouzení špatného postavení ženy v některých vrstvách současné společnosti. Ale druhý pohled

³⁰¹ Tamtéž.
³⁰² Tamtéž.

dá jasně poznat, že celá záležitost není tak jednoduchá a že Ostermeier v této inscenaci rozšiřuje prostor, ve kterém klade otázky a poukazuje na problémy. Ve své *Heddě Gablerové* se k situaci ženy ve společnosti jistě vyjadřuje, ale nezdá se, že by to v tomto případě byl jeho hlavní zájem. Zde se totiž nejedná toliko o problematiku ženské emancipace a jejích mezí, ale obecněji o otázky lidské odvahy a rizika spjatého s právem na sebeurčení a touhou po něm;³⁰³ tedy otázky, které přesahují jak pohlaví, tak věk, ale jsou zcela jistě stejně ožehavé jako ty, které kladla *Nora*. Podle Ostermeiera nutí současná společnost jedince hledat nové cesty k osvobození. Říká: „Střední vrstva se v dnešní době cítí ohrožená a to vede ke vzniku nových sil a nových strategií přežití a destrukce.“³⁰⁴ Hra, a především její titulní postava, v jeho očích zosobňují životní pocit celé jedné generace a jsou tak emblémem naší současnosti, kde všemu vládne strach z úpadku, společenského i finančního.

„*Hedda Gablerová* pojednává o situaci, kdy má člověk pocit, že se stal součástí „establishmentu“. Má zajištěný měsíční příjem a už se mu nemůže přihodit nic zvláštního. A najednou se ho zmocní pocit prázdnoty. Dříve existovaly ideologie, které se snažily přetrhat pouta se systémem, ať už to byl punk nebo různé formy politické angažovanosti. Co jiného z nich dnes zbylo než kompromisy a prázdný pragmatismus? Člověk najednou pocítí brutální a bolestnou touhu po jiném životě. A to je přesně životní pocit Heddy. Myslím, že je to životní pocit v dnešní Spolkové republice obecně.“³⁰⁵

Režisér se opět rozhodl umístit svou inscenaci s velkou přesností, a to jak sociálně, tak geograficky. Tentokrát zvolil berlínskou čtvrť Charlottenburg – tedy bezprostřední okolí Schaubühne, která se nachází na

³⁰³ Což podotýká také Franz Wille ve svém článku „Optionsbürger-Schlampe“ otištěném v *Theater Heute* z prosince 2005: „Hedda Kathariny Schüttlerové znázorňuje to, co se před dvaceti či třiceti lety nazývalo emancipací: už si nešpiní ruce s pracným hledáním sebeurčení a místo toho chytne do svých sítí manžela, nudného nekňubu, kterého si podmaní dost na to, aby se nijak nevzpouzel, protože to by ani nebylo v jeho zájmu.“ Podobně se vyjadřuje i Christina Tilman v článku „Die Leiden der jungen H.“, in *Der Tagesspiegel* 28. října 2005: „Sebeurčení a emancipace ji nezajímají. Hedda si vždycky dělá to, co chce, a přesto všechno zpacká.“

³⁰⁴ V článku Petera Michalzika „Langeweile bestimmt nicht“, in *Frankfurter Rundschau* 25. října 2005.

³⁰⁵ Říká Ostermeier v rozhovoru s Peterem Laudenbachem, „Die Angst vor dem Absturz“, *op. cit.*

Kurfürstendammstraße, jedné z hlavních tepen celého města. Buržoazní čtvrť *par excellence*, Charlottenburg dodnes svědčí o určitém velikášství některých částí bývalého západního sektoru rozděleného Berlína. Tesmanovi tak patří k ekonomicky relativně zdatné, prosperující a lehce dekadentní vrstvě společnosti, která se v těchto místech sdružuje. Jejich dům, stejně jako jeho interiér, bijí do očí okázalou moderní elegancí a luxusem. To samé platí i o jejich oblečení a osobních předmětech. Výběr této čtvrti není v žádném případě náhodný: svědčí o režisérově přání co nejvíce se přiblížit svému publiku, nebo mu dokonce nastavit zrcadlo.

Stavitel Solness v ghettu bohatých: sen o prázdné existenci

Ač se problematika, kterou rozvíjí *Hedda Gablerová*, rozšířila vůči té, na které byla postavena *Nora*, - přešli jsme od otázek spjatých s emancipací ženy k otázkám týkajícím se situace člověka obecně – je nutné konstatovat, že Ostermeier k oběma těmto dramatům přistupuje ze stejného úhlu pohledu: postavení jedince v současném světě. V případě *Stavitele Solnesse* však dochází k zásadnější změně, protože režisér si zde bere na mušku širší sociologický aspekt týkající se celé jedné vrstvy dnešní společnosti. Ostermeier v této inscenaci poprvé systematicky a do hloubky zkoumá fenomén, kterým se nepřímo zabývá už několik let: tzv. gentifikaci.³⁰⁶ Tento sociologický termín označuje situaci, kdy se ekonomická a sociální elita společnosti koncentruje a izoluje v určitých částech města a vytváří tak jakási „ghetta bohatých“. Převážně lidové čtvrti se tak například stanou atraktivními pro finančně zdatnou vrstvu společnosti, která je masivně zaplaví a postupně promění podle svých potřeb a přání. Ostermeier se této problematice už nepřímo dotknul ve své inscenaci *Nory*, kterou situoval do Mitte – čtvrti, která je v rámci Berlína doslova ztělesněním tohoto sociologického fenoménu.³⁰⁷

³⁰⁶ Poprvé na tento fenomén přímo odkazuje již na konci devadesátých let, především v přednášce „Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung“ z 20. května 1999 v berlínském Hamburském nádraží – Muzeu přítomnosti, u příležitosti výstavy *XX. století. Umění v Německu*. Z tohoto textu, který se dá vnímat jako Ostermeierův manifest z této doby, jsem už citovala ve svém předchozím článku.

³⁰⁷ Původně se nacházela ve východní části města, bezprostředně po pádu berlínské zdi se stala vyvoleným místem pro umělce, bohémy a okrajové vrstvy

Podle Ostermeiera se tedy *Stavitel Solness* odehrává na jednom z rezidenčních předměstí Vídně (připomeňme, že inscenace vznikla právě v rakouské metropoli), kde se koncentruje ekonomická elita populace tak, jak ji ukazuje film *Psí dny (Hundstage)* rakouského režiséra Ulricha Seidla. Fotografie rodinných domů, které jsou během představení promítány na plátno v zadní části scény, vskutku silně připomínají obrazy z tohoto fikčního dokumentu, jenž popisuje současné rakouské maloměšťáky, kteří se izolují v těchto okrajových částech města. Od jednoho konce obzoru k druhému se zde táhnou nově vybudované vily, všechny stejné, s garážemi a bazény v obrovských zahradách, a jejich dekadentní obyvatelé navzdory okázalému luxusu všichni trpí prázdnotou svých existencí.³⁰⁸

Ostermeier tak zároveň naznačuje, že když Solness rozparceloval zahradu vyhořelého domu rodičů své manželky, aby tam vystavěl rodinné domy, „příjemné, světlé a útulné domovy, ve kterých mohou matka, otec a děti žít v radosti a bezpečí, s pocitem, že život je veliké štěstí“ (dixit Ibsen), výsledkem byla právě rezidenční čtvrť tohoto typu. Morální úpadek a prázdnota života jejích obyvatel, jak je vykreslují *Psí dny*, jasně ukazují, že tento Solness zbudoval doslova peklo na zemi. Zároveň však jakoby Ostermeier pociťoval potřebu svou smělou aktualizaci trochu relativizovat: celé drama se odehrává v logice snu: tomuto Solnessovi se to vše vlastně jen zdá, od setkání s Hildou až po jeho smrtelný pád.

John Gabriel Borkman: vyhnout se snadnosti podbízivé aktualizace

V případě *Johna Gabriela Borkmana* se otázka vepsání inscenace do konkrétního společenského kontextu ukazuje poněkud problematičtější než

společnosti; ke konci devadesátých let ji však mohutně obydlela nová, finančně silná buržoazie.

³⁰⁸ Život postav Seidlova filmu se opravdu nijak zásadně neliší od toho, který ve svém *Solnessovi* popisuje Ibsen: v obou případech trpí hrdinové bezednou samotou. Příběh páru, který v *Psích dnech* přišel o malé dítě, se zdá naplno rezonovat s příběhem manželů Solnessových. V obrovské vile žijí oba manželé odděleně, neschopní podělit se o svůj smutek; koexistují, aniž by spolu komunikovali. Beze slov se míjejí v domě stejně prázdňem jako bazén v rozlehlé zahradě, na hrob dítěte však chodí zásadně každý zvlášť, jakoby setkání před náhrobním kamenem nutně vedlo ke konfrontaci, k vysvětlování, před nímž s panikou prchají. Stejně jako Solnessovi, kteří po léta hovoří o neštěstí, jež je postihlo (ztráta dětí), jen napůl, aniž by jej doopravdy vyslovili.

u předchozích tří her. A přesto by se na první pohled zdála celá věc naprosto zřejmá: je evidentní, že příběh padlého bankéře se v období světové finanční a hospodářské krize, kdy denně slyšíme o případech jako Madoff nebo Merckle, nemůže nezapsat do jasně formulovaného kontextu současné společenské situace. Thomas Ostermeier však opakovaně zdůrazňuje, že jej nezajímala ekonomická tematika hry, ale spíš „osud tohoto muže, který v sobě má téměř osobnost umělce a jenž sní o tom, že všechno začne ještě jednou nanovo.“³⁰⁹ Tím tedy naznačuje, že motivy k volbě tohoto Ibsenova společenského dramatu byly především dramaturgického rázu, spjaté s titulní postavou, a v menší míře s aktualitou příběhu.³¹⁰

Podle mluvy, kostýmů a (několika málo) rekvizit divák pochopí, že hra byla přenesena do dnešní doby. Ale na rozdíl od předchozích tří inscenací zde nic neukazuje na sebezpřibližnější geografickou lokalizaci příběhu (vše se odehrává v jakémsi horském hnízdě utopeném v mracích) a nic nám zároveň neprozrazuje, ke které společenské vrstvě postavy náleží; jakoby se tak Ostermeier snažil potlačit, nebo alespoň zmírnit neúprosnou konkrétnost kontextu, který si každý divák okamžitě vybaví.

Scénický prostor

Geometrické světy scénografa-architekta

Z tohoto popisu aktualizací jasně vyplývá, že volba prostoru odvolávajícího se na konkrétní skutečnost, dotvářeného většinou přesnými sociálními konotacemi, je společným jmenovatelem všech čtyř ibsenovských inscenací Thomase Ostermeiera (obecně se tento princip dá vztáhnout na téměř celé jeho divadelní dílo). Takto vytvořený „sociální prostor“ je

³⁰⁹ Říká Ostermeier v rozhovoru se Stefanem Kirschnerem, „Von der skandalösen Aktualität des 19. Jahrhunderts“, in *Die Welt* 5. ledna 2009.

³¹⁰ Zároveň na mnoha místech připomíná, že v době, kdy se rozhodl pro tuto hru, se ještě o žádné krizi nemluvalo. Ostermeierův stálý dramaturg vysvětluje: „Číst tuto hru pohledem dneška je jednoduché a samolibé, tím spíš v kontextu současné bankovní krize. Po celém světě se momentálně prochází spousta Borkmanů. Ale Ibsenovo drama jde do větší hloubky. Zachází s velkými tématy: jedná se v něm o lásce, o zradě, o pomstě a o smrti. Otázka, zdali je možné od základů změnit svůj život a odkdy už je na to příliš pozdě, se hrou táhne jako červená nit.“ (Marius von Mayenburg v programu k inscenaci.)

výsledkem společných úvah režiséra a scénografa a jeho vytyčení vždy předchází praktické práci na předloze.³¹¹ Od dob svého působení v Baracke při berlínském Deutsches Theater spolupracuje Ostermeier pravidelně s Janem Pappelbaumem, který je původním vzděláním architekt.³¹²

Rukopis architekta je v Pappelbaumově scénografické práci vskutku hmatatelný. Výprava *Nory* přejímá prvky moderního stavebnictví dvacátých let: jedná se o víceúrovňové seskupení obdélníkových ploch oddělených příčkami, z nichž některé jsou posuvné. Tento architektonický princip, který ve své době odpovídal touze propojit architekturu s jejím okolím, vnitřní a vnější prostor, osvobozuje takto vzniklé stavby od nutnosti nosných zdí a vnějšího pláště. Výsledkem je jakoby neohraničená, do stran otevřená architektura, kterou známe například ze slavného prototypu domu Schröder z ateliéru Gerrita Rietvelde (1924, Utrecht, Nizozemí), jenž aplikuje formální principy hnutí De Stijl. Stejně tak se jeví i neméně slavný německý pavilon ze Světové výstavy v Barceloně (1929), jehož autorem je Ludwig Mies van der Rohe, německo-americký architekt, který je spojován především se stylem Bauhaus. Tím se Pappelbaum koneckonců nechal inspirovat přímo, jelikož u Helmerových najdeme i nábytek, který Mies pro tuto příležitost navrhl.³¹³

„Impulsem k citaci moderní architektury internacionálního stylu byl fakt, že jsou to všechno domy, které nebyly postaveny proto, aby se v nich bydlelo, a ti, kteří si je objednali, v nich nikdy dlouho nevydrželi. Ale navzdory tomu, že jsou de facto neobyvatelné, jsou tyto stavby vyjádřením silné estetiky, kterou přenášejí až dodnes. Fungují na bázi reklamy: představují domy snů, přísliby štěstí, jsou to obrazy umělosti a nepřírozenosti, se kterou se setkáváme denně a jež se nás snaží přesvědčit

³¹¹ „Praktická práce začíná diskusí se scénografem a určením prostoru, do kterého by se hra dala situovat.“ Thomas Ostermeier v článku „Ma passion est de montrer sur scène tout ce qui n'est pas dit“, Marcus Rothe et Laetitia Trapet, in *L'Humanité* 21. července 2001.

³¹² Ostermeier říká, že díky své spolupráci s Janem Pappelbaumem, který studoval ve Výmaru a je hluboce ovlivněn hnutím Bauhaus, se cítí být plnohodnotným potomkem německých divadelníků, kteří – Piscatorem a jeho Raumbühne počínaje – se snaží vyvést divadlo z itálianizujícího sálu.

³¹³ Odkaz Miese van der Rohe je znatelný, i když méně explicitně, také v elegantní souhře barev a struktur materiálů, ve kterých měl zálibu: zrcadlících se plochách skleněných dveří, mléčné průsvitnosti příček, hrubosti šedých kamenů, lesku chromu, odrazu mahagonového dřeva, matu béžové kůže atd.

o tom, že budeme-li tyto domy vlastnit, všechny naše starosti a problémy zmizí. A my v našich inscenacích ukazujeme odvrácenou stranu této reklamy; především to, že právě ve chvíli, kdy si takový dům pořídíte, vaše starosti a problémy teprve začínají.“³¹⁴

Dodejme, že vzor moderní architektury se zdá obzvlášť vyhovovat potřebám divadelní scény obecně: nepočítá s jasným předělem mezi vnitřním a vnějším prostorem a tím pádem umožňuje přirozeně zachovat otevřené postranní výkryty pro osvětlení a příchody či odchody herců (i když zrovna v Ostermeierově inscenaci se představitelé pohybují striktně v logice navrženého prostoru: vcházejí i vycházejí dveřmi).

Scénický prostor *Nory* čítá tři poschodí a dosahuje výšky přibližně šesti metrů. Na nejnižší úrovni prochází středem podlouhlý praktikábl, který rozděluje prostor ve dvě a funguje jako předváděcí podium pro Noru Anne Tismerové.³¹⁵ Nalevo od něj vstupní dveře a jakási předsíň, které vévodí zmíněný divan Barcelona; napravo pak obývací pokoj se zbylými elementy nábytku od Miese van der Rohe: dvě křesla a taburet s prošívanými sedáky z béžové kůže. Podlouhlý praktikábl v zadní části přechází ve schodiště, které vede do druhého „patra“ domu. Jedná se o mezanin vyvýšený asi o metr oproti původní úrovni: průchozí prostor, ve kterém se nachází bar a hifi věž a kam Nora později postaví nazdobený vánoční stromek. V zadní části je mezanin uzavřen jakýmsi světelným obrazem, který vyvolává dojem pohledu na rozmazaná světla nočního města a tím vnáší do jinak striktně geometricky se rozvíjejícího prostoru trochu uvolněnosti. Přední okraj mezaninu tvoří impozantní akvárium plné velkých pestrobarevných ryb. Z tohoto prostoru vedou dále dveře do dětského pokoje (jejž divák nikdy nespatří) a další schodiště, kterým dojdeme na balkón klenoucí se přímo nad předsíní a z něhož se posuvnými dveřmi vstupuje do Torvaldovy pracovny. Podlahou balkónu (z mahagonového dřeva, jako ostatně všechny podlahy tohoto „domu“) prochází v pravém předním rohu jakýsi světelný či vyhřívací sloup

³¹⁴ Řekl Jan Pappelbaum během kolokvia věnovanému tvorbě Thomase Ostermeiera, které jsem spolu s Marie-Noëlle Semet organizovala 3. dubna 2009 v pařížském Théâtre de l'Odéon, u příležitosti uvádění inscenace *Johna Gabriela Borkmana* v tomto divadle.

³¹⁵ Kritik *Berliner Zeitung* mluví o „módním molu ze vzácného dřeva“ (Ulrich Seidler, „Der Mensch ist nur als Leiche ehrlich“, 28. listopadu 2002.)

běžové barvy, který spojuje všechny tři úrovně konstrukce a podtrhuje tak její vertikální dimenzi.

Toto scénické řešení tedy obsahuje velké množství jasně ohraničených herních prostorů: hlavní vstup, předsíň (s divanem), molo, obývací, schodiště, mezanin, balkón a pracovnu. Jan Pappelbaum se navíc nespokojil pouze s tím, že znázornil elegantní interiér Helmerových, ale dává divákovi zahlédnout též vnější vzezření jejich domu: celá konstrukce je umístěna na praktikáblu, který jí umožňuje rotovat o 360° a ukázat tak „odvrácenou stranu“ kulis.³¹⁶

I výprava *Heddy Gablerové* se skloňuje podle vzoru moderního stavitelství. Jan Pappelbaum opět hledal inspiraci u architekta Miese van der Rohe a nechal se tentokrát oslovit jeho dílem Farnsworth House (1951, nedaleko Chicaga, v USA). Tato stavba zachází s formálními principy internacionálního stylu, architektonického proudu vycházejícího z hnutí Bauhaus a De Stijl, jehož charakteristické rysy se dají shrnout do tří hlavních bodů: radikální zjednodušení formy, odmítání zdobných prvků všeho druhu a upřednostňování betonu, oceli a skla jako základních stavebních materiálů.³¹⁷

Herní prostor je soustředěn na obdélníkový praktikábl o rozměrech přibližně deset metrů na osm. Podlaha je pokrytá velkými čtvercovými dlaždicemi, jejichž antracitový povrch je naleštěný jako zrcadlo. Jedna z delších stran praktikáblu je lemovaná několika schody. Tento prostor je

³¹⁶ Jeviště se otáčí obvykle během scén, které fungují jako vsuvky do Ibsenova dramatu a rytmicky frázují celou inscenaci. Fasáda, která se v těchto momentech odhalí, také silně připomíná architekturu dvacátých let: jednolitá světlá zeď s několika malými okénky uspořádanými do pruhů. V pravém dolním rohu jsou zavřené vstupní dveře, před nimiž se Nora na konci večera zhroutí. Na celou plochu jsou při každé rotaci scény promítány fotografie, které Torvald vyfotil v prologu a jež ukazují rodinně šťastí Helmerových – tedy „fasádu“, kterou o svém životě rodina ukazuje navenek.

³¹⁷ Mimoходом, výběr této stavby jako základ scénografie *Heddy Gablerové* není náhodný, protože příběh paní Farnsworthové se v určité míře blíží příběhu Ibsenovy hrdinky (má ale navíc trochu kunderovské rysy...). Tato bohatá Američanka se prý bláznivě zamilovala do Miese van der Rohe a objednala si u něj letní sídlo v lesích u Chicaga. Pravidelně a bez námitek navštěvovala staveniště, na konci stavby ovšem prohlásila, že je z konečného výsledku a ceny naprosto zděšená. Podala na architekta žalobu (kterou soud odmítl) a rozpoutala proti němu tažení podobající se veřejné kampani, do něhož byly zataženy i přední osobnosti moderní architektury: Frank Lloyd Wright, Le Corbusier nebo Walter Gropius. Tento pokus o „mediální vraždu“ architekta se nakonec obrátil proti paní Farnsworthové, která se nakonec stáhla z veřejného života (psalo se o ní, že je „zahořklá“) a nikdy se ve svém domě v lesích neusadila.

rozčleněn dvěma příčkami, které se na něm v pravém úhlu protínají. První z nich, tvořená pěti posuvnými dveřmi ze skla, prochází praktikáblem po jeho délce, protíná jej asi ve třetině jeho hloubky a tím ho rozděluje na dvě nestejně velké části. Druhá stěna, z tlustého betonu, prochází prostorem po jeho kratší straně, přibližně ve čtvrtině jeho délky. Průsečík těchto dvou příček tedy dává vzniknout dvakrát dvěma obdélníkovým prostorům nestejně velikosti. Jedna ze dvou větších částí, ke které vedou zmíněné schody, představuje verandu z didaskalií Ibsenova dramatu; po celé trvání inscenace zůstane zcela prázdná a budou tudy vcházet postavy přicházející zvenku. Druhý větší prostor představuje salón ve vile manželů Tesmanových. Vévodí mu obrovská světle zelená pohovka ve tvaru L, vedle jejíchž nadměrných rozměrů vypadají herci jako loutky. Dvě menší části prostoru, ty za betonovou zdí, fungují také jako interiér vily Tesmanových. Po dobu inscenace zůstanou naprosto prázdné, ale obydlené herci.

Tato konstrukce je doplněna nezvyklým prvkem: jedná se o obrovské zrcadlo zavěšené nad praktikáblem. Je umístěné trošku za ním a lehce nakloněné tak, aby divákům odráželo dění na scéně. Tento odraz je však poněkud zdeformovaný, protože zrcadlo tvoří osm samostatných tabulí, které odrážejí prostor každá z trochu jiného úhlu. Celek tedy publiku předkládá jakoby sérii filmových záběrů.

Výprava *Stavitele Solnesse* se opět vztahuje ke stejným architektonickým principům: jedná se znovu o scénografii řešenou jako seskupení několika (posuvných) příček z různorodých materiálů, které dělí celou scénu na několik herních prostorů. Na rozdíl od domu Helmerových v *Noře*, který byl charakteristický především svou vertikální dimenzí, se však obydlí Solnessových (stejně jako Tesmanových v *Heddě Gablerové*) rozvíjí čistě v horizontálním směru. Tato tři Pappelbaumova díla se liší také co do rekvizit a scénických předmětů. Zatímco salónu v Heddině vile vévodila jediná pohovka, v domě Solnesse a Nory najdeme velké množství nábytku (pohovky, křesla, taburety, pracovní pulty, stoly, židle, skříně, police atd.). Tato dvě obydlí působí také velmi „zabydleně“, jsou plná nejrůznějších

předmětů denní potřeby, technického vybavení a osobních maličností. Heddina vila je naopak téměř prázdná a nezařízená.³¹⁸

Scéna, kterou Jan Pappelbaum navrhl pro inscenaci *Johna Gabriela Borkmana*, přerušuje kontinuitu tří předchozích ibsenovských scénografií a zachází s jinými formálními principy a prvky. Publikum se tak ocitne před relativně minimalistickým prostorem bez jakéhokoliv členění: jedná se o velký kvádr z pěti stran ohraničený průsvitnými stěnami, za nimiž se převalují mračna hustého dýmu či mlhy. Do obdélníkové základny je vyříznutá točna, která umožňuje přecházet mezi přízemím a prvním patrem domu.³¹⁹ Borkmanův obývací pokoj je zařízený toliko pohovkou, křeslem a konferenčním stolem jednoduchého tvaru a nevýrazných barev. Jeho pracovna později působí stejně strohým dojmem: stůl a několik židlí. Stejně jako v *Noře* herci vstupují a odcházejí striktně v logice scénického prostoru, tedy dveřmi, které se nacházejí po obou stranách kvádru. Toto snové prostředí, které Jan Pappelbaum a Thomas Ostermeier navrhli pro svou inscenaci *Johna Gabriela Borkmana*, je na hony vzdálené jakémukoliv náznaku konkrétního prostoru či realistického obydlí (jak tomu bylo v *Noře*, *Heddě Gablerové* a *Staviteli Solnessovi*) a vyvolává především metaforické a symbolické konotace. Díky dýmu, který jej obklopuje, se podobá téměř jakémusi hnízdu vysoko v horách, zahalenému do mračen:

„To, že nás aktualita tolik ‚doběhla‘, má své výhody; tou největší je fakt, že už nemusíme obrazně, scénograficky znázorňovat situaci. Samozřejmě bychom si uměli představit výpravu, která bude zacházet s množstvím velkých obrazovek, na nichž budou čísla jako na burze, ale to vlastně vůbec není třeba, protože každý divák má tyto obrazy v hlavě. Proto jsem se snažil eliminovat veškeré dekorativní prvky a soustředit se na

³¹⁸ Přesto, vezmeme-li v potaz logiku Ibsenových dramát, se sobě podobají spíš situace *Nory* a *Heddy Gablerové*, protože se hrdinové v obou případech právě přistěhovali do nového obydlí, zatímco Solness je v opačném postavení: chystá se odejít do nového domu.

³¹⁹ Opět zde tedy najdeme dualitu vertikálního a horizontálního rozměru, která určovala už předchozí tři scénografie.

vztahy mezi postavami. Obrazů ekonomické krize vidí každý z nás víc než dost ve večerních zprávách.“³²⁰

Komplexně fungující prostory

Každé z těchto čtyř scénických řešení nejenom přímo ovlivňuje herecká pojetí, ale také umožňuje obohatit interpretace těchto dramát o nové rozměry. Uspořádání scény *Nory* do několika úrovní spoluurčuje výkony herců tím, že je v mnohém omezuje (musí neustále dávat pozor, aby nespadli na schodišti bez zábradlí či do nechráněného akvária, vyhýbat se nábytku a ostatním předmětům atd.), ale zároveň jim dává k dispozici nesčetné pohybové výrazové prostředky (chodit nahoru a dolů po schodech, „promenovat“ se po molu, jako akrobaté se zavěsit a houpat na zábradlí balkónu, nemluvě o neustálém shýbání se k baru či k elektronickým přístrojům).

Scénografie *Heddy Gablerové* pak funguje ještě komplexněji, především díky třem zřetelům, které jasně vyjadřují pohled Thomase Ostermeiera a Jana Pappelbauma na Ibsenovo drama. Jedná se na prvním místě o logiku „dohledu“ či „dohlížení“, které jsou postavy na jevišti vystaveny především díky obrovskému zrcadlu, jež visí nad scénou a odráží dění na celé ploše praktikáblu. Divák tak může v odrazu nahlížet i do prostor, které by mu jinak zůstaly skryté; například za betonovou stěnou. Dramatické postavy, které o existenci tohoto elementu neví, jsou tak svým způsobem před publikem obnaženy: mohou se schovávat před pohledem svých partnerů, ale ne před pohledem publika. Velmi se zde tedy blížíme Foucaultově pojetí dohlížení, protože vztahy mezi postavami jsou přímo určované tímto uspořádáním, jež umožňuje neustále vidět a být viděn. Někteří kritici při této příležitosti mluvili o „efektu Big Brother“.³²¹

Druhým aspektem je pak fakt, že toto scénografické řešení propůjčuje prostoru téměř nadskutečný rozměr. Obrovské zrcadlo složené z osmi tabulí

³²⁰ Řekl Thomas Ostermeier během kolokvia v Théâtre de l'Odéon.

³²¹ Například Christine Dössel ve svém článku „Stell dir vor, du erschießt dich, und keiner sieht hin“, in *Süddeutsche Zeitung* 28. října 2005.

odráží každou postavu několikrát a divák tak má pocit, že celá scéna je obydlena přeludy, přízraky, zjeveními či (když je řeč o Ibsenovi) duchy.³²² Znepokojující efekt mnohonásobené přítomnosti je mezi druhým a třetím aktem podtržen projekcí (na betonovou zeď) filmové sekvence, ve které vystupují Hedda a Lövborg, a dále i deformovanými stíny postav, které vytváří rafinovaný mechanismus osvětlení.

K pocitu nads skutečna se u diváka přidává i fakt, že přesvědčení vidět do každého zákoutí scény se nakonec ukáže jako neplatné. Zrcadlo totiž díky svému lehkému sklonu některé části prostoru neodráží, nechává v něm jakési „černé díry“ (především podél betonové zdi), do kterých je možné odkládat rekvizity, ale kde se také mohou „schovat“ herci a tím doslova zmizet; a během příští rotace scény se pak nevidění vytratit. Pro publikum je tento aspekt o to víc matoucí, že se tyto černé díry mění v závislosti na otáčení jeviště.

Do třetice: množství odrazů na scéně a pocit nads skutečna, který vytváří, vyvolávají u diváka pocit určité prostorové dezorientace. Scénická konstrukce navíc má svou symetričnost a častým otáčením, které publiku znemožňují se v prostoru orientovat. To samé platí ostatně i o postavách dramatu, jejichž chování často svědčí o tom, že se (v logice Ibsenovy hry) právě nastěhovali do nového obydlí a ještě se v něm „necítí doma“.³²³ Toto zmatení prostorové orientace, jak u diváků, tak u herců, je o to působivější, že k němu dochází ve velmi prázdném prostoru. Jednoduchost, strohost, prázdnota a téměř obnaženost scénografického řešení kontrastuje se složitostí a rafinovaností jeho fungování.

Stejně jako v *Noře* a ve *Staviteli Solnessovi* je scénický prostor *Heddy Gablerové* utvářen projekcemi; na rozdíl od předchozích dvou inscenací se zde však nejedná o fotografie, ale o filmové záběry promítané na celou konstrukci. V nepravidelných intervalech se tak na scéně střídají tři sekvence. První je přítomná od samého začátku představení a spočívá

³²² Kritik *Stuttgarter Zeitung* píše: „Postavy se mnohonásobně odrážejí v zrcadle nad scénou, v naleštěných dlaždicích na podlaze a v obrovské skleněné přepážce z posuvných dveří.“ („Zuerst ein Glas Sekt, dann die Pistole“, 28. října 2005.

³²³ Několikrát se jim stane, že vyjdou špatným směrem a musí obcházet celý praktikábl, aby se dostali nedaleko místa, ze kterého vyšli, nebo dlouze hledají a zkoumají, která z pěti tabulí skleněné příčky je posuvná, jakoby se v novém prostoru ještě neorientovali.

v dlouhé a pomalé jízdě kamerou, která připomíná začátek Jarmuschova filmu *Stranger than Paradise*: kamera se zdá být v automobilu, který krokem projíždí ulicí lemovanou vilami a v celkovém záběru pohlíží na fasádu jednoho z domů, prosvítající košatými korunami stromů. Jedná se o honosnou městskou vilu z konce 19. století, jež by se mohla podobat té, v níž si svou hrdinku představoval Ibsen.³²⁴ Druhá sekvence nabízí velký detail na Heddu za volantem auta jedoucího nočním městem – možná vyvolává vzpomínky ze svatební cesty s Tesmanem, ze které se novomanželé právě vrátili. Po detailním záběru následuje celek na noční osvětlení města, stále z okna jedoucího vozu. Zatímco tyto dvě sekvence mají za účel rozšířit divákovi rámec scény a ukázat mu konkrétní Heddiny vzpomínky, třetí film mu ukazuje tu část dramatu, která se u Ibsena odehrává mezi dvěma akty: pro Lövborga osudný pánský večírek. Posláním těchto krátkých filmů se tedy zdá být rozšíření rámce inscenace: prostorového (možné vnější vzezření domu), časového (vzpomínky na nedávnou svatební cestu) a dramatického. Všechny filmy jsou černobílé, což podtrhuje jejich zcizující účinek.

V případě *Stavitele Solnesse* napovídají dva aspekty scénického řešení tomu, že celé drama bylo přenesené do logiky snu. Nejprve sněhově bílá barva, která vládne celé konstrukci a dává jí neskutečný, sterilní nádech, chladný jako led. Dále celou scénografií charakterizuje znepokojující absence pravých úhlů. Tvary a průsečíky příček formují velmi ostré a pichlavé úhly, které připomínají výpravu německých expresionistických filmů dvacátých let, v nichž byly ostré formy spojovány se šílenstvím (ke kterému Solness nemá daleko) nebo právě se snem.

Všechny čtyři scénografické návrhy se prokazují vysokou mírou divadelnosti: v *Noře* funguje výprava jako „stroj“ v mejercholdovském slova smyslu: přímo a zásadním způsobem ovlivňuje herecká pojetí postav. V domech Heddy Gablerové a Solnesse panuje atmosféra dohledu: příčky ve scénografií *Stavitele Solnesse* vytváří, stejně jako v *Heddě Gablerové*,

³²⁴ Jak už jsem zmínila, tato architektura nápadně připomíná čtvrt' Charlottenburg, bezprostřední okolí Schaubühne.

nepřehledný labyrint, který postavám umožňuje vzájemně se pozorovat, nebo doslova špehovat. Tyto dvě konstrukce navíc nemají v zadní části pevné a definitivní zakončení; jejich divadelnost je tak podtržena tím, že divák za nimi neustále vidí zadní výkryty jeviště. V případě *Johna Gabriela Borkmana* celé scéně vévodí obzvlášť divadelní prvek: umělý dým. Toto nerealistické pojetí scénografovi navíc umožňuje obejít problém znázornění interiéru a exteriéru, který posledně jmenované drama klade (poslední akt by se měl odehrávat na zasněžených svazích hor).

Hlavní režijní principy

Mejercholdův jevištní kontrast

Ibsenova dramatika s sebou přináší zásadní změnu v repertoárových volbách Thomase Ostermeiera. Nejedná se však o krok zpět k „zastaralé“, „překonané“ estetice, k divácky vděčnému mezigeneračnímu divadlu. Naopak, režisér dokázal do svých ibsenovských inscenací vložit výrazné jevištní prvky, kterými se jeho umění a estetika vyznačují obecně. Silný, někdy až frenetický rytmus, spolu s excesivními gesty herců, agresivními až paroxystickými tanci, to vše umocněné téměř všudypřítomnou hudbou – prvky, které připomínají „rockové inscenace“ charakteristické pro Ostermeierovu tvorbu už od devadesátých let v Baracke. Jiným výrazným elementem je agresivita, která často působí, v Mejercholdově duchu, jako kontrast emočního, až melodramatického ladění některých scén. Jeden z nejvýznačnějších případů tohoto principu najdeme v *Noře*, ve výstupu druhého dějství mezi Krogstadem a Norou, který z dramatického hlediska odpovídá vrcholnému bodu psychologického napětí, z důvodu nátlaku, který vyděrač vyvíjí na hrdinku. Zde se v logice kontrastu paralelně a simultánně rozvíjí a proti sobě staví hned čtyři „hlasy“:

- po klidné, ale napjaté výměně obou postav o padělaném podpisu se Nora (Anne Tismerová) náhle a prudce vrhá po Krogstadově brašně, ve snaze získat kompromitující dopis, který se v ní skrývá, což mezi nimi rozpoutá agresivní zápas a pokus Krogstada (Kay Bartholomäus Schulze) o znásilnění Nory;

- jejich boj se zničehonic zastaví a dialog nabere nádech erotického svádění, ne-li přímo něžnosti;
- celkový tón a rytmus se opět brutálně změní, když Nora freneticky salutuje na Krogstadem hystericky řvané rozkazy;
- nakonec, ihned po Krogstadově odchodu, se Nora spolu s au pair Monikou klidně pouští do úklidu stop, které po sobě vyděrač zanechal.

Vliv filmu a filmových prostředků

Stále v logice systematického utínání emocí, které divák nikdy nemá čas plně prožít, provádí Ostermeier něco, co bychom mohli nazvat „strnutí obrazu“. Herci na několik vteřin znehybní a představení jakoby se zastavilo:

- například Hedda (Katharina Schüttlerová) během rozhovoru mezi jejím mužem a soudcem Brackem, ve kterém se manželé dozvídají o Lövborgově akademickém a společenském zmrtvýchvstání – herečka zůstává po celou dobu beze slova a bez pohybu, bez sebemenší reakce, laxně opřená o skleněnou přičku, s rukama složenýma za zády;
- Solness (Gert Voss), který se během večera několikrát přiblíží doslova na pár centimetrů ke svým hereckým kolegům (převyšuje je alespoň o hlavu) a znehybní, jako by jim chtěl mlčky a trochu výhružně připomenout, kdo je tady pánem;
- nebo Josef Bierbichler coby John Gabriel Borkman, během četných a dlouhých scén, kdy těžkými kroky přechází ve své pracovně z jednoho konce na druhý: jakmile dojde na okraj scény, náhle se zastaví, strne na několik okamžiků a teprve potom se otočí a opět dá do pohybu.

Tyto cílené stříhy a přerušení v emoční dynamice ústí ve dva hlavní následky:

- Tím prvním je spojit ne zcela naturalistické, někdy dokonce naprosto anti-naturalistické herecké pojetí s dramatikou, dramatem a autorem, kteří jsou přitom pro naturalismus přímo emblematictí.

Například ve slavném výstupu Nořina tance se fyzická, hysterická a paroxystická hra Anne Tismerové v choreografii, která připomíná spíš bojové umění než tanec, zvrhne v šílený, bezuzdný a nezřízený záchvat. Jiným příkladem, ze stejné inscenace, je hra Kay B. Schulze, kdy jeho Krogstad, který se právě dozvěděl o svém propuštění z banky, vypustí čelem k Noře dlouhý zvířecí řev, který nemá nic společného se škálou lidských projevů. Tyto herecké výrazy, které najdeme ve všech inscenacích, se nevztahují k žádnému vzorci lidského chování, k ničemu konkrétnímu – k ničemu jinému než k excesivní divadelnosti, jejíž pomocí někteří kvalifikují expresionistické herectví.

- Druhým následkem jsou pak téměř filmové střihy ve scénickém dění, které mohou připomínat také televizní montáž; někteří kritici hovoří v tomto smyslu o soap-opeře,³²⁵ jiní (méně odsuzující?) spíš o reklamním spotu: „Pozoruhodná práce na pohybech a držení těla – je třeba vidět ten doslova reklamní způsob, jakým se Nora a Torvald objímají a líbají – plná potlačované energie, která vybuchne v několika vrcholných scénách“.³²⁶

Thomas Ostermeier přiznává vliv filmu na svou scénickou tvorbu:

„Vyprávění se může a musí stát rychlejší a složitější, aby uspokojilo naše vnímací schopnosti podmíněné filmem a televizí. Požadavek nového realismu obsahu se neslučuje s žádnou konvenční formou. Film, televize nebo hudební klip přinášejí modely, které nesmí zůstat nevyužité. Dnešní publikum je inteligentní a schopné porozumět i složitým příběhům. Dnes chodí do divadla první generace, která vyrostla před televizí.

Filmové vyprávění, montáž a elipsa se v divadle musí dále radikalizovat – například pomocí svévolné dramatiky plné naprosto

³²⁵ „Inscenace začíná jako Daily-Soap,“ píše například Michael Merschmeier v článku „Mama oder Prada?“, in *Theater Heute* č.1/2003.

³²⁶ Fabienne Darge, „L'emprisonnement conjugal dans un loft de verre et de métal“, in *Le Monde* 17. července 2004. Jiří Adámek v této souvislosti používá přívlastek „komiksový“ – Ostermeierovy myšlenky se velmi pravděpodobně ubíraly i tímto směrem; jako důkaz je možné citovat Nořin kostým na maškarní bál, který do detailu kopíruje oblek (a bojové vybavení) komiksově postavy Lary Croft: ztělesnění erotických snů moderního muže? (J. Adámek, „Německá zpráva o společnosti“, in *Svět a divadlo* č. 1/2004.)

neočekávaných zvrátů, příchodů a odchodů v rychlém sledu, postav bez (pre)historie [...] – maximum dění a pak chvíle klidu, kdy realistický příběh může dostat magický rozměr, dospět k metafyzické lehkosti.“³²⁷

Vkládání surrealistických scén nezávislých na dramatu

Jiný postup, který je pro režiséra příznačný a který jistě také není bez souvislosti s jeho kinematografickou vizí divadla, je obohacování inscenací o němivé výstupy, nezávislé na fabuli. Tyto scény většinou slouží k hlubšímu uchopení příběhu, postav a konfliktů, mají ale většinou lehce surrealistický nádech a v rámci Ibsenových dramát působí znepokojivě cizí. V *Noře* je v tomto smyslu možné připomenout jeden z nejcharakterističtějších momentů hrdinčina rodinného života, která si se svými dětmi hraje na válku spíš než na něco klidného a něžného, co by odpovídalo jejímu vystupování dokonalé matky. Za stroboskopického světla a ohlušujícího rámusu strhne své děti k honěné, která rozhodně nemá s dětstvím nic společného: Ibsenova hra na schovávanou u Ostermeiera zbytní ve válečnou videohru. Citujme dále scénu z *Heddy Gablerové*, kde se hrdinka snaží zmocnit Lövborgova ztraceného počítače (jistě problematičká aktualizace rukopisu), který Tesman našel a přinesl domů. Hedda se jej nejdříve snaží získat po dobrém (sváděním), poté lstí, a nakonec si Katharina Schüttler pevně přimkne aktovku k hrudi a doslova se pověsí na Tesmanovu paži. Následuje relativně agresivní souboj mezi oběma manželi, na jehož konci silnější Lars Eidinger strhne aktovku k sobě. Hedda před ním na chvíli znehybní a pak mu náhlým a nečekaným gestem dá silnou facku. Ve *Staviteli Solnessovi* se Ostermeier k tomuto postupu uchýlil, aby zcela změnil logiku vyústění dramatu. Po Solnessově závěrečném pádu se jeviště otočí a diváci ke svému úžasu spatří Gerta Vosse spícího v křesle. Po chvíli se stavitel náhle, s trhnutím probouzí a nechápavě se rozhlíží kolem sebe, jakoby si nevzpomínal, kde je. Poté se opět zhrouť do křesla, položí si zamyšleně ruku na obličej a hluboce vzdychne; v jeho povzdechu však ani zdaleka nezaznívá úleva, kterou bychom čekali po probuzení z noční můry... Solness si všimne, že mu teče

³²⁷

T. Ostermeier, „Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung“, *op.cit.*

krev z nosu, a vyndá z kapsy velký kostkovaný kapesník, jehož pomocí si, dlouze, pomalu a zamyšleně, utírá krev z obličeje. Tento poslední obraz inscenace je vskutku žalostný; máme před sebou starého muže u konce s dechem, který se v ničem nepodobá vitálnímu „predátorovi“³²⁸ ze začátku představení.

Změna finále Ibsenových dramát je v Ostermeierových interpretacích ostatně pravidlem a je to jistě zásah, který diváci vnímají nejsilněji: Nora svého manžela zastřelí, místo aby jej normálně a banálně opustila; sebevražda Heddy Gablerové není v žádném případě takovou podívanou, jakou měla být, jednoduše proto, že ji nikdo nevidí a nepochopí; Solness se po smrtelném pádu z věže svého nového domu probudí z noční můry; a John Gabriel Borkman nezemře na zasněžených vrcholcích obklopen vidinami své slávy, ale v křesle svého obývacího pokoje, kde zůstal jako ubohý bláznivý stařík. V tomto ohledu se však inscenace *Johna Gabriela Borkmana* vymyká logice ostatních ibsenovských režii Thomase Ostermeiera. Režisér totiž v tomto dramatu provedl různé škrty (vypustil například de facto celý čtvrtý a poslední akt), místo aby je rozšířil o nové scény.

Přítomnost a užití hudby

Hudba hraje v inscenacích Thomase Ostermeiera vždy ústřední roli.³²⁹ Sám je hudebník, což možná vysvětluje fakt, že určení hudební stránky inscenace patří (spolu s prostorem) obvykle mezi jeho první interpretační rozhodnutí. Často připomíná, jak důležité postavení hudba v jeho divadle zaujímá: „Toužím po tom, vytvořit divadelní inscenaci, která by byla jako

³²⁸ Tento přívlastek Solnessovi G. Vosse přidělilo mnoho kritiků (*Süddeutsche Zeitung*, *Der Standard* atd.).

³²⁹ Jako příklad uveďme jeho inscenaci *Disco Pigs* (v Praze na Festival divadla německého jazyka v roce 1999), kde byli dva hudebníci (bubeník a basista) na scéně partnery dvěma hercům. Můžeme také vzpomenout na Büchnerova *Woyzecka* nebo Kroetzův *Koncert na přání*, kde „známé populární písničky tvořily velkou část scénické partitury, protože v divákovi vyvolávají zcela přesné emoce“ („Rozhovor s T. Ostermeierem“, *op. cit.*). Jiným příkladem je *Sen noci svatojánské*, kde celou inscenaci provázal zpěvák (zde se nazýval „hlasový performer“) spolu se svou skupinou, přítomnou na jevišti.

rockový koncert. Můj sen vždy byl dělat divadlo jako avantgardní či experimentální hudbu, jako je třeba free jazz.“³³⁰

Ibsenovské inscenace doprovází různé skladby populární hudby. V *Noře* se škála stylů v komplikaci, jejímž autorem je Lars Eidinger,³³¹ pohybuje od hard-rocku k popu, před tzv. mainstream či ambientní hudbu. Matthias Trippner snížil ve *Staviteli Solnessovi* počet interpretů na dva (Beatles a ABBA) a Malte Beckenbauer se rozhodl doprovodit inscenaci *Heddy Gablerové* skladbami jediné skupiny, Beach Boys. Konečně, *John Gabriel Borkman* se od ostatních inscenací liší i po hudební stránce (jejímž autorem je Nils Ostendorf): logika formální strohosti, která o této interpretaci obecně platí, se projevuje i v tomto směru, jelikož hudba je zde zastoupena jen výjimečně.

Z obecného hlediska lze definovat několik principů a způsobů užití hudby, které z tohoto elementu činí základní složku inscenací, jež režisérovi slouží především k „naznačení a podtržení rytmických a stylových zlomů či střihů, nebo změn ve vyprávění“.³³² Hudba tedy nejenom doprovází celé představení, ale také mu předchází. Před začátkem každé z inscenací se divákům, zatímco se usazují v sále, skýtá pohled na scénickou konstrukci ponořenou do pološera na pozadí slabě hrající hudby. Jedná se o hudbu, kterou obvykle označujeme přívlastky jako „relaxační“ či „ambientní“ – pomalá, klidná a konejšivá, jež ale zároveň vyvolává „zcela přesné emoce“ a udává tón celému večeru. V inscenaci *Noře* je monotónní a skoro uspávací: osm donekonečna se opakujících taktů, které jakoby rezonovaly pod vodou a jež v divákovi budí pocit celkové stísněnosti a útlumu. Úvodní hudbu *Stavitele Solnesse* frázují velmi vysoké tóny, které připomínají úzkostné výkřiky nebo děsivý zpěv (trollů?) a jež se zdají od samého začátku poukazovat na snový, až pohádkový ráz, který režisér Ibsenovu dramatu dal. V *Heddě Gablerové* se jedná o rozložené akordy, v nichž zaznívá nejasná disonance, která jakoby oznamovala věci příští. *John Gabriel Borkman* začíná dlouhými tóny podobnými horským poryvům větru – což by samy o

³³⁰ „Rozhovor s T. Ostermeierem“, *op. cit.*

³³¹ Jeden z předních herců Schaubühne, který v *Noře* ztvárnil též postavu Dr. Ranka.

³³² „Rozhovor s T. Ostermeierem“, *op. cit.*

sobě byly konejšivé zvuky, kdyby je nepřerušoval hrozivý hřmot připomínající valící se kameny na horských svazích.

Stejným způsobem hudba všechny inscenace také uzavírá. Po tom, co brutálně zastřelila svého manžela, se Nora posadí před dveřmi svého domu a poslouchá spolu s diváky popovou, nostalgickou skladbu. Na konci *Heddy Gablerové* se praktikábl otočí a odhalí publiku hrdinčino bezvládné tělo ležící u betonové zdi; melancholická písnička Beach Boys jí slouží jako lamento i requiem. Solnessovo probuzení doprovází stejná hudba, kterou jsme již slyšeli v úvodu – připomeňme, že téměř celé drama je u Ostermeiera dlouhá snová sekvence a na konci nalezneme stavitele opět ve výchozí situaci. John Gabriel Borkman umírá za úvodního burácení větru, na jehož pozadí zaznívá na klavír hraná aleatorní sekvence, bez rytmu a bez harmonie, v souznění s pomatenou myslí hrdiny.

Druhý způsob užití hudby, který stojí za povšimnutí, je spjatý s jevištním kontrapunktem, který Ostermeier hojně používá. Jako příklad uveďme výstup z druhého jednání *Nory*, ve kterém Dr. Rank oznamuje hrdince svou blížící se smrt. Lars Eidinger během této scény pustí elektrické varhany a nechá je hrát veselou a jásavou koledu, která je v hlubokém kontrastu se zoufalostí jeho doznání. K rozhovoru manželů Solnessových o krachu jejich společného života hraje z rádia bezstarostná a optimistická písnička ABBY a Heddino frenetické mlácení kladivem do počítače, ve kterém se nachází Lövborgův rukopis, doprovází konejšivá a něžná hudba Beach Boys.

Nadto mají slova užitých skladeb někdy vysvětlující, nebo významovotvorný ráz. Souboj Krogstada a Nory doprovází skladba, ve které se zpívá „I can kill but I can't die“, což jasně evokuje vyděračovo postavení vůči hrdince. Později, po Nořině hysterickém tanci, nastane mezi manžely chvilka klidu a skutečného mezilidského tepla, na pozadí písně „It could be so sweet, so sweet“. Ve *Staviteli Solnessovi* přichází Aline na scénu, oblečená v černém, tváří se velmi mrzutě a nevrle a z rádia se jí vysmívá George Harrison: „Here comes the sun“... Stejně tak se dá zpěv Beach Boys, „God only knows what I'd be without you“, který doprovází Heddino šílené ničení počítače, chápat jako Lövborgův ironický, nebo spíš cynický komentář.

Závěr: běh na dlouhou vzdálenost

„Mé divadlo můžete shrnout třemi slovy: mezinárodní, současné a metropolitní,“ říká Thomas Ostermeier.³³³ Z jakých důvodů je jeho estetika tak příznačná pro jeho generaci a proč jeho práce tolik zajímá současnou divadelní scénu? Protože zpytuje její repertoár, politiku, vztahy k publiku? Politické a společenské důvody spjaté se sjednocením Německa, jehož kulturní a sociální dozvuky jsou v zemi stále cítit, zcela jistě stojí, alespoň zčásti, u zrodu „fenoménů“, jakým je současný ředitel Schaubühne. Na druhou stranu utváří jeho estetiku také jeho touha, a schopnost, přesně se vyjádřit k současné situaci společnosti a postavení divadla v jejím rámci, aniž by se tím vzdával opory, kterou představuje dědictví německého divadelnictví a jeho myšlenek. Jedno téma je tak společné velké části jeho tvorby: téma vyloučení jedince společností nebo ze společnosti. Ibsenovské inscenace v tomto směru netvoří výjimku: „U Ibsena je naprosto strhující, že vyloučení ze společnosti, které poznal ve svém vlastním životě, je neustále přítomné,“ říká režisér.³³⁴

Kromě setkání s novým repertoárem byla pro Ostermeiera práce na Ibsenových dramatech též příležitostí pracovat mimo zdi berlínské Schaubühne a dostat se tak do konfrontace s jinými velkými evropskými divadelními institucemi. Chopil se této příležitosti, aby německému divadlu položil otázky, které jsou pro něj v současnosti nejožehavější – například ty spjaté s generačním konfliktem. Inscenace, která tuto problematiku odráží nejkompexněji, je bezesporu *Stavitel Solness*. Střet generací je přirozeně téma, které ve svém dramatu rozehrává už Ibsen, a to hned na několika rovinách: profesionální (tři generace architektů, Knut Brovik – Solness – Ragnar Brovik) a lidské (především vztah Solnesse s mladší Hildou Wangelovou). Nicméně generační problematika je v této inscenaci přítomná i vně dramaturgických aspektů a rezonuje až do kontextu jejího vzniku a

³³³ V rozhovoru s Vincentem Josse, « Ostermeier fait saigner la scène », in *L'Événement du jeudi* 9. prosince 1999.

³³⁴ V rozhovoru s Barbarou Engelhardt, „Maison de poupée: un regard materialiste sur le présent“, in *OutreScène* 2, březen 2003.

jejího postavení v dějinách současného divadla německého jazyka. Estetika, ideologie a především profesionální dráha dnešního ředitele Schaubühne je emblematická pro obecný fenomén, který lze pozorovat v německém divadle na přelomu tisíciletí. Vedení hlavních divadelních institucí totiž po léta pevně drželi v rukou režiséři narození ve dvacátých nebo třicátých letech (Peter Stein, Peter Zadek, atd.) a generaci svých „synů“ tak téměř vyškrtli ze hry.³³⁵ Až v devadesátých letech se situace obrátila, částečně díky obecné euforii ze všeho nového a mladého, která v této době zavládla v celém Německu, a do institucí se dostala mladá garda, v čele s Ostermeierem.

Poté, co byl konfrontován s tíživým dědictvím ‚generace otců‘ svým jmenováním do vedení bývalého divadla Petera Steina, se Ostermeier s touto otázkou znovu potýká u příležitosti své inscenace *Stavitele Solnesse*. Ta vznikla na půdě vídeňského Burgtheateru, instituce nasáklé dějinami, jež byla v nedávné minulosti spojovaná především se jménem Clause Peymanna, neopominutelné postavy této „generace otců“, který ji řídil v letech 1986 až 1999. Toto divadlo je také, mnohem více než Schaubühne, scénou, která viděla mnoho velkých ibsenovských inscenací; tou poslední byl *Rosmersholm* v režii Petera Zadeka³³⁶ (dalšího „otce“), jehož protagonistou byl Gert Voss (tentokrát „herec-otec“), který hraje zároveň Ostermeierova Solnesse! A konečně, ročník 2004 vídeňských Festwochen měl na programu kromě tohoto *Solnesse* ještě jednu ibsenovskou inscenaci: *Peer Gynta* v režii... Petera Zadeka.

„Ostermeier vypráví Ibsenovo drama z perspektivy starého muže, který nechce předat žezlo mladším. Který chce stavět sám. To je ovšem přesně ta situace, do které se režisér dostal sám, když se mu podařily jeho

³³⁵ V tomto ohledu je zajímavá poznámka Jana Kotta v eseji „Ibsen read anew“ (in *The Theater of essence and other essays*, Evanston, Northwestern University Press, 1984), který poukazuje na to, že *Solnesse* a *Hilda* dělí víc, než jedna generace: z důvodu rychlého pokroku, kterým v té době Norsko procházelo a jenž měl za následek zásadní proměnu mentality norské společnosti, se v těchto dvou postavách „setkávají dvě generace: dědeček a vnučka“ (*Ibid.*). Stejně tak se dá o německém divadle druhé poloviny dvacátého století (především na Západě) říct, že přeskočilo generaci otců a žezlo přebírali přímo vnuci od dědů. O faktu, že tento životní pocit celé jedné generace se nevztahoval pouze na divadelní oblast, svědčí koneckonců například proslulá sbírka básní Thomase Brasche s názvem *Vor den Vätern sterben die Söhne*.

³³⁶ Pražští diváci mohli tuto inscenaci shlédnout v rámci Festivalu divadla německého jazyka 2003.

první úspěchy v Baracke. Kdy se všichni ti Zadekové a Peymannové stále ještě považovali za mladé režiséry a chtěli ‚stavět‘ sami. Kdy si kulturní rubriky všech deníků neustále kladly otázku, zda ti mladí náhodou nechtějí sesadit ty staré. Ale ne, asi ne, vždyť to zatím všechno dobře funguje, zněla odpověď. A ono to tak vsutku dlouho fungovalo.“³³⁷

Thomas Ostermeier se tedy svou prací na Ibsenových dramatech pustil do dlouhotrvající práce, do běhu na dlouhou vzdálenost, jehož cílem a ambicí je klást otázky nejenom dramaturgického a estetického rázu, ale také obecněji na divadelní a instituční rovině. Objevil tak široké a plodné pole, které dlouhodobě živí jeho tvorbu a dává jí příležitost jít vpřed. Ostatně, tato kapitola Ostermeierova díla, především její korpus, zdaleka není uzavřená: v současné době totiž režisér uvažuje o inscenaci *Nepřítele lidu*, možná už během sezóny 2009 – 2010.

³³⁷ Píše Karin Cerny ve svém článku „Konversation zwischen zwei Ideen“, in *Berliner Zeitung* 12. června 2004.

REPERTOÁR THOMASE OSTERMEIERA: NĚKOLIK ÚVAH A SOUVISLOSTÍ

Thomas Ostermeier, jeden z předních představitelů současné evropské režie, vstoupil na scénu německého divadla na konci minulého století a to dnešní uvítal v čele jednoho z nejprestižnějších divadelních domů Německa, berlínské Schaubühne. S postem uměleckého ředitele této instituce přijal též tíživé dědictví a nevyhnutelnou konfrontaci s celým jedním obdobím uměleckých a ideologických dějin: Schaubühne vznikla v rozděleném Berlíně šedesátých let, v onom městě-státě bývalé Spolkové republiky, které chtělo v západní enklávě vytvořit kulturní instituce schopné čelit prestiži těch, jež se nacházely na druhé straně zdi (Berliner Ensemble, Deutsches Theater, Volksbühne, Maxim Gorki Theater...). Od roku 1970 si tam mladý soubor v čele s osobnostmi jako Peter Stein nebo Dieter Sturm kladl otázky nejen divadelní a estetické, ale také politické a ideologické, díky čemuž patří sedmdesátá léta v Schaubühne k nejvýznamnějším obdobím německých a celkově evropských divadelních dějin druhé poloviny dvacátého století. Jistě, Západní Berlín, v té době pod vedením Sociálně-demokratické strany SPD (stejně jako dnešní sjednocené město), tak dokázal ve svůj prospěch využít atmosféry univerzitních a uměleckých revolt šedesátých let. Nicméně fakt, že dozvuky Steinových let v Schaubühne silně vnímáme dodnes, je důkazem toho, že se nejednalo o pouhé vyjádření rozepří v duchu doby, ale o skutečnou divadelní a politickou rešerši.

V tomto článku se budu věnovat některým aspektům repertoárové politiky „mladého“ ředitele Thomase Ostermeiera ve srovnání s repertoárem Steinovy Schaubühne. Prozatím odložím na jindy otázku rozboru inscenací a estetiky jeho tvorby, která tvoří jádro mé badatelské práce v posledních několika letech. Budu se opírat o značný počet písemných či audiovizuálních dokumentů o Thomasu Ostermeierovi nebo přímo od něj (jde totiž o velmi mediální a výřečnou osobnost); o rozhovory, které jsem s ním nebo s jeho spolupracovníky vedla od roku 2005; a konečně o poznatky z různých veřejných setkání s ensemblem Schaubühne, kterých jsem se účastnila. A pro

začátek úryvek z Ostermeierova „manifestu“, který uveřejnila revue *Theater der Zeit* v roce 1999: v době, kdy mladý režisér přebíral vedení Schaubühne am Lehniner Platz.³³⁸

„Veškerá důležitá reformační hnutí v divadle dvacátého století spočívala v pokusech znovu oživit pupeční šňůru, která k sobě pojí divadlo a skutečnost. Ve většině případů se tak stalo díky celistvému a realistickému pohledu autorů. [...] Čechov našel ve Stanislavském svého režiséra, i když málokdy skutečně milovaného, režiséra bídy a nudy ruských venkovanů; Mejerchold našel své autory v Erdmanovi a Majakovském, v posledně jmenovaném především nelítostného žalobce nespravedlnosti sovětské byrokracie.

Brechtovo epické divadlo, především jeho *Lehrstücke*, už si kladly zcela jiné cíle, jako například naučit jednotlivce chování v rámci třídního boje. Nicméně Brecht se v tomto kontextu vyznačuje především jako ten, který mimo jiné vztyčil pomník anarchistickému a antisociálnímu umělci [...]. Marieluise Fleißer dala slovo lidu ze svého provinčního Bavorska a její potomci, Kroetz a Fassbinder, v této tradici pokračovali a soustředili svůj pohled na další světy takzvaného malého lidu.

Dnes potřebujeme nový realismus.

[...] Nadvláda režisérů měla za následek vyloučení dramatiků z divadelních scén. Opravdovým režisérem byl jedině ten, kdo inscenoval klasiky. Ještě dnes je jednou z nejdrtivějších výtek režisérovi, když kritik řekne, že „místo textu inscenoval výstřižek z novin“. – Což se nedávno stalo Peteru Zadekovi, když v německé premiéře režíroval *Cleansed* od Sarah Kane.

Není tedy divu, že mladí němečtí dramatici dlouho vedli ponurý život. Nikdo je nepodporoval, nikdo po nich nevolal. Byl to začarovaný kruh: nikdo nechtěl inscenovat jejich texty a nikdo tím pádem nechtěl psát pro mladé režiséry a jejich herce. Tento vývoj nevyhnutelně vedl ke krizi, která naplno vypukla nejpozději po smrti Wenera Schwaba a Heinerja Müllera a po odchodu Botho Strauße a Petera Handke do jiných sfér. A když i starým

³³⁸ Tento text je původně přednáška, kterou Thomas Ostermeier pronesl 20. května 1999 v berlínském Hamburském nádraží – Muzeu přítomnosti, u příležitosti výstavy *XX. století. Umění v Německu*. O několik měsíců později jej uveřejnila revue *Theater der Zeit*, v čísle z července-srpna 1999, s. 10-15.

titánům divadelní režie došel dech, bylo divadlo v krizi už úplně všude, kromě Castorfovy Volksbühne. Co s tím?“

1. Schaubühne: čtyřicet let vrcholné divadelní tvorby

Schaubühne am Halleschen Ufer vznikla v roce 1962 jako soukromá a společensky angažovaná scéna s politickým programem, která uváděla hry autorů jako Brecht, O'Casey, Horváth, atd. Počínaje rokem 1970 tam pod taktovkou režiséra Petera Steina (a dramaturga Dietera Sturma) soubor mladých herců (Bruno Ganz, Jutta Lampe, Edith Clever nebo Otto Sander) a přizvaných režisérů (Klaus Michael Grüber či Luc Bondy) hledal a uskutečňoval nové formy kolektivní divadelní práce. Jejich cílem bylo navrátit divadlu společenskou a politickou roli a znovu jej umístit do středu občanských debat své doby. Na pozadí revolt roku 1968 a vycházející z nespokojenosti se stávajícím systémem statutárních divadel a jejich repertoárem se mladý kolektiv Schaubühne věnoval zkoumání (a aplikaci) různých utopií, demokratizací kolektivní práce počínaje.³³⁹ Model tzv. *Mitbestimmung*, „spoluřízení“, který si ensemble zvolil, určoval kromě rovného platu pro všechny také právo každého podílet se na veškerých rozhodnutích: od volby ředitelů, přes výběr dramatických textů, po prodloužení smlouvy uklízečkám... První inscenace divadla am Halleschen Ufer³⁴⁰ se setkaly s bouřlivým přijetím a Schaubühne se tak prosadila jako kulturní leader Západního Berlína.

³³⁹ Z ustanovující charty Schaubühne: „Tento text vznikl z iniciativy Petera Steina [...] a je určen všem členům Schaubühne. Budiž chápán jako podklad k diskusi. Práce v tradičním divadelním aparátu nám kromě příležitostné práce („Job“) nenabízí žádnou perspektivu. Schaubühne Berlín nám naopak umožňuje hledat nové formy organizace a práce. Naše zkušenosti v Curychu jasně ukazují, že kolektivní práce je možná jedině v případě, že stoprocentně převažují zájmy těch, kteří se podílejí na tvorbě. [...] Divadlo považujeme za prostředek své emancipace. Jako buržoazní herci se chceme pokusit překonat svůj *buržoazní individualismus* skrze *kolektivní divadelní práci* a docílit *společenské účinnosti* (Mao: sloužit lidu).“ Cituji z knihy Roswithy Schieb, *Peter Stein, ein Porträt*, Berlín, BerlinVerlag, 2005, s. 93-94.

³⁴⁰ Z prvních režii Petera Steina v Schaubühne: Brechtova *Matka* v roce 1970, Ibsenův dvoudílný *Peer Gynt* z roku 1971, Višněvského *Optimistická tragédie*, Kleistův *Princ homburský* a Fleißerové *Fegefeuer in Ingolstadt* z roku 1972. V celém článku uvádím názvy her, jejichž překlady se mi podařilo dopátrat, v češtině a názvy těch, jejichž českou verzi jsem nenašla, v němčině. Všechny citace jsou pak uváděny v mém překladu.

V roce 1981 se divadlo přestěhovalo do bývalého kina Universum, budovy architekta Ericha Mendelssohna ve stylu Bauhaus, speciálně přestavené a technicky vybavené podle potřeb a přání souboru. Od té doby se divadlo nazývá Schaubühne am Lehniner Platz.

Doba se mění a spolu s ní i společenské modely a ideologie, a tak se Steinovi po patnácti letech strávených v čele této instituce nepodařilo překonat krizi, která posledních několik let bujela v nitru souboru, a v roce 1985 opustil vedení divadla.³⁴¹ Jeho působení v Schaubühne se zapsalo do dějin současného divadla nejen díky své vysoké umělecké hodnotě, ale také díky Steinově schopnosti sjednotit a vést mimořádný soubor. Jedním z dalších důvodů výjimečnosti jeho Schaubühne je fakt, že neváhal otevřít divadlo jiným režisérům, kteří svými osobnostmi a uměleckými ambicemi obohatili kolektiv a umožnili mu tak obnovovat se „zevnitř“.

V letech 1985 až 1988 přebíral vedení divadla Luc Bondy a vytvořil v něm čtyři inscenace.³⁴² Pochodeň od něj bez valného úspěchu převzal Jürgen Gosch.³⁴³ V roce 1992 se vedení ujala Andrea Breth;³⁴⁴ oficiálně do roku 1997, dále však v divadle působila až do roku 1999, kdy začal příběh „nové Schaubühne“, jak tehdy psaly noviny.

Od sezóny 1999/2000 se vedení společně ujali režisér Thomas Ostermeier, choreografka Sasha Waltz a jejich dramaturgové, Jens Hillje a Jochen Sandig.³⁴⁵ Jejich přístup k řízení divadla se přímo odvolával na Steinovy praktiky ze začátku sedmdesátých let: podíl všech zaměstnanců na rozhodování, rovný plat a průhlednost usnesení direktoria. Navíc schválil kolektiv chartu, podle které měli členové souboru během prvních dvou let tohoto „dobrodružství“ zakázáno pracovat jinde než v Schaubühne; aby se

³⁴¹ Dále ovšem se Schaubühne pravidelně spolupracoval až do roku 1990.

³⁴² Marivauxův *Triumf lásky* v roce 1985, *Die Fremdenführerin* Botho Strauße a Ostrovského *Ein heisses Herz* v roce 1986 a konečně Molièrova *Misanropa* v roce 1987.

³⁴³ Už jeho inaugurační inscenaci *Macbetha* označila kritika za fiasco.

³⁴⁴ Vytvořila tu celkem deset inscenací, z nichž třemi si vysloužila pozvání na berlínské Theatertreffen: Vampilovovým *Minulým létem v Čulimsku* v roce 1992, Ibsenovou *Heddou Gablerovou* v roce 1993 a konečně Čechovovým *Strýčkem Váňou* v roce 1998.

³⁴⁵ Thomas Ostermeier tehdy říkal: „Jsem členem uměleckého direktoria sestávajícího ze čtyř pragmatických idealistů [...]. Tato konstelace je model, ve který vkládáme svou důvěru [...]“. (v článku Ruth Valentini, „La révolution Ostermeier“, in *Le Nouvel Observateur* 14. srpna 1999.)

mohli naplno věnovat své práci a byli plně k dispozici souboru, nesměli herci ani tanečníci podepisovat smlouvy v televizi, rádiu či filmu.

Až do roku 2005, kdy Sasha Waltz a její manžel-dramaturg Jochen Sandig opustili vedení,³⁴⁶ byla Schaubühne jednou z prvních berlínských institucí, ve které měly divadlo a tanec stejnou váhu.³⁴⁷ Tato umělecká koexistence byl další způsob, kterým se Ostermeier chtěl přiblížit Steinovu pojetí divadla:

„Pokud vím, je Schaubühne jediné divadlo, které odjakživa stálo na dvou nosných sloupech. Peter Stein mohl dosáhnout toho, čeho dosáhl, díky tomu, že tu byl Klaus Michael Grüber. Vždy jsem věřil, že nadaný režisér se silnou vůlí je schopný řídit soubor a snášet přitom po svém boku někoho silného.“³⁴⁸

2. Thomas Ostermeier

2.1. Ergobiografie

Thomas Ostermeier se narodil v roce 1968 v severoněmeckém Soltau. O několik let později se celá rodina stěhuje do Bavorska, kam je přeložen jeho otec, vojenský důstojník. Ve stejné době se Ostermeier začíná zajímat o divadlo. Někteří komentátoři v tom vidí na jedné straně revoltu proti otci (se kterým Ostermeier podle svých slov přerušil veškerý kontakt ve věku šestnácti let) a na druhé straně útočiště před posměchem kamarádů; mladý Thomas totiž v Bavorsku jen tak do kolektivu nezapadl, a to především kvůli řeči. Na severu Německa se naučil mluvit jazykem, který se podobal spisovné němčině, tzv. „Hochdeustch“ nebo (v tomto případě příznačně)

³⁴⁶ Volně se Schaubühne spolupracovali až do roku 2007, kdy se usadili v nově zřízeném předním místě berlínského kulturního života, Radial Systemu.

³⁴⁷ Podobná koexistence už ovšem v berlínském divadelním světě nebyla novinkou: v letech 1994 až 2002 spolupracoval taneční soubor Johanna Kresnika úzce s Castorfovou Volksbühne; propojení dramatického umění a tance tam však tehdy nedosáhlo stejných proporcí jako později v Schaubühne.

³⁴⁸ Thomas Ostermeier: „Die Angst vor dem Stillstand“, rozhovor s Barbarou Engelhardt, in *Schaubühne am Lehniner Platz, 1962 – 2002*, Harald Müller et Jürgen Schitthelm (dir.), společný projekt revue *Theater der Zeit* a Schaubühne am Lehniner Platz ke 40. výročí divadla, Berlín, vyd. *Theater der Zeit*, 2002, s. 52.

„Bühnendeutsch“, zatímco jeho spolužáci mluvili bavorským dialektem. V divadle se tento „handicap“ proměnil ve výhodu, a to i v tom smyslu, že Ostermeierův (tentokrát) divadelní jazyk upřednostňuje tělesné vyjadřovací prostředky před řečí.³⁴⁹

Je známým faktem, že Bavorsko bylo po celé dvacáté století „inkubátorem“ politicky angažovaných dramatiků a divadelníků.³⁵⁰ A právě zde se začala utvářet Ostermeierova politická přesvědčení. Seznámil se zde také s jedním ze svých nejbližších uměleckých spolupracovníků, Jensem Hillje.³⁵¹

Na konci osmdesátých let se Ostermeier usazuje v Berlíně. V letech 1990 – 1991 se účastní divadelní dílny na základě Goethova *Fausta*, kterou na berlínské Hochschule der Künste vede Einar Schleef. Toto setkání se ukazuje jako rozhodující pro Ostermeierovu budoucí divadelní kariéru.³⁵² Ač měl původně herecké ambice, hlásí se na Schleefovu radu v roce 1992 k přijímacím zkouškám na katedru režie renomované Ernst Busch Schule, kde studuje až do roku 1996. Potkává tam další divadelníky, kteří ovlivní jeho budoucí tvorbu: na základě studia u Gennadie Bogdanova, žáka jednoho z herců Vsevoloda E. Mejercholda, se Ostermeier nechává nadchnout teorií

³⁴⁹ „Narodil jsem se na severu Německa a v osmi letech jsem přišel na jih, do malého bavorského městečka a později do malé vesnice. Bylo to pro mě těžké, protože jsem mluvil jinou řečí, Hochdeustch. V Bavorsku je horší být ze severu Německa než být Turek... Kamarádi se mě tenkrát hodně stranili,“ říká Ostermeier v rozhlasovém pořadu *Radio Libre* ze 17. července 2004, který na stanici *France Culture* moderovala Joëlle Gayot. Vyloučení jednotlivce z kolektivu je mimochodem tématem, které se pravidelně objevuje v divadelní práci Thomase Ostermeiera, jenž ostatně často opakuje, že se pro svou scénickou práci inspiruje především vlastními zážitky a prožitky: „Musím mít pokaždé pocit, že z textu vyzařuje atmosféra, která ve mně vyvolává vzpomínky. Snažím se oživit situace ze svého života, příběhy, které jsem prožil, vrátit se na stará místa...“ (v rozhovoru s Marcusem Rothe a Laetitií Trapet, „Ma passion est de montrer sur scène tout ce qui n'est pas dit“, in *L'Humanité* 21. července 2001.)

³⁵⁰ Z Bavorska pochází například Erwin Piscator, Karl Valetin, Bertolt Brecht, Marieluise Fleißer, Franz Xaver Kroetz nebo Rainer Werner Fassbinder.

³⁵¹ Hillje se jako dramaturg už v letech 1996 až 1999 s Ostermeierem podílel na vedení Baracke am Deutschen Theater, stejně jako později v Schaubühne, kde vytvořil především FIND (Mezinárodní festival nové dramatiky). Tato plodná spolupráce oficiálně končí s letošní sezónou, kdy Hillje ze Schaubühne odchází.

³⁵² Tento workshop vznikl na základě koláže z Goethových textů, kterou Schleef předtím inscenoval v Berliner Ensemble (v roce 1990). Ostermeier v tomto univerzálním umělci z bývalé DDR, v jeho „fyzickém divadle“ našel jednoho ze svých „divadelních otců“. Považuje tohoto „velkého umělce, který zemřel předčasně a je za hranicemi Německa zcela neznámý, za jednoho z největších mistrů německého divadla posledních let“. Dodává: „Je to jeden z režisérů, kteří na mě měli největší vliv. U něj jsem pochopil, že divadelní génius může ještě existovat“. (V uvozovkách cituji Thomase Ostermeiera z pořadu *Radio Libre*, *op. cit.*)

biomechaniky velkého ruského divadelníka a uplatňuje tento princip fyzického divadla při svých prvních inscenacích (především *Die Unbekannte* Alexandra Blocka a *Muž jako muž* Bertolta Brechta).³⁵³ Ve většině svých inscenací aplikuje Ostermeier tuto teorii skrze akrobatické výkony herců. U Mejercholda se také nechává inspirovat principem kontrapunktu.³⁵⁴

Další stěžejní postava berlínského divadelního života, která měla zásadní vliv na práci Thomase Ostermeiera, je Manfred Karge – režisér, dramatik, herec, profesor a ředitel katedry divadelní režie na Ernst Busch Schule, který vstoupil do divadelního světa jako alter ego Matthiase Langhoffa v Berliner Ensemble.³⁵⁵ V letech 1994 až 1996 byl Ostermeier jeho žákem a asistentem právě v bývalém Brechtově divadle. Z tohoto období také pochází jeho dvě inscenace Brechtových her: *Bubny v noci* v roce 1994 a *Muž jako muž* v roce 1997.

V roce 1996 hledá Thomas Langhoff, v té době ředitel Deutsches Theater, mladého režiséra, kterému by svěřil malou scénu připojenou k tomuto velkému korábu. Jeho volba padne nakonec na Thomase Ostermeiera, který místo okamžitě pokřtí jménem Baracke, „Bouda“. Jeho původní myšlenkou, kterou ovšem brzy opustil, bylo vytvořit zde divadelní laboratoř, „v duchu Stanislavského či Mejercholdova experimentálního studia z let 1920 až 1930: [malou scénu], jež fungovala ve stínu a pod

³⁵³ Tato teorie, která si klade za cíl navodit žádaný psychický stav pomocí přesných a úsporných fyzických úkonů herce, se zakládá na čtyřech kritériích: „1. vyloučení zbytečných a neproduktivních pohybů; 2. rytmus; 3. správně umístěné těžiště těla; a 4. vytrvalost.“ (Anja Dürschmidt, „Les histoires inscrites dans dans le corps“, in *Alternatives Théâtrales* 82, „Théâtre à Berlin. Engagement dans le réel“, Bernard Debroux a Georges Banu (dir.), Bruxelles, 2004.) Thomas Ostermeier přidává princip úsměvu, který od herců během zkoušek vyžaduje: „Je to jeden z hlavních Mejercholdových principů. Často mluví o radosti ze hry, o tom, že hrát v divadle je velké potěšení a privilegium.“ (T. Ostermeier v *Radio Libre*, *op. cit.*)

³⁵⁴ „Mejerchold se často odvolává na princip kontrapunktu, který vychází z Bachovy teorie hudební skladby. A vskutku je ten princip vidět všude. Třeba ve hře herců. Pokud jsem herec a mám ztvárnit například roli Doktora Ranka, jako Lars Eidinger [v inscenaci *Ibsenovy Nory* – pozn. JP], uvědomím si, že je to postava, která brzy zemře a ví to. V tu chvíli mám dvě možnosti: buď hraji bolest, strach ze smrti, zoufalství, frustraci, nebo, a to je náš případ, hraji kontrapunkt toho všeho – publikum chápe, že brzy zemře, ale nevypadá to tak.“ (T. Ostermeier v *Radio Libre*, *op. cit.*)

³⁵⁵ Ostermeier má k jejich dílu hluboký obdiv: „Tito dva mladí režiséři ve své době [druhá polovina šedesátých let – pozn. JP] inscenovali několik Brechtových her, především *Mahagonny*, a byl to velký šok. Když posloucháte zvukovou nahrávku této inscenace, vyvěrá z ní neskutečná svěžest a rychlost. Srovná-li se to s naší současnou divadelní skutečností, je to mnohem rychlejší a působivější než většina dnešních inscenací.“ (T. Ostermeier v *Radio Libre*, *op. cit.*)

záštitou velké instituce, Moskevského uměleckého divadla, a nebyla tím pádem závislá na úspěchu“.³⁵⁶ Během čtyř let (1996 – 1999), kdy Ostermeier spolu s Jensem Hillje řídil toto divadélko (pro cca 90 diváků), jej proměnil v jednu z hlavních kulturních prostor Berlína a obdržel mnoho prestižních cen. Spolu se svým souborem, složeným převážně z absolventů Ernst Busch Schule, publiku předkládá téměř výlučně současné divadelní texty, většinu v německé premiéře. Jeho spolupracovníci jsou často také jeho vrstevníky, kteří s ním sdílí touhu otevřít divadlo zahraničnímu repertoáru: anglosaské hry, které převládají, navrhuje Jens Hillje; ruské texty Stefan Schmidtke (jako druhý dramaturg Baracke); zatímco frankofonní Ostermeier se stará o francouzskou dramaturgiu.

V roce 1999 dostává Ostermeier nabídku postu uměleckého šéfa Schaubühne am Lehniner Platz.³⁵⁷ Následuje ho velká část spolupracovníků a hereckého souboru z Baracke. Jak jsem již zmínila, Ostermeier se v Schaubühne snaží navázat na odkaz Petera Steina a vede divadlo jako komunitu, rovnoprávný kolektiv. Jeho repertoár se i nadále skládá převážně ze současné dramatiky, ale postupně se do něj „vkrádá“ stále větší a větší počet klasických děl. Navzdory poněkud váhavým prvním sezónám se Ostermeierovi podařilo znovu zařadit Schaubühne mezi přední evropské scény.

³⁵⁶ Říká režisér v knize Suzanne Vogel, *Entretiens avec Thomas Ostermeier*, Rennes, vyd. Michel Archimbault a Univerzita Rennes II, 2001, s. 9-10.

³⁵⁷ Od svých počátků v čele Baracke am Deutschen Theater je Ostermeier často zván inscenovat na jiné scény, především do Deutsches Schauspielhaus v Hamburku, do mnichovských Kammerspiele nebo do vídeňského Burgtheateru. Kromě toho se také pravidelně účastní divadelních festivalů jako Wiener Festwochen nebo Edinburský divadelní festival. Čtyři z jeho inscenací byly přizvány k prestižním berlínským Theatertreffen (*Schoppen und Ficken* v roce 1998, *Nora* v roce 2003, *Hedda Gablerová* v roce 2006 a konečně *Manželství Marie Braunové* v roce 2008). V roce 2004 byl „přizvaným uměleckým ředitelem“ Avignonského festivalu (na který už byl ovšem pozván několikrát) a od roku 2006 je jeho Schaubühne pravidelně na programu Athénské festivalu: v roce 2006 tam měl premiéru jeho první Shakespeare, *Sen noci svatojánské*, a o dva roky později i ten druhý, *Hamlet*. Pražské publikum mohlo Ostermeierovy inscenace shlédnout u příležitosti několika ročníků Pražského festivalu divadla německého jazyka: Walshovy *Disco Pigs* a Mayenburgovu *Tvář v ohni* v roce 1999, Ibsenovu *Noru* v roce 2003 a posledně Fassbinderovo *Manželství Marie Braunové* v roce 2008.

Ostermeierova práce byla také ověněna mnoha cenami. Mezi těmi nejprestižnějšími citujeme cenu nejlepšího režiséra roku, kterou mu v roce 1998 udělil Svaz německých kritiků, za inscenaci Ravenhillova *Schoppen und Ficken*. V roce 1999 obdržel nejdříve cenu Friedricha Lufta a poté cenu pro nejlepšího režiséra Festivalu MESS v Sarajevu, atd.

2.2. Repertoár: z Baracke do Schaubühne

Jako umělecký ředitel Baracke am Deutschen Theater proměnil Ostermeier tuto bývalou dělnickou kantýnu ve svatostánek současné dramatiky.³⁵⁸ Berlínskému publiku tam představoval převážně anglosaské autory jako Brita Marka Ravenhilla, Ira Endu Walshe nebo Američany Nicky Silvera a Richarda Dressera.³⁵⁹ Pro následující odstavce vycházím z tvrzení, že od roku 2000, kdy Ostermeier stanul v čele Schaubühne, se v jeho repertoáru objevuje čím dál tím více „autorů minulosti“.³⁶⁰ Abych mohla své hypotézy spojené s důvody tohoto vývoje podložit přesnými údaji, je nejdříve třeba uvést několik konkrétních čísel.

Od svých prvních prací v rámci studia (1994) po konec roku 2008 vytvořil Thomas Ostermeier celkem 42 inscenací. Více než polovina z nich, 23, má za základ současnou hru; „starých“ textů napočítáme 19.

V případě současných her se jedná převážně (14) o texty anglosaských autorů, z nichž většina je přítomna s více než jednou hrou. Ostermeier tak zinscenoval tři texty Brita Marka Ravenhilla (*Schoppen und Ficken*, 1998; *Das Produkt*, 2009; *Der Schnitt*, 2008); dvě hry Sarah Kane (*Gier*, 2000, a *Zerbombt*, 2005); dvě i od Američana Richarda Dressera (*Unter der Gürtellinie*, 1998, a *Goldene Zeiten*, 2002). Velká část anglosaských dramatiků, jejichž hry současný ředitel Schaubühne inscenoval, náleží do okruhu In-Yer-Face Theatre, jak jej definuje Aleks Sierz ve své stejnojmenné

³⁵⁸ „Zdá se mi nemožné vytvořit dramatický konflikt, aniž bych se přitom odkazoval na aktuální společenskou realitu,“ říká Ostermeier a dodává, že jeho hlavní touhou je ukazovat na scéně politickou a společenskou skutečnost tak, jak ji divák prožívá v každodenním životě – čímž se samozřejmě odvolává na Brechtovu tradici. („Rozhovor s T. Ostermeierem“, bez data a dalších referencí, uveřejněný na internetových stránkách http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/disco_pigs/entretien.htm.)

³⁵⁹ V roce 1998 získává Baracke cenu divadla roku a její vliv se neomezuje pouze na německý prostor: od této doby se po celé Evropě množí inscenace her současných anglosaských autorů. Stejný efekt lze později pozorovat v případě her S. Kane, které Ostermeier inscenuje jako jeden z prvních režisérů na kontinentu.

³⁶⁰ Pro účely této studie budu považovat za „současné autory“ ty, kteří žijí, ač je to samozřejmě problematické rozhodnutí (např. Tennessee Williams či Bertolt Brecht se tak ocitnou ve stejné kategorii jako Shakespeare...). Vycházím ale z Ostermeierovy logiky, podle které je přístup ke hře živého autora zcela odlišný od práce na textu dramatika, který již nežije: zatímco se jako režisér cítí naprosto volný při práci na klasickém textu, nedovolí si ve hře současného autora podle svých slov ani sebemenší škrty či odchylky.

knize z roku 2001³⁶¹ (k dvěma již jmenovaným Britům je třeba přidat Martina Crimpa, Caryl Churchill, Endu Walshe či Davida Harrowera). Následují německé texty, z nichž tři od *Hausautora* Schaubühne, Maria von Mayenburga (*Tvář v ohni*, 1999; *Parasiti*, 2000; *Eldorado*, 2004), dále od Franze Xavera Kroetze a Rainera Wenera Fassbindera. Dalším okruhem jsou dramatici severští: Nor Jon Fosse (*Die Name*, 2000 a *The Girl on the Sofa*, 2002), Švéd Lars Norén (*Personenkreis 3.1*, 2000) a Nizozemec Karst Woudstra (*Der Wurgeengel*, 2003). A nakonec tři slovanské hry: *Suzuki I a II* (1997 a 1999) Rusa Alexeje Šipenka a *Supermarket* Srbky Biljany Srbljanovičové.

Co se „starého“ repertoáru týče, přitahují Ostermeiera jednoznačně především texty z konce devatenáctého a začátku dvacátého století, období „krize dramatu“, jak jej nazývá Peter Szondi.³⁶² Ke čtyřem Ibsenovým dramátům (výsadnímu postavení Ibsenovy dramatiky v Ostermeierově repertoáru se budu věnovat později) se přidává *Modrý pták* Maurice Maeterlincka (1999), Wedekindova *Lulu* (2004) a *Před východem slunce* Gerhardta Hauptmanna (2005). V ostatních případech se zdá, že Ostermeier objevuje různé dramatické okruhy vždy nadvakrát: dvě inscenace Brechta (*Bubny v noci*, 1994, a *Muž jako muž*, 1997; v roce 2002 se k dramatice brechtovského rázu vrací se hrou Marieluse Fleißer, *Die Starke Stamm*); dvě hry Georga Büchnera (*Dantonova smrt*, 2001, a *Woyzeck*, 2003); dvakrát Shakespeare (*Sen noci svatojánské*, 2006, a *Hamlet*, 2008); a pravidlem dvou se řídí i v případě autorů amerického jihu (*Smutek sluší Elektře* od Eugena O’Neilla, 2006, a *Kočka na rozpálené plechové střeše* od Tennessee Williamse, 2007).

Po výčtu Ostermeierových inscenací navrhuji nyní prozkoumat jeho repertoár z úhlu pohledu dvou zlomových momentů jeho profesionálního života, kterými jsou přechod z Baracke am Deutschen Theater do Schaubühne a inscenace Ibsenovy *Nory*. Jak jsem již uvedla, Thomas Ostermeier vstoupil na berlínskou scénu jako mluvčí novodobé dramatiky. Z deseti her, které během čtyř let svého působení v Baracke (1996 – 1999)

³⁶¹ Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, Londýn, Faber and Faber, 2001.

³⁶² Peter Szondi, *Theorie des Modernen Dramas*, Frankfurt, Suhrkamp, 1956.

inscenoval,³⁶³ náleží jen dvě ke klasickému repertoáru: zbytek, tedy čtyři pětiny, jsou hry soudobých autorů. Oproti tomu v Schaubühne už se počet „starých“ textů vyrovná počtu her současných.³⁶⁴ Mezi „obdobím Baracke“ a „obdobím Schaubühne“ lze tedy konstatovat nesporný vývoj; je ovšem také zajímavé porovnat Ostermeierův repertoár v Schaubühne před a po inscenaci *Nory* v roce 2002. Zatímco v letech 2000 až 2002 byla jeho repertoárová politika zcela shodná s tou, kterou praktikoval v Baracke (čtyři pětiny současných her), od roku 2003 přichází radikální zlom: klasické hry od té doby představují celé dvě třetiny celkového počtu inscenací. Pokud k tomu zvážíme i fakt, že právě sezónou 2002/2003 počínaje se Ostermeierovi daří prolomit „kletbu“, která se nad jeho Schaubühne v prvních letech vznáší (vážné problémy s návštěvností, s přijetím u kritiky, atd.), můžeme si dovolit tvrdit, že *Nora* je v jeho profesionální dráze skutečně zlomovou inscenací, a to jak z hlediska repertoárové politiky, tak z hlediska estetiky; tato hypotéza by ovšem vystačila na problematiku celé další studie...

2.3. Ibsen jako oblíbený dramatik

Z předchozí části věnované „statistikám“ jasně vyplývá, že Ostermeierovy volby dramatických autorů jsou značně eklektické a jako jediná konstanta se z nich vyčleňuje Henrik Ibsen, z jehož díla inscenoval Ostermeier hned čtyři sociální dramata: *Noru* v Schaubühne v roce 2002, *Stavitele Solnesse* ve vídeňském Burgtheateru v roce 2004, *Heddu Gablerovou* opět v Schaubühne v roce 2005 a konečně *Johna Gabriela Borkmana* v koprodukcii s Théâtre National de Rennes ve francouzské Bretani, kde měla inscenace letos na podzim premiéru (od ledna 2009 je uváděna i v Schaubühne). Nebudu se zde věnovat estetické analýze všech

³⁶³ Ne všechny inscenace z tohoto období byly uváděny v Baracke, protože Ostermeier v této době hojně hostoval v jiných institucích, především v Deutsches Schauspielhaus v Hamburku a v Münchner Kammerspiele.

³⁶⁴ Jedna z hypotéz, kterými by se tento vývoj dal vysvětlit, je spojena s otázkou prostoru. Naprostá převaha moderních her v Baracke může být přičtena prostorovým a technickým omezením malé budovy, která nebyla určena pro divadelní provoz. Schaubühne am Lehniner Platz naproti tomu disponuje třemi sály, které patří mezi ty technicky nejvybavenější v celém Německu; určité zpestření repertoáru T. Ostermeiera by se tedy dalo přičíst právě technickým možnostem, které mu Schaubühne nabízí.

čtyř inscenací, která tvoří jádro mé hlubší a dlouhodobé badatelské práce, ale spokojím se prozatím s prozkoumáním tohoto fenoménu z hlediska repertoárové politiky.

Podle Ostermeierových slov je Ibsen autor, jehož dílo „velmi dobře vypovídá o naší současnosti“.³⁶⁵ Režisér dodává: „Tato zaprášená problematika je opět aktuální. Dá se říct, že právě ona je u zrodu mé touhy inscenovat Ibsena: couváme zpět ke konzervativním a patriarchálním strukturám jeho doby, rodina se opět stává hodnotou.“³⁶⁶ Obzvláštní záliba režiséra v díle autora druhé poloviny devatenáctého století tedy nachází svou logiku v tom smyslu, že Ostermeier se svým divadlem snaží především poukázat na vnitřní rozpory naší dnešní společnosti:³⁶⁷ „Umím hry pochopit pouze z hlediska naší současnosti.“³⁶⁸

Nedá se říci, že by Ibsen byl dnešními německými a obecně evropskými režiséry zatracovaný autor. Takto systematické prozkoumávání jeho dramatiky (čtyři inscenace za šest let) je ovšem v současném divadle evropského prostoru ojedinělý fenomén: jako jediné srovnání se nabízí snad Němec-anglofil Peter Zadek, který má na svém kontě osm reží her norského dramatika³⁶⁹... ale za čtyřicet let! Němečtí režiséři dnes z Ibsenova díla čerpají po malých doušcích. Jejich zdrženlivost lze částečně vysvětlit faktem, že Ibsenova dramatika je tradičně spojena s estetikou psychologického divadla, či psychologického realismu, který je v současné divadelní tvorbě spíše okrajovou záležitostí.³⁷⁰ To je však, zdá se, kontext, do kterého chce Thomas Ostermeier zapsat svou práci:

³⁶⁵ T. Ostermeier v článku Petera Michalzika, „Langeweile bestimmt nicht“, in *Frankfurter Rundschau* 25. října 2005.

³⁶⁶ V článku Ulricha Seidlera, „Wo der Terror brütet“, in *Berliner Zeitung* 23. května 2006.

³⁶⁷ Jeden případ za všechny: inscenovat v době celosvětové hospodářské krize *Johna Gabriela Borkmana*, příběh zkrachovalého bankovního spekulanta, dobře ilustruje Ostermeierův pohled na věc.

³⁶⁸ Říká Ostermeier v článku Ulricha Seidlera, *op. cit.*

³⁶⁹ *Nora* v brémských Kammerspiele (1967), *Divoká kachna* v hamburském Deutsches Schauspielhaus (1975), dvakrát *Hedda Gablerová*, v Schauspielhaus v Bochumi (1977) a v hamburském Schauspielhaus (1979), *Stavitel Solness* v mnichovském Rezidentztheater (1983), *Když my z mrtvých procítáme* v mnichovských Kammerspiele (1991), *Rosmersholm* v Burgtheater Wien (2000) a konečně *Peer Gynt* v Berliner Ensemble (2005).

³⁷⁰ Jako výmluvný příklad cituji Matthiase Langhoffa, který v roce 1997, když inscenoval v Epidauru Euripidovy *Bakchantky*, v řeckém tisku prohlašoval, že Ibsenova dramatika je svou přílišnou psychologii „fašistická“. Sám přitom v roce 1973 v berlínské Schaubühne inscenoval *Divokou kachnu*...

„Myslím, že z rozporu mezi klišé, které si ve svých představách děláme o Ibsenovi, a mezi mým divadlem jako dalším klišé, vzniká napětí, které vede k něčemu jinému, novému. Je pravda, že v Německu se na Ibsena stále díváme jako na autora hluboce psychologického divadla, autora, který prozkoumává širé krajiny duše. Ale já v jeho hrách hledám boj o úspěch, boj o život, boj o kariéru. [...] V jeho hrách se neustále objevují materiální nutnosti či omezení, které jsou tím opravdovým hnacím motorem jeho dramatiky, které jí dávají život. A právě to mě zajímá: pohlédnout na toto veskrze psychologické divadlo skrze brýle materialismu. Zjistit, z čeho vychází veškeré konflikty. Podívat se na jeho postavy z pohledu ideologie dnešní společnosti.“³⁷¹

3. Tíživé dědictví aneb Nevyhnutelné srovnání s Peterem Steinem

Dílo a repertoár Thomase Ostermeiera se ovšem nezapisují pouze do všeobecného kontextu současného německého a evropského divadla, ale také do historického, estetického a ideologického kontextu instituce, v jejímž čele režisér stojí. Současný ředitel Schaubühne na svých bedrech nese vskutku objemné dědictví, kterému se staví čelem, jelikož se od samého začátku svého působení v Schaubühne cíleně staví do konfrontace se svým proslulým předchůdcem, Peterem Steinem. Nabízí se proto srovnání repertoáru Thomase Ostermeiera a jeho Schaubühne obecně s repertoárem Petera Steina a Schaubühne sedmdesátých let. Na začátek připomínám Steinův výrok, podle kterého stojí veškerá divadelní literatura na třech pilířích, kterými jsou antičtí autoři, Shakespeare a Čechov. Je známo, že jeho Schaubühne am Halleschen Ufer byla proslulá právě systematickým prozkoumáváním těchto tří dramatických okruhů. A jak je tomu v případě Schaubühne am Lehniner Platz na počátku jednadvacátého století? Antická dramata nefigurují ani v repertoáru Thomase Ostermeiera, ani na celkovém programu jeho divadla, a Shakespeare si tam našel cestu až nedávno; dva překvapivé fakty, ke kterým se ještě vrátím. Nemohu ale na tomto místě

³⁷¹ Říká Ostermeier v jednom z rozhovorů, který jsem s ním vedla v prosinci 2008 v bretaňském Rennes.

necitovat anekdotickou odpověď Thomase Ostermeiera na otázku, proč našel obzvláštní oblibu právě v Ibsenovi: „Protože všichni ostatní inscenují Čechova! Kdyby ho inscenovali méně, také bych se do jeho her pustil. A se Shakespearem je to stejné...“.³⁷²

Pokusím se nyní porovnat repertoár dvou období Schaubühne, sedmdesátých let a počátku našeho století, stejně jako repertoár jejich ředitelů v těchto dvou periodách, Petera Steina a Thomase Ostermeiera, pomocí tří hlavních os: nejdříve srovnám jejich přístup k sociálním tématům, dále nesourodost, nebo dokonce určitou rozporuplnost jejich dramatických voleb a nakonec obecný repertoár Schaubühne v době jejich působení.

3.1. Kolektiv či jednotlivec

Bylo by velmi riskantní, ne-li zcela nemožné, vtěsnat všechny texty, které Thomas Ostermeier inscenoval, do jediné dramatické či dramaturgické linie. Existuje ovšem téma, které se v těchto hrách pravidelně vrací, v různých variacích: téma vyloučení jedince ze společnosti, respektive různé podoby, které na sebe toto vyloučení může vzít. Jeho důvody mohou být materiální (*Schoppen und Ficken*), může to být samota (*Die Name*), odmítání pravidel společnosti jedincem (*Parasiti*), atd. Je možné, že právě fakt, že různé formy vyloučení jedince ze společnosti jsou v centru Ostermeierova zájmu, dovedl režiséra postupně k autorům jako je Büchner, Ibsen či O'Neill, tedy dramatikům, jejichž dílo se těchto společenských problémů přímo dotýká: Nora, Woyzeck, Hedda nebo Lavinia, každá z těchto postav klade otázku postavení jedince ve společnosti. Ostermeier obecně konstatuje: „Velké dramatické texty jsou tradičně ty, ve kterých dává autor slovo společenským případům, jež se na divadelní scéně do té doby ještě neobjevily“.³⁷³

Zájem o sociální problémy je společným jmenovatelem Ostermeierovy a Steinovy Schaubühne, ovšem se zásadním rozdílem: zatímco Ostermeier ke

³⁷² Cituji ze setkání Thomase Ostermeiera s publikem, které se konalo 11. prosince 2008 na Univerzitě v Rennes.

³⁷³ Říká Ostermeier ve sbírce rozhovorů se Sylvie Chalaye (*Thomas Ostermeier*, Paříž, Actes Sud, edice Mettre en scène, 2006, s. 35).

společenské tématice přistupuje především z hlediska jednotlivce a jeho postavení ve společnosti, zkoumá Stein v tomto smyslu spíše problematiku kolektivu, jeho vnitřního fungování a jeho vedení; problematiku, která byla, jak jsem již zmínila, samotným jádrem estetických, ideologických a politických otázek, které si jeho soubor kladl – což nevyhnutelně vedlo k přítomnosti četných prvků sebescénování v inscenacích divadla am Halleschen Ufer sedmdesátých let (další téma, které by vydalo na celý článek...). První Steinovou inscenací v Schaubühne byla *Matka*, Brechtova adaptace stejnojmenného románu Maxima Gorkého, který – stručně řečeno – popisuje obtížnost zavedení nového uspořádání společnosti a nastolení nového, „lepšího“ společenského řádu. Příběh Matky, která nejprve odsuzuje revoluční choutky a aktivity svého syna (jsme v Rusku před Velkou říjnovou revolucí), jež se ale čím dál tím více zapojuje do společenského boje, naučí se pro dobro věci dokonce i číst a psát a po smrti svého syna se stane symbolem revoluce, je samozřejmě emblematický pro situaci mladého souboru Schaubühne. „Autentičnost takového popisu zápasu spočívá ve faktu, že soubor skrze vzdálené okolnosti pojednával o své vlastní situaci,“ říká Peter Iden.³⁷⁴ A to nejen, co se tématu hry týče, dodává ještě Iden, ale také na obecnější úrovni divadelní práce: tím, že svěřil roli Matky Therese Giehse, jedné z hlavních Brechtových hereček, „složil mladý kolektiv poklonu společensko-kritickému divadlu předchozí generace“.³⁷⁵

Podobná situace nastala například o dva roky později, kdy Stein inscenoval *Optimistickou tragédii* Vsevoloda Višněvského (1972).³⁷⁶ Hra pojednává o skupině ruských námořníků, která se v chaosu Velké říjnové revoluce osvobodí od svého vedení. Komunistická strana jí však brzy nastolí vedení nové: hlavní problematika hry se tedy točí okolo otázek ustanovení autority a prosazení disciplíny; což jsou opět otázky, které si soubor sám musel klást. S *Optimistickou tragédií* se ovšem do politického programu Schaubühne vkrádá skeptický postoj vůči jakékoliv možnosti zásadní

³⁷⁴ Ve své knize *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970 – 1979*, Frankfurt, Fischer Verlag, 1979, s. 38.

³⁷⁵ Tamtéž, s. 39.

³⁷⁶ Po *Matce* režíroval Stein v Schaubühne Ibsenova *Peera Gynta*, jehož dvoudílná inscenace je dnes legendou, a také několik her v rámci tzv. *Zielgruppenprojekte*, „projekty určené konkrétním společenským skupinám“, se kterými divadlo objíždělo dělnické dílny, domovy mládeže, učňovské ústavy, atd.

proměny společnosti, jelikož anarchistickou skupinu námořníků přivede do zkázy právě fakt, že se pod autoritativním vedením stane organizovanou, bojeschopnou jednotkou, jež posléze padne v občanské válce. Nejedná se už tedy toliko o problém, „jak“ řídit kolektiv, ale především o roli, kterou má toto vedení hrát, a o následky, které může vyvolat. Tímto způsobem zkoumá Stein a jeho soubor v Schaubühne problematiku kolektivu téměř ve všech inscenacích ze sedmdesátých let, pokaždé z jiného úhlu pohledu a s jiným záměrem.

3.2. Nesourodost repertoáru

Dalším společným bodem repertoáru Thomase Ostermeiera a Peter Steina a jeho Schaubühne jsou (přiznané) rozpory v rámci jejich dramaturgických voleb. V případě Thomase Ostermeiera jsem už zmínila otázku jeho záliby v Ibsenově díle, která se může zdát rozporuplná v tom smyslu, že opakovaný zájem o tuto dramaturgiu je v dnešním divadle ojedinělý, a to tím spíš, že v sobě nese tradici psychologického divadla. K těmto faktům můžeme přidat i skutečnost, že tato dramatická estetika je spojena především se Stanislavského vizí divadla, zatímco současný ředitel Schaubühne se už od dob svých studií hlásí především k odkazu Mejercholda, Stanislavského „neposlušného žáka“, který se se svým učitelem rozešel mimo jiné právě v otázkách psychologie herce.

Thomas Ostermeier mimoto potvrzuje, že svůj repertoár zakládá právě na logice nesourodosti, když říká, že hlavním vodítkem pro něj je „nikdy nebýt tam, kde na [něj] čekají“.³⁷⁷ Výstižným příkladem pro tento přístup je třeba postavení, které v jeho repertoáru zaujímá Shakespeare. Po čtyřech letech v Baracke am Deutschen Theater, kdy Ostermeier inscenoval téměř výlučně (soudobé) anglosaské autory, se zdálo nasnadě, že se ve chvíli, kdy se ujal vedení Schaubühne, s technickými možnostmi, které mu toto divadlo nabízelo, a s publikem zvyklým na velké klasické autory, obrátí na jiný druh anglosaského repertoáru, na Shakespeara. Ostermeier dal ale přednost jinému

³⁷⁷ V jednom z rozhovorů, který jsem s ním vedla v prosinci 2008 v bretaňském Rennes.

velkému dramatikovi (který samozřejmě také uspokojil náročné publikum Schaubühne), Ibsenovi. Shakespeare do jeho repertoáru vstoupil až mnohem později a, dalo by se říct, postranním vchodem, protože Ostermeier se do své první inscenace tohoto autora pustil v tandemu s choreografkou Constanzou Macras.³⁷⁸ Stejně rozporuplný je i jeho vztah k antickým autorům: zatímco většina současných nejen německých režisérů z tohoto repertoáru pravidelně čerpá, neinscenoval Ostermeier zatím ani jednu antickou hru a dokonce prohlašuje, že „[nevidí] důvod, proč [by] měl“.³⁷⁹ Konečně je také udivující, že Thomas Ostermeier ještě nevstoupil do operního světa, přestože od svých počátků opakovaně připomíná zásadní roli, kterou v jeho divadle hraje hudba. V dnešní době, která nevidí rozdíl mezi divadelním a operním režisérem, se i tato zdrženlivost může zdát rozporuplná.

Pokud se nesourodost či rozporuplnost Ostermeierova repertoáru projevuje především na estetické úrovni, pak ta, kterou najdeme v repertoáru Petera Steina a jeho Schaubühne tento rámec překračuje a týká se širší divadelní a sociální ideologie. Tento princip je nejlépe viditelný hned na prvních dvou inscenacích, které Schaubühne pod Steinovým vedením v sezóně 1970/1971 uvedla. Několik měsíců po *Matce*³⁸⁰ totiž na program přibyla hra *Der Ritt über den Bodensee* Rakušana Petera Handkeho v režii Clause Peymanna a Wolfganga Wiense.³⁸¹ Handke se při psaní této hry volně inspiroval stejnojmennou básní Gustava Schwaba, německého básníka první poloviny devatenáctého století, ve které se jezdec na koni snaží v noci za sněhové bouře objet Bodamské jezero a ve chvíli, kdy se dozví, že nevědomky přešel i se svým koněm po jeho zamrzlé hladině, umírá hrůzou jako zásahem blesku. Stejně tak se zdá, že Handkeho postavy, které nesou

³⁷⁸ Jedná se o inscenaci *Snu noci svatojánské* z roku 2006. Od té doby se Ostermeier Shakespeareovi postavil podruhé a tentokrát sám, když v létě 2008 inscenoval *Hamleta*.

³⁷⁹ Setkání Thomase Ostermeiera s publikem, které se konalo 11. prosince 2008 na Univerzitě v Rennes.

³⁸⁰ Premiéra 8. října 1970.

³⁸¹ Premiéra 23. ledna 1971. Uvádím-li dvě jména režisérů, není to proto, že by Peymann a Wiens na této inscenaci spolupracovali, což byl jinak obvyklý postup režisérů Schaubühne v tomto období: například v programu k *Matce* figurují vedle Steinova jména v kolonce režie i Wolfgang Schwiedrzik a Frank-Patrick Steckel. V případě *Der Ritt über den Bodensee* je důvod prozaičtější: Peymann se totiž se Schaubühne během zkoušek rozešel a na jeho místo nastoupil Wiens, který inscenaci dovedl ke zdárné premiéře.

jména známých herců své doby a po celou hru se snaží přiblížit jeden druhému a navzájem se poznat, nám připomínají, že se všichni pohybujeme po tenkém ledu, jenž se pod námi může kdykoliv probořit. A v případě tohoto „divadla na divadle“ se tak stává ve chvíli, kdy si herci náhle uvědomí, že jsou vlastně už dávno mrtví, alespoň symbolicky, jeden pro druhého, a že o tom až do teď neměli tušení. Tato inscenace je tak v naprostém rozporu s *Matkou*, a to ne pouze na úrovni obsahu hry, ale také proto, že Handke ve své době platil za jednoho z nejprudších kritiků Brechtova divadla (jehož tradice byla ostatně v této době ve většině západoněmeckých divadel ještě velmi citelná). Peter Iden shrnuje: „Tato inscenace, kterou publikum nečekalo a již zprvu rozumělo jen těžce, odpovídala na optimistickou propagandu *Matky* těmi nejčernějšími pochybami: Mluvíte o „společenských změnách“ – a přitom si neuvědomujete, že mají-li se dva lidi domluvit byť jen na každodenní maličkosti, je to samo o sobě životu nebezpečné dobrodružství. Teze této inscenace byla: Kdo mluví o změnách tak, jako Brecht, ten vůbec nic nepochopil.“³⁸²

3.3. Celkový repertoár divadla

Paralely, které jsem v předchozích dvou odstavcích vedla mezi Schaubühne Thomase Ostermeiera a Peter Steina, se týkaly společných jmenovatelů, jež oba případy sbližují a jež de facto představují most klenoucí se mezi sedmdesátými lety a začátkem našeho století. Úhel pohledu, z něhož budu na tato dvě období pohlížet nyní, je ovšem bodem, ve kterém se oba případy rozchází: obecný repertoár Schaubühne pod vedením těchto dvou režisérů.

Vedoucí „strategie“ velkého divadelního organismu je samozřejmě do velké míry daná estetikou inscenací v režii jejího ředitele. K tomu se ovšem přidávají další rozhodnutí, která spoluurčují celkový obraz divadla: volba uměleckých spolupracovníků a přizvaných či angažovaných režisérů, kteří doplňují estetiku a repertoárový výběr ředitele. V tomto směru se mezi Schaubühne sedmdesátých let a tou současnou dají najít paralely, protože i

³⁸²

P. Iden, *op. cit.*, s. 44.

Peter Stein i Thomas Ostermeier se obklopují stálými spolupracovníky. Ve Steinově případě patřili mezi ty hlavní: režiséři Klaus Michael Grüber, Luc Bondy a později třeba Bob Wilson, dramaturgové Dieter Sturm a Botho Strauß nebo scénograf Karl-Ernst Herrmann; u Ostermeiera jsou to režiséři Falk Richter či Luk Perceval, dramaturgové Jens Hillje a Marius von Mayenburg a scénograf Jan Pappelbaum. Navzdory tomu bychom v repertoáru současné Schaubühne jen stěží hledali stejné jednotící prvky a celistvost, jakou lze pozorovat v Schaubühne am Halleschen Ufer sedmdesátých let.

Touto hypotézou nechci v žádném případě tvrdit, že by Steinova Schaubühne měla jednotnou estetiku či uniformní styl. Naopak, spolupracovaly v ní osobnosti, jejichž pojetí divadla se diametrálně lišila, jako například Stein a Grüber. Stejně tak z jejich dramaturgických voleb nevytvářela žádná jednoznačná politická linie (viz citovaný příklad *Matky*, po níž následoval *Der Ritt über den Bodensee*). Přesto však nalezneme ve většině her, které Schaubühne v tomto období uvádí, téma, které se v různých obměnách pravidelně vrací a pro něž Peter Iden používá do češtiny těžko přeložitelný výraz „das Aufbruch“, který znamená zlom a nový začátek zároveň; touhu rozejít se s minulostí a jít vstříc nové budoucnosti. Iden dodává, že ač se důvody a podmínky těchto zlomů / nových začátků mezi jednotlivými hrami liší, jednu věc mají společnou: žádný z nich neuspěje. „Všechny inscenace až do roku 1978 vyprávějí o zlomech a nových začátcích, které ztroskotají a, co je víc, jejichž krach je nevyhnutelně dán už od samého počátku.“³⁸³ Několik příkladů:³⁸⁴ Peer Gynt si na konci své dlouhé cesty, která byla vlastně celoživotním útekem, uvědomí, že svůj život promarnil a že jej dožije sám;³⁸⁵ nový kult boha Dionýsa, který se Bakchantky snaží uvést do Théb, skončí krvavými jatkami;³⁸⁶ vévoda a jeho suita, kteří odešli ze dvora hledat novou volnost do přírody, naleznou v Ardenském lese toliko staré otázky a problémy,³⁸⁷ atd.

³⁸³ *Op. cit.*, s. 44.

³⁸⁴ Pro detailnější studii tohoto aspektu repertoáru Steinovy Schaubühne, viz P. Iden, *op. cit.*, s. 44-49.

³⁸⁵ V památné Steinově inscenaci stejnojmenné hry H. Ibsena z roku 1971.

³⁸⁶ V Grüberově neméně památné inscenaci Euripidovy tragédie z roku 1974.

³⁸⁷ *Jak se vám líbí* v režii Petera Steina z roku 1977.

Neopominutelná část repertoáru staré Schaubühne sestávala také z tzv. *Zielgruppenprojekte*, projektů určených pro konkrétní sociální skupinu: pro děti, učně či dělníky. Základní myšlenkou, která žila svůj život ve velkém počtu tehdejších divadelních institucí, bylo přinést divadlo těm, kteří do něj jinak nepřijdou. Soubor Schaubühne tak v těchto letech v rámci *Zielgruppenprojekte* vytvořil celkem 35 inscenací, se kterými objížděl školy, továrny, atd.

Pod vedením Thomase Ostermeiera je těžké najít celkovému repertoáru divadla podobnou jednotící logiku. Témata her, které zde inscenují různí režiséři, nevykazují žádnou podobnost či jiné společné rysy. Přesto je možné vyslovit hypotézu jakéhosi „rozdělení“ autorů mezi jednotlivými režiséry: vrátíme-li se například k „příbuznosti“ mezi Ibsenem a Čechovem, jak ji naznačuje Ostermeier, uvědomíme si, že každý z těchto dvou autorů je ve středu zájmu jednoho z hlavních režisérů dnešní Schaubühne. Stejně jako Ostermeier systematicky objevuje Ibsena, našel si *Hausregisseur* Schaubühne Falk Richter oblibu v Čechovovi.³⁸⁸ Tato hypotéza by se však mohla vztahovat pouze na tento případ; například hry „domácího autora“ Maria von Mayenburga inscenuje v Schaubühne hned několik režisérů.³⁸⁹ Jeden společný bod se ale v práci všech divadelníků, kteří jsou v Schaubühne angažováni nebo s ní spolupracují, přece jenom najde: naprostá absence antických dramát v repertoáru. Už jsem na tuto zvláštnost upozornila v případě osobního repertoáru Thomase Ostermeiera a připomněla jsem, nakolik působí v kontextu současného německého a evropského divadla překvapivě. Tento fenomén je ještě více udivující, jedná-li se o repertoár celé jedné instituce. Pokud se ovšem na tento repertoár podíváme zblízka, zjistíme, že antické náměty zde přesto figurují, ale v podobě „adaptací“ jinými dramatiky: v roce 2003 inscenoval Luk Perceval Racinovu *Andromachu* a Christina Paulhofer *Faidra, z lásky* od Sarah Kane. Ostermeier sám se pustil do adaptace mýtu spojeného s Elektrou, když v roce 2006 inscenoval *Smutek sluší Elektře* Eugena O’Neilla.

³⁸⁸ Od nějž inscenoval už tři dramata: *Racka* v roce 2004, *Tři sestry* v roce 2006 a *Višňový sad* v roce 2008.

³⁸⁹ Thomas Ostermeier, Luk Perceval, Benedict Andrews či Ingo Berk.

Na druhou stranu, není-li už v duchu doby vytvářet tzv. *Zielgruppenprojekte*, jak tomu bylo v sedmdesátých letech, rozhodl se Ostermeier přiblížit své divadlo na začátku nového století k divadelní škole, a ne ledajaké: jedná se totiž o Ernst Busch Schule, renomovanou instituci bývalé DDR, která byla dlouho nositelkou tradice brechtovského divadla a kde absolvovala svá studia velká část divadelníků ze Schaubühne. Ostermeier tam od roku 2000 vede semináře divadelní režie. Nedávno se toto propojení (ne sice institucionalizované, ale dlouhodobé) mezi divadlem a školou projevilo i na repertoáru Schaubühne: v prosinci 2008 totiž jeden z Ostermeierových předních herců, Lars Eidinger, inscenoval se studenty třetího ročníku herectví Schillerovy *Loupežníky*.

Závěr

Prostřednictvím těchto několika úvah o repertoáru Thomase Ostermeiera, jeho uvedením do kontextu a nutnou konfrontací s repertoárovými volbami Petera Steina jsem chtěla poukázat na fakt, že výběr her je jedním z určujících jmenovatelů nejen Ostermeierových uměleckých, společenských a politických zájmů, ale zároveň také jeho širší estetiky (tvrzení, jež lze dle mého názoru obecně vztáhnout na dlouhodobou práci jakéhokoliv divadelního režiséra). Rozbor jeho čtyř inscenací drammat Henrika Ibsena, který představuje jádro mé dizertační práce, toto tvrzení podpírá a dokazuje a já doufám, že budu mít příležitost se k divadlu Thomase Ostermeiera na stránkách tohoto časopisu ještě vrátit. Dialog mezi klasickými a současnými autory je však v Ostermeierově díle velice markantní a výmluvný, a proto se mi zdál nutný jako základ jakékoliv budoucí estetické analýzy.

OTÁZKY MOCI V PAŘÍŽSKÝCH DIVADLECH:

TEORIE A PRAXE

V Paříži je v současné době po divadelní stránce živo. Začátek sezóny s sebou přinesl nejen několik zajímavých inscenací, ale také znatelné přiosvětlení vztahů mezi státem a některými divadelními institucemi. Projekt, podle kterého se mělo jedno z nejnavštěvovanějších divadel pařížského regionu, MC93 v Bobigny, stát vedlejší scénou Comédie-Française, vyvolal rozhořčenou reakci divadelníků i veřejnosti, jejíž dozvuky jsou znatelné až do dnes (konec října 2008).

Hlavní uměleckou událostí první části divadelní sezóny je ovšem jako obvykle Podzimní festival, který se odehrává v Paříži a na jejím blízkém předměstí každý rok od poloviny září do Vánoc. Plakát, a tím i jakési „logo“ letošního ročníku znázorňuje obrovský černobílý čárkový kód. Pochází z dílny japonského umělce a skladatele (připomínám, že Podzimní festival se nesoustředí pouze na divadlo) Ryoji Okedy; Japonsku je letos, tak jako loni zemím Středního Východu, věnovaná značná část programu. Ředitel festivalu Alain Crombecque ve svém úvodníku vysvětluje, že v naddimenzovaném kódu je třeba vidět obraz člověka: „Sled prázdných a plných ploch je totiž prepisem mužského a ženského genetického kódu, který neumíme rozluštit a jenž si tím spíš zaslouží naši pozornost.“³⁹⁰ Na začátku sedmdesátých let minulého století si zakladatel festivalu Michel Guy vytyčil překonávání vzdáleností a hranic (zeměpisných i uměleckých) jako jednu ze základních misí festivalu. Crombecque však o několik desítek let později konstatuje, že zatímco mnohé hranice a tím i vzdálenosti (alespoň zdánlivě) mizí z map zemského glóbu, dálka, která od sebe odděluje lidské existence, je stále nepřeklenutelná. „Cesta, která nás dělí od člověka, ta propast, nad kterou se nemůžeme sklonit bez pocitu závratí, zůstává stejně dlouhá a trnitá.“³⁹¹ Ve vizi zpodobnění člověka jako seskupení černých a bílých ploch, „která se vymyká obecnému rozumu“, vidí ředitel festivalu i jakousi novou

³⁹⁰ Alain Crombecque, „Editorial“, in *Katalog 36. ročníku Podzimního festivalu*, 2008, str. 3.

³⁹¹ Tamtéž.

kopernikovskou revoluci, v jejíchž nebezpečnostech chce diváka doprovázet. Střídání černých a bílých ploch však také připomíná šachovnici, podle Crombecqua šachové pole dnešní Evropy, „která nás bez ustání nově překvapuje, v níž se stále ozývají hlasy volající po nové samostatnosti, jež se ale účastní té samé partie“.³⁹² U příležitosti francouzského předsednictví Evropské unii tak ředitel festivalu klade důraz také na jeho evropský rozměr.³⁹³

Na jevišti: *Triptych moci* Guy Cassierse

Nový pohled na současné evropské divadlo se v programu Podzimního festivalu projevuje dle mého soudu především uvedením tří inscenací belgického divadelníka Guy Cassierse. Estetika současného ředitele divadla Toneelhuis v Antverpách, jedné z největších a nejdůležitějších belgických divadelních institucí, totiž ne zcela odpovídá zažitému obrázku, který si o vlámských divadelnicích obvykle děláme. Cassiers náleží sice ke stejné generaci jako například Jan Fabre, Jan Lauwers nebo Ivo van Hove a dokonce je také, stejně jako oni, nejdříve výtvarný umělec (a navíc původem z Antverp...). Jeho základní divadelní gesto se však od tvorby výše jmenovaných liší: ve svém divadle vyhrazuje mnohem větší prostor slovu a autorským adaptacím textů. Základní politická, provokativní a výtvarná dimenze mu je ale, stejně jako jeho kolegům, vlastní. Do Paříže letos na podzim přivezl svůj *Triptych moci*, který uváděl v září a říjnu v Théâtre de la Ville.³⁹⁴ Jedná se o volné spojení tří inscenací s názvy *Mefisto for ever*, *Wolfskers* a *Atropa. Pomsta míru*.

Není to poprvé, co Cassiers pracuje formou polyptychu: v letech 2002 až 2004 vytvořil čtyři inscenace vycházející z Proustova *Hledání ztraceného času* a v současné době připravuje trilogii podle Musilova *Muže bez*

³⁹² Tamtéž.

³⁹³ Například Opéra de Paris se v tomto ohledu, zdá se, nechala inspirovat spíš českým předsednictvím plánovaným na první polovinu roku 2009. Její ředitel Gérard Mortier do programu své poslední sezóny v čele této přední instituce zařadil hned tři česká operní díla: na podzim Smetanovu *Prodanou nevěstu* a Janáčkovy *Příhody lišky Bystroušky*, na jaře pak jeho *Věc Makropulos*.

³⁹⁴ První část, *Mefisto for ever*, už měli francouzští diváci možnost shlédnout během Avignonského festivalu 2007; poslední dvě, *Wolfskers* a *Atropa*, o rok později, během ročníku 2008.

vlastností, kterou chce uvádět od roku 2010. Když se Cassiers v roce 2006 ujal vedení Toneelhuisu, nebyl společensko-politický kontext v jeho rodných Antverpách zrovna nevinný: k moci se právě dostala krajně pravicová populistická strana Vlaams Belang, která předtím ve volbách získala vysoko nad třicet procent hlasů voličů. „Navázat dialog s veřejností a přemýšlet spolu o budoucnosti je naše umělecká a občanská zodpovědnost. Naším úkolem není rozptylovat či obveselovat. Musíme publiku pomoci orientovat se v současné situaci, přestože ti, kteří chodí do našeho divadla, jsou o našich problematikách už přesvědčeni,“ říká Cassiers.³⁹⁵ Jako základ své první inscenace v čele Toneelhuisu, která měla být zároveň politickým gestem a jeho reakcí jako umělce na společenskou situaci, tedy zvolil román z divadelního prostředí z pera Klause Manna (syna Thomase), *Mefisto*. Příběh herce Hendrika Höfgena se odehrává v Německu první poloviny třicátých let a inspirací pro něj Mannovi byla jedna z nejvýraznějších osobností německého divadla dvacátého století, Gustaf Gründgens.³⁹⁶ Ten se na rozdíl od velkého počtu umělců a intelektuálů rozhodl neodejít před nástupem nacistů k moci do emigrace. Namísto otevřeného odporu zvolil cestu „rozkládání“ režimu zevnitř, ze své pozice herecké hvězdy stanivší se ředitelem velké divadelní instituce. Jeden ústupek s sebou však nese druhý a Höfgen (stejně jako Gründgens ve skutečnosti) se čím dál tím víc stává pouhou loutkou v rukou moci; míčem, který si mezi sebou přehazují Tlustý (Göring) a Kulhavý (Goebbels). Pro Cassierse bylo podle jeho vlastních slov „důležité“ předložit v dané situaci divákům příběh člověka, „který si na začátku naředí víno jen nepatrným množstvím vody. Potom jí ale přidá trochu víc, pak ještě víc, až mu nakonec ve sklenici zůstane téměř čistá voda. On ale s tím největším vnitřním přesvědčením zastává tvrzení, že stále ještě pije víno.“³⁹⁷ V Mannově románu nepadají sice žádná konkrétní jména, ale reálné historické postavy jsou v něm natolik rozeznatelné, že Gründgensova rodina v šedesátých letech dosáhla zákazu jeho vydávání v Západním Německu,

³⁹⁵ V článku Floriane Gaber, „Un metteur en scène citoyen“, uveřejněném na serveru fluctuat.net.

³⁹⁶ Už jsem se o této osobnosti krátce zmínila ve svém článku „Německá klasika na řecký způsob: odvážit se inscenovat Goethovu *Ifigénii* ve městě Euripida“ v Disku č. 22.

³⁹⁷ Cituji z internetových stránek divadla, www.toneelhuis.be.

který trval až do roku 1981 (kdy román proti nařízení cenzury vydalo nakladatelství Rowohlt).

Mannův román *Mefisto* už byl pro divadlo i pro film adaptován několikrát (připomeňme především pamětihodnou verzi Ariane Mnouchkine z roku 1978, nebo filmovou adaptaci v režii Istvána Szabó s Klaus Maria Brandauerem v hlavní roli, z roku 1982). Autorem dramatisace pro Cassiersovu inscenaci je současný belgický spisovatel Tom Lanoye.³⁹⁸ Hendrik Höfgen se v jeho verzi jmenuje Kurt Köpner; Lanoye román z roku 1936 „prodloužil“ a na základě reálných faktů z života Gustafa Gründgense sleduje postavu až do konce Druhé světové války.

Necelou desítku postav adaptace si mezi sebou v Cassiersově inscenaci rozdělí sedm herců. Ti se pohybují v relativně zabydleném prostoru: hlavním prvkem scénografie jsou čtyři velké stoly se skleněnou deskou, na začátku inscenace symetricky rozmístěné v přední části jeviště. Svými rozměry (asi jeden metr na dva) i „aseptickými“ materiály (bílá ocel a sklo) připomínají operační stoly v nemocnicích či, přesněji, pulty pro vivisekci. K té svým způsobem několikrát i slouží: přímo nad středem každého stolu je totiž zavěšená kamera, která v reálném čase promítá obraz na plátno v zadní části scény. V některých sekvencích si herci na stoly lehnou a jejich hra je tak divákům zprostředkována pomocí kamer, které přenáší zvětšený obraz detailního záběru jejich obličejů. Použití kamery v tomto případě přesahuje čistě estetickou funkci. „Používáme-li na scéně video, pak abychom blíže uchopili hru herce [...]. Film na scéně umožňuje vydat se na cestu do hercovy mysli.“³⁹⁹ Z více formálního hlediska tak Cassiers jevištně překládá několik úrovní fikce, stejně jako divadelní *mise en abyme*, se kterou zachází literární předloha. Tyto dva způsoby vyprávění od sebe totiž zprvu oddělují první plán příběhu a divadlo na divadle, které se táhne celou inscenací. Postupně, stejně jako Kurt Köppler ztrácí jasnou hranici mezi postoji, které doopravdy zastává, a těmi, které „jenom hraje“, se vytrácí i striktní předěl mezi různými úrovněmi příběhu. V poslední části inscenace stoly ze scény úplně zmizí,

³⁹⁸ *Mefisto for ever* není první divadelní adaptací Toma Lanoye. Z těch předchozích zmiňme především jeho spolupráci s Lukem Percevaalem na jedenáctihodinové adaptaci Shakespearových historických dramát z roku 1997.

³⁹⁹ Jean-François Perrier, rozhovor s Guy Cassiersem, www.festival-avignon.com.

spolu s posledními etickými ambicemi divadla Kurta Köplera; vivisekce jako metafora společensko-kritického rozměru divadla...

Druhou částí volně na sebe navazujícího triptychu je inscenace s názvem *Wolfskers* – přeloženo z holandštiny, rulík zlomocný. I v tomto případě se jedná o adaptaci (jejím autorem je Cassiersův pravidelný dramaturg Erwin Jans), tentokrát však ne románové předlohy, ale látky filmové. Inscenace totiž vychází ze tří filmů ruského filmového tvůrce Alexandra Nikolajeviče Sokurova, *Moloch*, *Taurus* a *Slunce* (z let 1999, 2000 a 2005), jejichž hlavními postavami jsou (ve stejném pořadí) Hitler, Lenin a japonský císař Hirohito. Z divadelního jeviště, kde se odehrával *Mefisto*, přecházíme do zákulisí. Inscenace totiž stejně jako Sokurovovy filmy ukazuje dvacet čtyři hodin ze života tří mocnářů v jejich momentech intimity, které jsou ale přesto zlomové. Hitler v roce 1943 v Orlím hnízdě, obklopen svými blízkými (Eva Braunová, Goebbelsovi) mezi dvěma pikniky v trávě sní pro Třetí říši o velkolepých stavbách připomínajících řecké chrámy, zatímco celé Německo leží v ruinách. Lenin v roce 1924, na invalidním vozíčku po mrtvici, „uklizen“ svými soudruhy na venkov ve společnosti své manželky a sestry, se snaží znovu uchopit moc, která mu uniká mezi prsty; vzpomíná na větu z *Višňového sadu* přemýšlí o tom, zda není jejím autorem on sám. A nakonec japonský císař Hirohito v roce 1945, těsně po svržení atomových bomb na Hirošimu a Nagasaki, obklopen svými sluhy (neustále) a manželkou (zřídka), který pokračuje ve vědeckém zkoumání hmyzu a v psaní poezie. „V této druhé části se už nesetkáváme s umělci, ale s politickými postavami, které se za umělce doopravdy považují. Doufají, že tak znovu získají vládu nad situací, nad kterou už nemají žádnou moc, že tím promění své okolí a ještě naposledy ovlivní svůj osud. Že se tak znovu chopí moci, která jim uniká.“⁴⁰⁰

Jeviště je opět symetricky rozděleno na tři prostory, z nichž každý náleží jednomu mocnáři. Jejich příběhy se odehrávají nejdřív odděleně, později v čím dál větší simultaneitě; paralely se vykreslují o to konkrétněji,

⁴⁰⁰ Collette Godard, „Atropa. La vengeance de la paix“, text citovaný v programu inscenace, Th. de la Ville, str. 7.

o co roste porozita prostorů, které se postupně začnou přelévat jeden do druhého. K tomuto efektu přispívá kromě použití videa i intenzivní sborovost inscenace. Vyjma tří představitelů rolí diktátorů znázorňují všichni herci několik rolí a vytváří tak jakýsi sbor, který se přemisťuje z jednoho vyprávění do druhého.

Stejně jako v *Mefistovi* „přidali“ tvůrci část příběhu na základě elementů ze života Gustafa Gründense, i ve *Wolfskers* překračují hranice Sokurovových filmů. Každý z mocnářů je totiž v jejich adaptaci konfrontován s postavou, která do jejich světa proniká zvenku a je přímo spjatá s jejich pádem. Hitlera tak v jeho hnízdě navštěvuje Albert Speer, vrchní architekt Třetí říše a ministr zbrojního průmyslu, který přináší špatné zprávy o posledním dění. U Lenina se zase bez ohlášení objevuje „Gruzínek“, Stalin, jehož agresivní autoritě se fyzicky i mentálně oslabený Lenin už definitivně nedokáže vzepřít. A konečně Hirohito, který se na rozdíl od ostatních dvou diktátorem *narodil* (Lenin a Hitler se jimi *stali*), přijímá generála MacArthura, jenž po císaři na znamení uznání porážky vyžaduje, aby se vzdal své božské aury. Tři setkání ke zpečetění úpadku a ztráty moci.

Poslední část triptychu nese jméno *Atropa. Pomsta míru*. *Atropa* znamená opět rulík zlomocný, tentokrát v řečtině. A znovu se jedná o adaptaci z pera Toma Lanoye. Autor zde vycházel z Aischylových a Euripidových tragédií spjatých s Trojskou válkou (především z *Ifigénie v Aulidě* a z *Hekabé*), které doplnil úryvky z projevů současných amerických politiků (George Bushe, Donalda Rumsfelda...) spjatých s válkou v Iráku. Celá inscenace se podle Cassiersových slov odehrává během poslední vteřiny Agamemnónova života, kdy padlý tyran zůstal sám, po smrti všech žen, které se kdy objevily v jeho životě – a to včetně Klytemnéstry, která jej v této verzi odmítne (de facto milosrdně) zabít. Po prvních dvou částech, které měly za protagonisty skutečné (*Wolfskers*) nebo jasně definované (*Mefisto for ever*) historické osobnosti, se v *Atropě* setkáváme s postavami, které se sice zdají přicházet z dávné mytologie, bortí však mýty o skutečnosti až příliš blízké. Pod rouškou Agamemnóna cítíme kontury George Bushe a jeho

projevů o „střetu civilizací“ a o „míru, který je třeba nastolit silou,“ a Trojská válka se tak stává jakousi „generálkou na válku v Iráku“.⁴⁰¹

Výpravu (post-apokalyptické ruiny zahalené do rudého světla) tvoří části a úločky scénografií dvou prvních částí – *Atropa* je svým způsobem konečným palimpsestem, kterým prosvítá *Mefisto for ever* a *Wolfskers*. Je tomu tak i po textové stránce, kdy se v této „koláži“ antických dramát a projevů současných politiků jako reminiscence navracejí pasáže z předchozích dvou inscenací. I zde hraje také zásadní roli použití videa. Inscenace začíná dlouhým monologem krásné Heleny, která trůní v pravé zadní části jeviště na vrcholku asi dva metry vysoké konstrukce (mořské útesy? nebo už ruiny Tróje?) v jednoduchých bílých šatech, které splývají po konstrukci až k zemi. Helena se tak podobá jakési mořské víle, bájně siréně, jejíž zpěv láká námořníky do záhuby. Herečka sedí zády k hledišti, mluví však do kamery, kterou drží sama v ruce a jejíž zvětšený obraz je v reálném čase přenášen na obrovské plátno táhnoucí se přes celý zadní výkryt scény. Je tak publiku vzdálená, svým způsobem „skrytá“, ale zároveň v intimní blízkosti. Dalším prvkem, který *Atropu* spojuje s prvními dvěma částmi *Triptychu moci*, je použití sboru; tentokrát je na sbor odkazováno nejen ve scénické formě, ale i v textu. Kolem jediné mužské postavy (Agamemnóna) krouží, postupně nebo současně, Klytemnéstra, Ifigénie, Helena, Hekabé, Andromacha a Kasandra. Aby pocit chóru převažoval nad individuálním pojetím postav, vyměňují si představitelky těchto postav role na každé představení.

Po prvních dvou večerech, které svým tempem nenechaly divákovi chvilku oddechu, byla *Atropa. Pomsta míru* nečekaně statickou, klidnou, až meditativní inscenací, která nechala naplno rezonovat dozvuky *Mefisto for ever* a *Wolfskers*. „Divadlo je pomalé médium,“ říká Cassiers. „Ve srovnání s rychlostí, ve které fungují ostatní média, třeba televize nebo internet, se stává ještě pomalejším. Což v žádném případě neznamená méně důležitým. Já osobně mám velkou potřebu pomalosti a přesného načasování. Jeden ze

⁴⁰¹ Fabienne Pascaud, „La guerre de Troie a toujours lieu: *Atropa* de Guy Cassiers et Tom Lanoye“, in *Télérama* 14. července 2008.

zásadních problémů naší společnosti je rychlost, kterou se vše odehrává, nebo by se odehrávat mělo. [...] Ta vylučuje veškerou hlubší úvahu.“⁴⁰²

Guy Cassiers neměl podle svých slov úmysl ve svém triptychu moc analyzovat; spíš ji ukázat ve vztahu k občanské zodpovědnosti umělce (*Mefisto for ever*), v zákulisí (*Wolfskers*) a v konfrontaci se svými oběťmi (*Atropa. Pomsta míru*). Jeho *Triptych moci* tak nejen klade otázky, ale dává na ně zároveň i několik protichůdných odpovědí; jednoznačná odpověď neexistuje, každé řešení je nutně jako rulík zlomocný – *farmakon*: lék i jed zároveň.

„Tři podoby moci, kterým se náš triptych věnuje, připomínají tři obludné obličejce ze slavného triptychu Francise Bacona, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944). Na žluto-oranžovém pozadí znázorňuje Bacon tři odpuzující stvoření, na půl cestě mezi člověkem a zvířetem, s krkem nepoměrně dlouhým k tělu a se zohyžděnou tlamou dokořán. Tyto tři postavy jsou inspirovány řeckou mytologií, jsou to Erýnie, bohyně pomsty. Fakt, že Baconův triptych pochází z roku 1944, je zásadní pro pochopení hrůzy, kterou v něm umělec zpracovává. Tato tři odporná těla, ve kterých už není téměř nic lidského, se zdají na první pohled na hony vzdálená od formální stylizace a estetičnosti inscenací Guy Cassierse. Ale možná je tu odpornou část triptychu třeba hledat v morální perverzi moci...“⁴⁰³

V zákulisí: triptych mocných

Pařížské Théâtre de la Ville, kde byl *Triptych moci* uváděn letos v září a říjnu, je jednou z veřejných divadelních institucí, které s novou sezónou změnilly ředitele. V tomto případě nastoupil po třiadvaceti letech na místo Gérarda Violette mladý Emmanuel Demarcy-Mota, který si jako hlavní ambici vytyčil udělat z Théâtre de la Ville scénu, která bude Paříži

⁴⁰² Yves Desmet, „Le metteur en scène en DJ“, rozhovor s Guy Cassiersem uveřejněný na www.toneelhuis.be (*op. cit.*).

⁴⁰³ Erwin Jans, „Le pouvoir déployé et replié“, programu inscenace, *op. cit.*, str. 10.

představovat divadelní aktualitu z celé Evropy (a tím trochu zasahovat do role Théâtre de l'Odéon, které nese jako druhé jméno Théâtre de l'Europe). Jeho první riskantní počín, pozvat do Paříže Guy Cassierse, se u veřejnosti setkal s obecně pozitivním ohlasem. Nový ředitel tedy vyhrál první partii svého mandátu. Ne tak tomu ale bylo v případě poslední partie francouzské ministryně kultury, Christine Albanel. Její rozhodnutí, které spočívá v připojení jednoho z nejvýraznějších pařížských divadel, MC93 Bobigny, ke Comédie-Française, vyvolalo mohutnou mobilizaci široké (nejen)divadelní veřejnosti. Bylo totiž ožehavé hned v několika směrech a svým způsobem se stalo pověstnou poslední kapkou, kterou přetekl už tak plný pohár.

V obecném klimatu velké euforie a arogance, které zavládlo během prvních měsíců po zvolení Nicolase Sarkozyho hlavou francouzského státu, poslal novopečený prezident všem svým ministrům určení jejich mise. V oboru kultury, a přesněji v tom divadelním, se Sarkozyho neoliberální politika shrnuje jednoduše dvěma klíčovými výrazy: „výdělky“ a „úspory“. Se stejnými prostředky, více inscenací a více diváků. K takto ohlášenému tuhému boji o státní peníze se přidalo několik problematických rozhodnutí Sarkozyho ministryně kultury, v jejichž důsledku se vztahy mezi divadelní veřejností (jak profesionální, tak laickou) a politiky ještě více napjaly, aniž by však vedly k obecné mobilizaci. První aféra propukla už na začátku září 2007, tedy záhy po jmenování Christine Albanel do funkce. Týkala se úvodníku, který ve své sezónní brožuře uveřejnil ředitel ne zrovna velkého, ovšem státem podporovaného divadla (Théâtre de Granit – Scène Nationale) v ne zrovna velkém, ovšem státem nezapomenutém východofrancouzském městečku Belfort. Inkriminovaný text měl formu otevřeného dopisu, který řediteli divadla Henri Taquetovi adresoval místní režisér Benoît Lambert. Ten v dopise humornou formou upozorňoval na „hluboké a pravděpodobně katastrofické následky“, které může na „běh našich životů“ mít zvolení Nicolase Sarkozyho prezidentem: „Zjistil jsem například, že můj soused, se kterým jsem se doposud bavil jen ze slušnosti, nevolil Sarkozyho. Nejen, že se tím zjednodušily naše sousedské vztahy, ale jsem od nynějška také

ochotný pohlídat mu psa, bude-li to potřebovat.“⁴⁰⁴ Okamžitá reakce z ministerstva vyvolala ve všech médiích ohnivé debaty na téma umělecké svobody a svobody slova. Albanel totiž Henri Taquetovi obratem poslala dopis, ve kterém jej plísnila za uveřejnění tak „nemístného“ textu: „Veřejnoprávní divadelní instituce, která je financovaná ze státních peněz, je vázána respektovat demokraticky vyjádřené názory a rozhodnutí. Vy jste tento respekt pošlapal tím, že jste napadl Prezidenta republiky zvoleného na základě demokratické kampaně [...]. Chtěla jsem Vám vyjádřit, do jaké míry je pro mne tento šok hluboký.“⁴⁰⁵

Sotva mělo rozhořčení, které vzbudil dopis ministryně, čas opadnout, přišla Christine Albanel s novým kontroverzním rozhodnutím. Tentokrát se týkalo jednoho z pěti pařížských národních divadel – Théâtre National de Chaillot. Na konci října 2007 uveřejnilo totiž ministerstvo výnos, podle kterého případně tato první scéna současné divadelní historie, jejíž jméno je neodmyslitelně spjata s „otci“ novodobého francouzského divadla Jeanem Vilarem a Antoinem Vitezem, od června 2008 výhradně tanci. Toto oznámení nepobouřilo svou podstatou; naopak, fakt, že tanečnímu divadlu jako samostatné formě je třeba vyhradit potřebný prostor a rozpočet, nikdo nezpochybňoval. Jenže „se stejnými prostředky, více divadla“: proč tanci nevytvořit novou instituci, proč mu obětovat již existující, zaběhlé a dobře fungující, nadto přímo legendární divadlo? Problém byl také ve způsobu, kterým bylo toto rozhodnutí uvedeno do praxe – suchým komuniké, které vylučovalo jakýkoliv dialog. Nejen, že tehdejší ředitel Chaillot, Ariel Goldenberg, nebyl k jednání přizván; on o nich nebyl ani informován.

Tato riskantní rozhodnutí francouzské ministryně jsou překvapivá i proto, že Christine Albanel ví, že se pohybuje po velmi tenkém ledě, který se pod ní může každou chvíli prolomit. Mobilizace intermittentů si vyžádala hlavu jednoho z jejích předchůdců, Jean-Jacquese Aillagona (který Albanel ironií osudu vystřídal ve vedení Muzea a zámku ve Versailles), a ona sama má na stole další dvě ožehavé složky: nový zákon o autorských právech, na kterém ne a ne se shodnout s Evropskou komisí, a zákon o zrušení reklam ve

⁴⁰⁴ Cituji z pasáží úvodníku uveřejněných na stránkách týdeníku *Nouvel Observateur* 9. září 2007.

⁴⁰⁵ Tamtéž.

vysílání francouzské veřejnoprávní televize. Minimálně z finančního hlediska jsou oba zákony doslova výbušné...

O to nečekanější bylo oznámení, kterým Albanel na konci letošního září představila veřejnosti svůj úmysl proměnit jedno z nejvýraznějších pařížských divadel v další scénu Comédie-Française. Opět, rozhodnutí nepřekvapilo svou podstatou. O potřebě Comédie-Française (která ovšem v současné době působí již ve třech sálech – kromě historické budovy, Salle Richelieu, také v Théâtre du Vieux-Colombier a v malém Studiu v podzemních prostorách Louvru) mít k dispozici moderní sál s odpovídajícími technickými parametry a možnostmi se vědělo a mluvilo už dlouho. Ale opět: „se stejnými prostředky, více divadla“... Na celé aféře nadto vyvolal obecné pobouření a mohutnou mobilizaci veřejnosti opět způsob, jakým bylo rozhodnutí prezentované, a volba divadla, které má být takto „obětované“.

Maison de la culture (MC) 93 v Bobigny je totiž jedno z hlavních pařížských divadel, přestože se nachází na (velmi blízkém) předměstí. Myšlenka delokalizovat francouzské „národní divadlo“ na předměstí je pro současnou situaci ve Francii symbolická – a to tím spíš, že Bobigny je jedna z nejproblematictějších oblastí. MC93 si ale, minimálně od roku 2000, kdy do jejího vedení nastoupil Patrick Sommer, dokázala mezi množstvím příměstských scén vybudovat skutečnou estetickou i ideologickou totožnost. Právě v těchto zdech mají pařížští diváci pravidelně možnost shlédnout, kromě velkých francouzských produkcí, inscenace z celého světa, ať už se jedná o představení Pekingské opery, nebo o práci velkých současných evropských režisérů (Franka Castorfa, Lva Dodina, Christopa Marthaler, Arpáda Schillinga ad.). Ty Patrick Sommer zve především (ale ne výlučně) během mezinárodního festivalu Standard Idéal, který ve svém divadle pořádá od roku 2004. Volba této na výsost „etablované“ instituce zaráží také proto, že na stejném předměstí (Seine – Saint Denis) působí se stejným statutem ještě další dvě divadla, která zdaleka nemají tak vyhraněnou identitu: Théâtre de la Commune v Aubervilliers a Théâtre Gérard-Philippe v Saint Denis. Zdá se ale, že Albanel zvolila MC93 právě z tohoto důvodu: její program je podle ní sice „vysoce kvalitní“, ale nepřitahuje dost široké spektrum publika... Patrick Sommer reaguje: „Je to filozofická i politická

otázka. V panice, kterou v dnešních politicích probouzí problém předměstí, se od nás očekává, že budeme předkládat program jako ze slabikáře, jako bychom tu byli obklopeni samými negramotnými hlupáky.“⁴⁰⁶

Stejně jako v případě přidělení Théâtre de Chaillot tanci se navíc veškerá rozhodnutí odehrála s vyloučením nejen veřejnosti, ale také některých hlavních zainteresovaných osob. Když 25. září vydalo ministerstvo kultury tiskovou zprávu, ve které Albanel oznamovala projekt (de iure), de facto ale spíš konečné rozhodnutí, že se v blízké době soubor Comédie-Française nastěhuje do MC93, bylo to překvapením nejen pro veřejnost, ale i pro samotného ředitele MC93 Patricka Sommiera, kterého o jednáních probíhajících už několik měsíců nikdo neinformoval. Zpráva se během několika hodin rozšířila v kulturních kruzích a uvedla do chodu mobilizaci, ke které se přidala řada evropských uměleckých osobností (Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau, bratři Dardennové, Frank Castorf ad.). V následujících dnech média pravidelně přinášela prohlášení jedněch i druhých. Christine Albanel a Muriel Mayette, administrátorka Comédie-Française, svorně opakovaly, že přece jde především o „otevření se novým obzorům a tím o naplnění mise veřejnoprávní instituce“.⁴⁰⁷ Do veřejné debaty se jako jednotný celek zapojil i soubor herců z Comédie-Française, kteří se postavili proti návrhu své vedoucí: „Do Bobigny nepůjdeme bez předchozí dohody s řediteli všech divadel v této oblasti [...]. Odmítáme se usadit v této instituci navzdory těm, kteří ji řídí a dávají jí život. Odmítáme se chovat jako vzájemně si konkurující podniky.“⁴⁰⁸ Ariane Mnouchkine dokonce v souvislosti s celou aférou použila výraz „annexion“; abych jej převedla do našeho jazyka se všemi konotacemi, které ve francouzštině uvádí do pohybu, musela bych se uchýlit k hezkému českému slovu Anschluss...

V současné době (konec října 2008) se rozvířená hladina pomalu začíná klidnit. Christine Albanel i Muriel Mayette vydaly tisková prohlášení, ve kterých celý projekt prezentují s mnohem většími nuancemi: prozatím navrhují, aby Comédie-Française a MC93 „přemýšlely o spolupráci“,

⁴⁰⁶ Patricka Sommiera cituje Nathaniel Herzberg ve svém článku „La MC93 de Bobigny pourrait être reprise par la Comédie-Française“, in *Le Monde* 2. října 2008.

⁴⁰⁷ Tamtéž.

⁴⁰⁸ Rozsáhlé úryvky z prohlášení herců uveřejnil deník *Le Monde* ve svém vydání z 10. října 2008.

s časovým horizontem 2011-2012. „MC93 znovu potvrdila důležitost svého místa na francouzském kulturním obzoru. Její existenci, statut, totožnost, zaměstnance ani umělecké ambice nesmíme zpochybňovat,“ pokračuje Albanel.⁴⁰⁹ I Muriel Mayette už mluví pouze o „paralelním programu“ obou divadel, jenž pro ni představuje „politický projekt“, na který je „hrdá“.⁴¹⁰ Díky mobilizaci, kterou celá aféra vyvolala, vychází z jednání prozatím jako největší vítěz Patrick Sommier.⁴¹¹ Ten se od začátku ukázal jako moudrý diplomat, který se dokázal oprostít od emocí a vyzývat k dialogu. Nabídku ministryně kultury přijal („ani spojení, ani delokalizace, [...] ale společné úvahy“), a nadto využil aféru k tomu, aby důrazně upozornil na chronický nedostatek státních prostředků, kterým jeho divadlo trpí. „Když jsem se Muriel Mayette ptal, jaké jsou její úmysly s MC93, odpověděla: ‚Dělat to, co vy!‘ [...] Může nám někdo vysvětlit, proč by Muriel Mayette měla dostat prostředky na to, aby dělala ‚to, co my‘, zatímco nám jsou dlouhodobě odmítány? [...] Zůstaňme více než kdy mobilizovaní!“⁴¹²

A do třetice: Marthaler znovu u moci

Mezitím jde ale život dál a divadlo také. V rámci Podzimního festivalu přijel do MC93 švýcarsko-německý režisér Christoph Marthaler⁴¹³ se svou inscenací *Platz Mangel (Nedostatek místa)*. I ta je svým způsobem úzce spjatá s otázkami moci v divadelních institucích.

Když byl Marthaler v roce 2000 s velkými ovacemi jmenován do čela Schauspielhausu v Curychu, jeho rodném městě, mluvili ti, kteří znali jak jeho práci, tak místní společnost, o „nádherném nedorozumění“.⁴¹⁴ Curyšští

⁴⁰⁹ Tisková zpráva z 16. října 2008 uveřejněná na internetových stránkách ministerstva, www.culture.gouv.fr.

⁴¹⁰ Vyjádření Muriel Mayette na internetových stránkách Comédie-Française, www.comedie-francaise.fr.

⁴¹¹ Někteří novináři (především na stránkách konzervativního *Le Figaro*) soudili, že se Sommierovi celá aféra vlastně docela hodila, nevyprovokoval-li ji sám (!). Současný ředitel totiž bude tak jako tak nucen vedení MC93 v blízké době opustit; podle některých komentátorů mu kauza umožnila na sebe ještě naposledy upozornit...

⁴¹² Tisková zpráva z 21. října 2008, internetové stránky www.mc93.com.

⁴¹³ V Disku č. 23 jsem psala o jeho inscenaci Horváthových *Povídek z vídeňského lesa*.

⁴¹⁴ Jako například současný ředitel mnichovských Kammerspiele Frank Baumbauer, kterého cituje Brigitte Pätzold ve svém článku „Un coup de balai dans le théâtre suisse“, in *Le Monde diplomatique*, červenec 2004.

diváci totiž Marthalerovo divadlo skoro neznali (vždyť do té doby působil především v Basileji a v Hamburku) a jejich ovace se tehdy zakládaly spíš na režisérovi mezinárodním věhlasu než na jeho díle. Brzy však měli poznat, nakolik je Marthalerovo divadlo subverzní, a když se ředitel ještě navíc pro svou kritiku švýcarské buržoazie obklopil německými spolupracovníky, bylo to už na Curych příliš. Ke všemu se přidalo ne zrovna hospodárné zacházení se státními penězi, a tak se Christoph Marthaler jednoho dne roku 2002 dozvěděl z novin (některé věci se jednoduše nemění), že městské zastupitelstvo předčasně ukončilo jeho mandát. Zpráva vyvolala okamžitou reakci ze strany části obyvatel Curychu, jeho divadelních institucí – především těch alternativních, a také mnohých evropských osobností (Gérard Mortier, Luc Bondy, Claus Peymann, Frank Castorf, Elfriede Jelinek ad.). Někteří při této příležitosti vzpomínali na skandální odchod Petera Steina ze stejného divadla po inscenaci Bondova *Early Morning* v roce 1969. Tlak na městské zastupitele, v čele s pravicovou UDC – Union démocratique du centre, byl z obou stran takový, že se nakonec rozhodli vyhlásit referendum o ukončení či pokračování Marthalerova mandátu ve vedení curyšského Schauspielhausu. (Není těžké uhadnout pozici této krajně konzervativní politické strany, která do referenda šla se sloganem „Kdo nemůže žít, musí zemřít“; jinými slovy: není-li divadlo dostatečně výdělečné, nezaslouží si státní podporu...). Hlasování však dopadlo z 52% v Marthalerův prospěch. Režisér ovšem zanedlouho oznámil, že největší švýcarské divadlo tak jako tak opustí ještě před koncem svého funkčního období. Do té doby stihla ještě divadelní revue *Theater Heute* dvakrát vyznamenat curyšský Schauspielhaus cenou „Divadlo roku“ (2002 a 2003). Když Marthaler v roce 2004 definitivně odcházel z Curychu, slíbil, že se tam brzy vrátí, tentokrát ovšem na jednu z místních alternativních scén.

Stalo se tak v roce 2007, kdy se v největším švýcarském nezávislém kulturním centru Rote Fabrik odehrála premiéra inscenace *Platz Mangel*, na jejíž produkci se podíleli mimo jiné i Podzimní festival a MC93. Marthaler si tentokrát bere na mušku zdravotní průmysl se všemi neduhy, které jsou s ním spjaté. Jeho inscenace se odehrává v luxusní vysokohorské „Klinice výšek a propadů“ Dr. Bläsiho, kterou s okolním světem spojuje pouze kabinová lanovka a v níž se sedm marthalerovsky podivných postav oddává

„intenzivnímu znovuzískávání formy“. Slunečná terasa kliniky plná skládacích plastových lehátek se trochu podobá bazénu nebo modernímu sportovnímu centru – zadní výkryt scény tvoří horolezecká stěna, po které se někteří z pacientů chvílemi snaží (marně) uniknout. Levou stranu lemují jasně červené umělohmotné záclony, které vedou do kabiněk určených k různým léčebným procedurám. Naproti nim jakýsi improvizovaný bar a dveře do tajemných kanceláří. V pozadí pak zábradlím obehnané nástupiště do lanovky, která pravidelně přiváží či odváží herce nebo rekvizity, ukončené polo-prosklenou vrátnicí. V té skoro po celou dobu inscenace nehnutě sedí shrbený vrátný; jen čas od času z budky vyjde, postaví se na předscénu, na hranu slunečné terasy, a uspávacím hlasem začne odříkávat nekonečné nabídky absurdních formulí zdravotního připojištění. Klinika Doktora Bläsiho je totiž místo, kde jedni nechávají naplno zaznít své posedlosti zdravím a krásou, druzí popouštějí uzdu bezcitnému zneužívání nemoci. Někteří klienti přicházejí podstoupit ty nejpodivnější léčebné kúry (terapie zástavou dechu atd.), jiní prodat své orgány k „recyklaci“...⁴¹⁵

Jako vždy se ale vše u Marthalerova odehrává na pozadí všudypřítomné hudby.⁴¹⁶ Obvyklé rozladěné pianino na scéně nahradily dva syntetizátory obsluhované herci, kteří zde hrají zároveň roli hudebníků a zpěváků. Jejich repertoár jde od Bacha přes Schubertovy *lieder* po hity sedmdesátých let (na toto období ostatně silně odkazují i kostýmy). A všemu vládne pomalost – další rozeznatelný rys Marthalerovy estetiky. Tak, jako šly hodiny v *Murx den Europäer!*... někdy pomalu a někdy vůbec, zdá se, že lanovka, která v *Platz Mangel* spojuje kliniku Doktora Bläsiho s okolním světem, se zastavila a čas s ní. Herci opakuji své činnosti ad absurdum (zřízenci kliniky trvá snad deset minut, než za němého a nehnutého přihlížení pacientů několikrát přeleští všechna zábradlí na terase) a refrény písní jsou opakovány donekonečna. Ale ve chvíli, kdy herci bez hnutí, v pološeru, začínají už asi osmou sloku Mahlerovy písně, čtyřhlasně a a capella, se divákova ospalost promění v hluboký pocit krásna.

⁴¹⁵ Cynismus, který připomíná *Woyzecka*, poslední inscenaci, kterou Marthaler pařížskému publiku představil (v operní verzi Albana Berga na scéně Opéra de Paris v dubnu 2008).

⁴¹⁶ Připomeňme, že Marthaler má původně hudební vzdělání.

V dnešní uspěchané době se pomalost zdá být luxus, který si mnozí nemohou, nebo nechtějí, dovolit. Politici schvalují svá rozhodnutí dřív, než najdou čas se o nich poradit se zainteresovanými osobami, o veřejnosti nemluvě. A média se na události a nová zjištění vrhají s dravostí bulimiků: jen, aby potravu stihla vyvrhnout dřív, než ji stráví. „Mezi pomalostí a pamětí, a mezi rychlostí a zapomněním, je pojítko. [...] Míra pomalosti je přímo úměrná intenzitě paměti; míra rychlosti je přímo úměrná intenzitě zapomnění,“ píše ve svém románu *La Lenteur (Pomalost)* Milan Kundera. Jako by o zbytečných šrámech, které může zanechat bezhlavá rychlost dnešního světa, něco věděl...

AVIGNONSKÝ FESTIVAL 2008

Před několika měsíci jsem na stránkách tohoto časopisu referovala o jedné ze dvou hlavních událostí, které udávají tón a rytmus francouzskému divadelnímu, ale také všeobecně uměleckému a kulturnímu dění – o Podzimním festivalu. Bylo pro mě tehdy nemožné neodvolávat se pravidelně k jeho letnímu protějšku, tomu Avignonskému. Stejně tak by tedy obraz francouzského festivalového dění zůstal neúplný, pokud by po prvním článku nenásledoval příspěvek o festivalu papežského města. Velkou část svého textu věnuji obecnému představení festivalu v Avignonu, jeho dějinám a struktuře: tato událost má totiž mnoho zvláštností a charakteristik, které zaslouží nejen být zmíněny, ale především uvedeny do souvislostí. Avignonský festival s sebou nese své dnes již více jak šedesátileté dějiny víc, než kterákoliv jiná evropská událost tohoto významu; nechat je stranou a soustředit se výhradně na jeden ročník by bylo připravit se o velké estetické a ideologické bohatství, které skýtá historie ...

Dějiny festivalu: od pohádky k legendě

Stručně shrnout příběh zrodu festivalu se mi vždy zdálo jako tvrdý oříšek, protože je téměř nemožné oddělit historická fakta od legendy, kterou je opředen. Což je koneckonců pravděpodobně první věc, jež je třeba o Avignonském festivalu říct: pro mnoho francouzských divadelníků nabývá vskutku legendárních, ne-li doslova pohádkových rozměrů. Mnozí autoři začínají své spisy o festivalu dnes již slavnou banální frází: „Žili, byli jednou jeden muž a jedno město, kteří se setkali, zamilovali se, vzali se a měli spolu dítě jménem festival,“⁴¹⁷ aby posléze oznámili, že oni ve své knize nahlédnou pod roušku tajemství a strhnou festivalu jeho zázračnou auru.

⁴¹⁷ Například Antoine de Baecque ve své knize *Avignon, Le Royaume du théâtre*, (Paříž: Gallimard 1996), nebo Bruno Tackels v první části své dvacetidílné rozhlasové „ságy“ o dějinách Avignonského festivalu, *Le Feuilletton d'Avignon*, kterou v červenci 2006 (k 60. výročí festivalu) vysílala radiová stanice France Culture a která o rok později (opět těsně před začátkem festivalu) vyšla také knižně: *Les Voix d'Avignon*, Paříž: Seuil 2007.

Avšak kouzlo, kterým festival působí na francouzské divadelníky, je natolik silné, že málokterý z nich se mu dokáže doopravdy vymanit a nabídnout racionální popis podmínek jeho vzniku, dějin, struktury a fungování. Protože Avignonský festival je pro Francouze „náboženství, které má svého boha – Jeana Vilara; svého spasitele – Gérarda Philipa; své blahořečené apoštoly – Marii Casarès nebo Alaina Cuny, Michela Bouqueta, Maurice Bějarta či Carolyn Carlson; i svou madonu – Jeanne Laurent. Má dokonce i své strážce hrobu...“⁴¹⁸ Já se ovšem přesto pokusím, s co možná největší objektivitou, v několika hlavních bodech shrnout jeho dějiny.

Příběh Avignonského festivalu začíná dávno před příběhem festivalu Podzimního, už v roce 1947 a zprvu s nepřilíš divadelními ambicemi. Básník René Char a jeho přátelé Christian a Yvonne Zervosovi, velcí milovníci a sběratelé umění, chtějí ve velké kapli papežského paláce uspořádat výstavu současného malířství.⁴¹⁹ A jelikož chtějí rozšířit dimenze projektu a prohloubit jeho dopad, obracejí se na mladého a slibného herce a režiséra Jeana Vilara, aby při této příležitosti uvedl také jednu ze svých pařížských divadelních inscenací.⁴²⁰ Vilar nejdříve odmítá, v zápětí však přichází s protinávrhem: místo aby pod širým nebem a v tak neobyčejném prostoru, jakým je hlavní nádvoří papežského paláce, reprízoval inscenaci tvořenou pro zcela jiné podmínky, zrežiruje přímo pro tuto příležitost a pro hlavní nádvoří tři hry.⁴²¹

Avignonský týden umění se nakonec konal od 4. do 10. září 1947 jako událost, kterou bychom dnešním slovníkem nazvali interdisciplinární: k malířské a sochařské výstavě se přidaly koncerty a divadelní představení. Poslední dva vsadily především na konfrontaci minulého se současným;

⁴¹⁸ Bruno Tackels, *op. cit.*, 1. díl.

⁴¹⁹ Výtěžek z výstavy má být věnován avignonským občanům v nouzi a vystavena mají být díla velkých současných malířů (Picasso, Miró, Klee, Braque, Léger, Matisse...) spjatá s utrpením pod různými evropskými diktaturami první poloviny 20. století.

⁴²⁰ Vilar už má tou dobou za sebou pár let působení v putovním divadle La Roulotte (hlavně za války), poté několik inscenací v miniaturním pařížském divadle Le Théâtre de Poche. V roce 1946 se dočkal prvního velkého úspěchu díky své režii Eliotovy *Vraždy v katedrále* v divadle Vieux-Colombier, v níž také hrál hlavní roli Thomase Becketta. Podle původního přání a návrhu René Chara a manželů Zervosových měl Vilar v Avignonu uvést právě tuto inscenaci, na hlavním nádvoří papežského paláce.

⁴²¹ Shakespearova *Richarda II.*, Claudelovu *Histoire de Tobie et Sara* a *La terrasse de Midi* Maurice Clavela.

konfrontaci, která zůstala v centru budoucího Avignonského festivalu jako jeden z jeho základních pojmů.⁴²²

A právě na úspěchu *Avignonského týdne umění* staví Jean Vilar základy každoročního divadelního festivalu, který v Avignonu pořádá od následujícího roku (1948) – už ne v září, ale na konci července, aby umožnil co největšímu počtu diváků do papežského města přijet.⁴²³ Avignonský festival se rychle stává kulminačním bodem francouzského divadelního života, jakousi tečkou za minulou sezónou a otevřením té nadcházející zároveň. Základ programu prvních ročníků tvoří především inscenace Jeana Vilara, který v rámci této události nepůsobí pouze jako ředitel, ale zároveň jako režisér a herec. V duchu své divadelní filozofie (často prodchnuté didaktickými snahami) předkládá Vilar divákům velké hry světového repertoáru, aniž by se však jednalo o „cestu nejmenšího odporu“: v roce 1947 uvádí Shakespearova *Richarda II.*, který je tehdejší Francii naprosto neznámý. Se Shakespearem pokračuje i v následujících letech (*Jindřich IV.*, *Macbeth...*), zároveň však volí také další „velká sousta“. Hned v roce 1948, tedy pouhé tři roky po konci druhé světové války, se Vilar „odvažuje“ uvést v srdci sladké Francie a na posvátné půdě papežského paláce německého autora, když inscenuje *Dantonovu smrt* Georga Büchnera (jenž se sám „odvažuje“ komentovat Velkou francouzskou revoluci ze svého německého úhlu pohledu). O tři roky později pak například inscenuje *Prince homburského* Heinricha von Kleista...

Před svou předčasnou smrtí v roce 1971 stihl Vilar mnohonásobně rozšířit dimenze festivalu a prosadit jej jako uměleckou událost první kategorie, především tím, že mu umožnil překonat hned dvoje hranice. Nejdříve ty francouzské, když do programu zařadil i zahraniční inscenace, a potom hranice uměleckých disciplín, hlavně směrem k tanci a filmu, když k předním osobnostem festivalu přidružil choreografa Maurice Bějarta a

⁴²² Tři divadelní inscenace jsem již zmínila; koncerty pak uvedly na jednu stranu staré mistry jako Machauta a Couperina, na stranu druhou soudobé skladatele Milhauda, Poulenca, Stravinského.

⁴²³ Shrnutí celou kulturní a uměleckou ideologii Jeana Vilara není předmětem tohoto článku a vyžadovalo by prostor, který zde nemám k dispozici. Prozatím tedy alespoň nastínit jeho základní myšlenku rovnostářského divadla přístupného všem (finančně, časově, estetikou atd.) – Vilar tento ideál přivedl do praxe především během svého působení v čele Théâtre National Populaire (TNP) od konce 40. do začátku 60. let minulého století.

filmového tvůrce Jean-Luca Godarda. Po Vilarovi přebírá vedení festivalu jeden z jeho blízkých a dlouholetých spolupracovníků, Paul Puaux (do 1979), potom Bernard Faivre d'Arcier (1980 až 1984, pak znovu od 1993 do 2003) a nakonec Alain Crombecque (od 1985 do 1992). V roce 2004 byl do vedení jmenován mladý tandem Vincent Baudriller a Hortense Archambault.

Dnes festival každoročně uvede 35 až 40 inscenací francouzských a zahraničních divadelníků (některé z nich také produkuje), během asi tří set představení ve dvaceti různých prostorách. Každý rok prodá mezi 100 a 150ti tisíci vstupenek a navíc uvítá na 40 tisíc návštěvníků na bezplatném programu, který doprovází uváděné inscenace (čtení, setkání, debaty atd.).

Prostor pro spor...

Za více než šedesát let své existence se Avignonský festival, a to jej odlišuje od toho Podzimního, prosadil jako „lakmusový papírek“, který vypovídá o vnitřním zdraví francouzské kultury a kulturní politiky obecně. Mnoho nemocí a frustrací nahromaděných během uplynulé sezóny vyjde na povrch či recidivuje v červenci ve městě papežů. Francouzům tak drahý duch sporů a revolty neustále s větší či menší intenzitou bdí nad Avignonem. Většinou je pro něj přínosem, ale může být také nebezpečím. Rozepře se skutečně někdy ukazují jako dvojsečné a mohou dokonce ohrozit samotné konání festivalu. Za zmínku v tomto ohledu stojí především dva ročníky – dva notoricky známé momenty nedávné francouzské kulturní historie. Nejdříve tedy rok 1968, kdy se obecný duch revolty, který naplno vypukl v květnu v Paříži, přesunul na jih země a jako terč si paradoxně vybral „establishment“ Avignonského festivalu a především postavu jeho ředitele, Jeana Vilara. Jeden z pozdějších ředitelů, Bernard Faivre d'Arcier, s lehkou kousavou ironií shrnuje despotickou svévoli, s jakou se květnem frustrovaná veřejnost, vybuzená navíc přítomností a sklony ke skandálu amerického Living Theater, vrhla na celou událost a de facto ji použila jako rukojmí:

„Je podivuhodné, že muž, který do programu zařadil Godarda a Bějarta, se v roce 1968 stal terčem revolty. Místo, aby Avignonem znělo ‚Ať žije Béjart! Ať žije Vilar! Ať žije Godard!‘, ozývalo se tam ‚Béjart! Vilar!

Salazar!'. Tento směšný slogan, který velmi popudil Vilara i jeho společníky, vlastně neměl skoro žádnou logiku. Koneckonců, kdo si dnes vzpomene na Salazara, jakéhosi portugalského frankistického fašistu své doby; co má on co společného s Vilarem kromě toho, že jejich jména končí na ‚ar‘, jako ‚art‘, umění? Myslím, že kdyby se Vilar jmenoval Vilaro, křičeli by na něj Franko.“⁴²⁴

V tomto roce se festivalu neúčastnila ani jedna francouzská inscenace, jelikož všemožné a neustálé stávky z jara 68 nedovolili žádnému souboru, aby došel až do konce zkoušek. Celý program tedy sestával z představení zahraničních souborů, především Living Theater a Baletu 20. století Maurice Bújarta, který tou dobou působil v Belgii.

V roce 1968 je tedy konání festivalu hluboce narušeno, hrozí mu zrušení, ale nakonec se přece jenom „jede dál“. Jinak tomu bylo o 35 let později, kdy se tato „hereze“ opravdu udála: v roce 2003. Tentokrát jsou rozepře a spory rozdmýchány změnami v režimu a statutu tzv. intermitentů,⁴²⁵ pod které ve Francii spadá naprostá většina osob činných v divadelní branži. Bojovná nálada, navíc hluboce podceněná tehdejšími politiky, se zvedá už od června a čím dál tím více uměleckých osobností (jako Ariane Mnouchkine nebo Patrice Chéreau) vyjadřuje svou solidaritu a podporu protestnímu hnutí. A konečně, několik málo dní po oficiálním začátku festivalu se k „rebelům“ přidává i ředitel Bernard Faivre d’Arcier a ruší konání 57. ročníku. Toto rozhodnutí rozpoutalo okamžitý efekt domina a většina velkých letních francouzských festivalů (v Aix, Marseille či Montpellier...) byla v roce 2003 zrušena.

⁴²⁴ Bernard Faivre d’Arcier, *Histoire du Festival d’Avignon*, 4. část. Současně s Tackelsovým *Feuilleton d’Avignon* vysílala stanice France Culture v červenci 2006 také tuto dvacetidílnou „verzi“ dějin Avignonského festivalu. I ta vyšla o rok později knižně pod názvem *60 ans du Festival d’Avignon, Vue du pont* (Paříž: Actes Sud 2007).

⁴²⁵ Už jsem na stránkách tohoto časopisu několikrát připomínala, že francouzský divadelní systém je naprosto odlišný od toho našeho, který kopíruje německý model a je tedy organizován do sítě divadelních institucí, z nichž každá udržuje trvalý soubor uměleckých, technických a administrativních zaměstnanců (na jak dlouho ještě...?). Ve Francii však pro tyto profese neexistují téměř žádné formy stálého angažmá a jako náhrada jim za to má sloužit systém intermitence, jakýsi zvláštní režim sociálního pojištění a dávek. Pro více informací v češtině o této problematice viz článek Reginy Letelie, „Intermittenti kontra Avignon“, in *Svět a divadlo* 5/2003, str. 140-142.

... i pro diskuzi

Debaty a diskuze v Avignonu se přirozeně nevěnují pouze ideologickým, politickým či sociálním problematikám, ale také otázkám estetickým. Debata je odjakživa klíčovým pojmem festivalu a diváci ani divadelníci nenechají žádnou příležitost ležet ladem. „Diváci sem přicházejí nejen dívat se na divadlo, ale také o něm diskutovat a na něj reagovat – a často velmi vášnivě. Každý návštěvník je dříve či později konfrontován s názory, hodnotami a zážitky těch druhých,“ říká současný ředitel Vincent Baudriller.⁴²⁶ Někdy se ovšem do vášnivých debat zapojí čím dál tím více lidí, otázky nabudou čím dál tím větší váhy a nakonec přerostou za hradby města papežů – jako například v roce 2005. Program, který během tohoto ročníku sázel především na vlámské umělce (v čele s Janem Fabrem), většinou původně výtvarníky s výraznou provokující estetikou, uvedl do rozpaků velkou část návštěvnictva festivalu. Zoufalý výkřik, který jedna divačka vyslala během představení směrem k jevišti: „Co jsme vám proboha provedli, že nás tu necháváte už hodiny takhle trpět?!“ byl jakýmsi startovním výstřelem pro média, která se na celou aféru lačně vrhla a, jako třeba *Le Figaro*, tiskla na první straně titulky o „umělecké a morální katastrofě“. Francouzský umělecký a intelektuální svět se rozdělil do dvou táborů: na ty, kteří obhajovali obraznou estetiku vlámských divadelníků, proti těm, kteří volali po návratu básníků na divadelní prkna. Z této „polemiky obrazného divadla proti divadlu slova“, nebo také „polemiky 2005“, jak je nazývána, vzešel velký počet mediálních rozepří a debat, stejně jako několik teatrologických a filozofických spisů.⁴²⁷ Na prvním místě je jistě třeba zmínit knihu *Le Cas Avignon (Případ Avignon)* Georgese Banu a Bruna Tackelse, která shrnuje hlavní debaty a jež se prodala v tisících exemplářů. Je zajímavé, že její přípravy začaly už dávno před samotným festivalem a tudíž i propuknutím sporů, což dokazuje, že tento konflikt se dal očekávat, nebyl-li přímo vyprovokován...

⁴²⁶ In Antoine de Baecque (dir.), *Conversation pour le Festival d'Avignon 2008*, Paříž: P.O.L. 2008, str. 18.

⁴²⁷ Dopadu této polemiky jsem se již částečně dotkla ve svém článku o Podzimním festivalu 2007 ve 23. čísle tohoto časopisu.

Tandem v čele festivalu

Od roku 2004 spočívá zodpovědnost za festival v rukou dvou mladých ředitelů, Vincenta Baudrillera a Hortense Archambault. Jejich nominace (podle návrhu předchozího ředitele Bernarda Faivre d'Arcier)⁴²⁸ je zajímavá hned ze dvou úhlů pohledu. Z jedné strany následuje obecnou evropskou tendenci, především na začátku třetího tisíciletí, která spočívá ve jmenování tandemů do čela velkých evropských institucí, na znamení jakéhosi jejich obrození a nového začátku.⁴²⁹ Ze strany druhé pak Bernard Faivre d'Arcier nominací osob, které již po léta působí ve vedení festivalu,⁴³⁰ navazuje na jmenování Paula Puaux po Vilarově smrti v roce 1971, protože i ten se „zaučil“ přímo u svého předchůdce, Vilara. (Následující ředitelé, Alain Crombecque a B. Faivre d'Arcier pocházeli z vnějšího prostředí.)⁴³¹ Faivre d'Arcier tak zajistil pokračování svým snahám a hlavním směrům, které prosazoval v programech svých ročníků a jež spočívaly především v otevření festivalu nejenom nefrancouzským, ale především mimoevropským kulturám.

Víc hlav víc dá: „přizvaný“ umělecký ředitel

Tak se také stalo. Jako svůj první počín oznámil mladý tandem projekt, který spočívá v oslovení jednoho divadelníka evropského formátu při každém ročníku. Tento „přizvaný“ umělecký ředitel má pak záštitu nad programem a konáním daného festivalu, je jakýmsi jeho „kmotrem“.

„Společná práce s jedním nebo více umělci je hlavní osou našeho projektu. Umožňuje nám postavit do středu zájmu vlastní scénickou tvorbu a její potřeby, a to z úhlu pohledu jedné nebo dvou osobností. Tím, že nám

⁴²⁸ Jehož mandát měl v každém případě skončit rokem 2003, nezávisle na zrušení konání festivalu z toho roku.

⁴²⁹ Jako notoricky známý příklad uveďme berlínskou Schaubühne am Lehniner Platz, kterou v letech 2000 až 2003 vedl Thomas Ostermeier spolu se Sashou Waltz.

⁴³⁰ Archambault i Baudriller byli před svým jmenováním řediteli zástupci vedení festivalu.

⁴³¹ I když Alain Crombecque už měl zkušenosti jako ředitel Podzimního festivalu.

přizvaný ředitel otevře dveře na své jeviště, do svého výsostného území, nám také pomáhá proniknout k hlubšímu poznání divadla. Na druhé straně tím, že my s tímto umělcem sdílíme své otázky o vztahu díla k divákovi, své úvahy o zakotvení díla v konkrétním prostoru, o různých formách a námětech, vyhrazujeme přizvanému řediteli centrální pozici v rámci celého festivalu. Od těchto osobností očekáváme, že nám otevřou cesty k novým estetikám, že nám pomohou dívat se na různé problematiky novým způsobem – zkrátka, že budou stále znovu probouzet vynalézavost naši a našeho povolání. Dialog, jenž je tak neustále v centru našeho konání, nám přináší nejenom obohacení v mnoha směrech, ale umožňuje nám také rok od roku měnit těžiště festivalu.“⁴³²

Prvním přizvaným umělcem byl v roce 2004 Thomas Ostermeier, ředitel slovatné Schaubühne am Lehniner Platz, jedné z největších berlínských divadelních institucí. Je tedy bez překvapení, že v programu daného ročníku silně převažovala německá tvorba: jen Ostermeier uvedl čtyři ze svých inscenací.⁴³³ Avignonský festival 2004 znamenal velký úspěch, který posvětil nejen úmysly a činy nových ředitelů, ale také samotnou funkci přizvaného ředitele. V tomto úspěchu jistě sehrál hlavní roli především Thomas Ostermeier osobně, jelikož odpověděl na danou výzvu relativně globálně. Nepozval totiž pouze svou uměleckou a estetickou „rodinu“ a „satelity“ své Schaubühne, ale podařilo se mu po dobu jednoho měsíce přenést do Avignonu divadelní „bobtnání“, které je pro Berlín charakteristické. Do papežského města tehdy přijelo mnoho berlínských divadelních osobností (samozřejmě Sasha Waltz, pak Frank Castorf, René Pollesch, Christoph Marthaler atd.), ale také umělci z jiných koutů světa, jako třeba Rodrigo García, Pippo Delbono, Jan Lauwers nebo Jan Fabre.

Posledně jmenovaný byl přizvaným uměleckým ředitelem následující rok, rok zmiňované „polemiky 2005“, k jejímuž rozdmýchání ostatně ochotně přispěl svými notně provokativními inscenacemi a performancemi. Zatímco Thomas Ostermeier dal do středu festivalu 2004 hlavně politickou, ideologickou a sociální problematiku, Jan Fabre se soustředil především na

⁴³²

Vincent Baudriller in *Conversation...*, *op. cit.*, str. 8.

⁴³³

Büchnerova *Woyzecka* na hlavním nádvoří papežského paláce, Ibsenovu *Noru*, *Koncert na přání* Franze Xavera Kroetze a *Disco Pigs* Endy Walsche.

otázky estetiky, na otázky nové definice hranic mezi scénickým a výtvarným uměním, mezi slovy a obrazy. Pronikání disciplín a kultur bylo také v centru následujícího ročníku, 2006, kdy festival oslavil šedesát let svého konání. Přizvaným umělcem byl maďarsko-jugoslávský choreograf Josef Nadj, který pro tuto příležitost spolupracoval se španělským výtvarníkem Miguelem Barceló. Konečně, v roce 2007 bylo na Frédéricu Fisbachovi, aby se podílel na skladbě programu festivalu. Za cíl si tento francouzský režisér vytyčil návrat básníků do Avignonu a začal s hlavní osobností avignonského básnictví, René Charem. Tento poslední ročník byl ve výsledku poněkud atypický. Fisbach sám totiž zůstal relativně v ústraní a dokonce se i vzdal hlavního nádvoří papežského paláce, které přenechal Valèru Novarinovi, všestrannému a velmi talentovanému umělci, jenž ostatně dokázal tohoto prostoru naplno využít.

Různé prostory festivalu

V srdci Vilarova projektu bylo od roku 1947 hlavní nádvoří slavného avignonského papežského paláce, obrovský prostor pod širým nebem, hluboký dojem zanechávající náboženská stavba ze 14. století, která dokáže pojmout až 2000 diváků. Festival zůstal výlučně na této scéně až do poloviny šedesátých let, kdy se z iniciativy Jeana Vilara doslova vyrojil do celého města. Dnes disponuje téměř dvaceti různými prostorami, někdy divadelními, jindy ne, často náboženskými, v Avignonu intra muros nebo za jeho hradbami, pod širým nebem stejně jako v interiéru. Hlavní nádvoří papežského paláce zůstává i nadále přední scénou festivalu, na které jsou uváděny hlavní inscenace, ale rok co rok se k němu přidávají nová místa, která se mohou přizpůsobit konkrétním představením, čtením, setkáním, debatám atd. Historicky byl první prostorou, o kterou se festival v roce 1967 rozrostl, karmelitánský klášter, jenž nabízí už o trochu intimnější atmosféru, i když je stále relativně rozsáhlý: divadlo pod širým nebem, které se táhne pod klášterním podloubím, může pojmout až na pět stovek diváků. Vedle celé řady dalších náboženských prostor (klášterů, kaplí atd.), kterých se ve městě papežů najde víc než dost, a tradičních divadelních míst (jako třeba avignonské Městské divadlo – italianizující scéna z 19. století), se

festivalový program odehrává také po celém okolním regionu. Nejpodivuhodnějším a zcela jistě nejpůsobivějším místem je kamenný lom v Boulbonu, vysekaný do bílého kamene, který se nachází v nádherné přírodě asi deset kilometrů za městem: první inscenací, která se zde uváděla, byla Brookova pamětná *Mahábhárata* v roce 1985. A konečně, ne všechny festivalové prostory jsou vymezeny divadelními inscenacím. Například v Domě Jeana Vilara (Maison Jean Vilar), pobočce Francouzské národní knihovny, kde jsou také uloženy archívy festivalu, se každoročně pořádají výstavy spjaté s festivalovým dnem; zahrady Muzea Calvet jsou zase vyhrazeny francouzské rádiové stanici France Culture, která z nich v přímém přenosu přenáší čtení, diskuze i celé inscenace.

Doprovodný program

Kromě divadelních představení, a ve vztahu s nimi, pořádá Avignonský festival také bohatý program doprovodných akcí, které mají divákům pomoci lépe proniknout do inscenací festivalových umělců a pohlédnout na ně z nových úhlů pohledu. Čtení nevydaných textů, promítání filmů, výstavy, setkání s umělci nebo veřejné debaty tak po celou dobu konání festivalu obohacují každodenní program. Na prvním místě je třeba zmínit cyklus veřejných diskuzí *Théâtre des Idées*, který jeho pořadatelé přirovnávají k avignonské lidové univerzitě. Odehrává se po několik dní odpoledne v tělocvičně avignonského Lycea sv. Josefa a jsou k němu přizváni filozofové, historici, lingvisté atd., kteří se zabývají problematikami vycházejícími z umělecké části programu. Cílem je pak vytvoření veřejného fóra a kritického prostoru na základě otázek položených divadelními inscenacemi nebo obecným zaměřením toho kterého ročníku.⁴³⁴

Další neopominutelnou částí festivalového programu jsou výstavy, které se konají v Domě Jeana Vilara. Většinou jsou úzce spjaty s festivalovou aktualitou (za téma mají například dráhu daného přizvaného uměleckého ředitele), ale mohou se také týkat obecnější kulturní a politické aktuality.

⁴³⁴ Sborník obsahující debaty z let 2004 až 2007 pod vedením Nicolase Truonga letos vydalo pařížské nakladatelství Flammarion pod názvem *Le Théâtre des Idées; 50 penseurs pour comprendre le XXIe siècle*.

Letos je jedna z nich poctou Maurici Bėjartovi, legendárnímu francouzskému choreografovi, který zesnul loni v listopadu a jenž byl především jednou ze stěžejních postav dějin festivalu: už v šedesátých letech dokázal na hlavním nádvoří prosadit taneční divadlo jako přirozený a nutný estetický protějšek a doplněk divadla hraného, jako by předvídal současné tendence. Druhá výstava má za téma odkaz roku 1968, který zůstal hluboce vyrytý jako přelomový (nejen) do historie festivalu a jehož 40. výročí letos Francouzi připomínají snad při všech příležitostech.

Nakonec je třeba zmínit také program, který organizuje rádiová stanice France Culture, jež je už několik let pravidelným partnerem festivalu. Nejen, že festivalovému dění věnuje velké množství speciálních pořadů, ale také v přímém přenosu přenáší celou řadu inscenací, čtení, setkání nebo diskuzí. Tyto pořady umožňují na dálku sledovat hlavní festivalové události, ale zároveň svědčí o celkové tendenci ve francouzských médiích: během červencové okurkové sezóny je dění na Avignonském festivalu (spolu s Tour de France) pravidelně na prvních stránkách novin.

Off program: od divadelního svátku k divadelnímu trhu

Revoluční rok 1968 zanechal na festivalu také stopu, o které jsem se ještě nezmínila. Od tohoto roku se totiž začíná organizovat a (často hlučně) projevovat jakási „festivalová proti-kultura“⁴³⁵ v čele s režisérem a hercem André Benedettem. Divadelní režiséři totiž stále ve větším množství přicházejí v červenci do Avignonu uvádět své inscenace přesto, že nefigurují na oficiálním programu festivalu. Francouzská média postupně začnou pro tuto paralelní akci užívat výrazu off festival – ve spojení s off Broadway. Tato událost se každoročně rozrůstá tak, že dnes hravě zastíní, alespoň co do velikosti, festival in: jen letos bylo v rámci off programu uvedeno 957 inscenací od 818 souborů na 110 místech. Počet diváků na off dvojnásobně, ne-li trojnásobně předčí festival in. A přesto, že se oficiální program, jak jsem již uvedla, odehrává v mnoha prostorách ve městě i za jeho branami, je to právě festival off, který dělá z Avignonu opravdové divadelní město:

⁴³⁵

A. de Baecque, *Avignon, Le Royaume du théâtre*, op. cit., str. 72.

soubory totiž ke svým představením hojně využívají ulice a další veřejná místa, čímž se divadlo stává vskutku všudypřítomným.

Ročník 2008: mezi dvěma póly

Hortense Archambault a Vincent Baudriller se letošním, 62. ročníkem přehoupli do svého druhého čtyřletého mandátu v čele této instituce. A jako by je prodloužení mandátu ujistilo, že obecný cíl, který si vytyčili, se setkal s dobrou odezvou, zvýšili sázku hned ve dvou směrech. Zaprvé tím, že přehodnotili funkci přizvaného uměleckého ředitele a svěřili ji letos hned dvěma osobnostem: francouzské herečce Valérii Dréville a italskému divadelníkovi Romeovi Castelluccimu. Druhou letošní novinkou je pak vydání knížky s názvem *Conversation pour le Festival d'Avignon 2008* (*Konverzace pro Avignonský festival 2008*).⁴³⁶ Čtyři hlavní osobnosti tohoto ročníku, Vincent Baudriller, Hortense Archambault, Valérie Dréville a Romeo Castellucci v ní srovnávají své vnímání jeden druhého a své pohledy na Avignonský festival, na postavení diváka, na uměleckou zodpovědnost, na tvůrčí proces, na divadelní vzdělávání a mnoho dalších témat.

Valérie Dréville: škola a paměť

Valérie Dréville je jednou z předních francouzských hereček současného francouzského divadla a filmu. Ale jedná se především o originální osobnost, která má za sebou naprosto jedinečnou a neobyčejnou životní a uměleckou dráhu. Od ostatních herců její generace ji odlišuje hlavně místo, které v jejích aktivitách zaujímá divadelní vzdělávání. Samotnou hereckou praxi označuje za „sterilní“⁴³⁷ a za hlavní motto své práce považuje „učit se a předávat dál“.⁴³⁸ Jako by se Valérie Dréville svým hlubokým zájmem o školu snažila vyplnit mezeru ve francouzském kulturním

⁴³⁶ Pod vedením Antoina de Baecque, nakladatelství P.O.L., 2008. Knižka byla k dostání zdarma v Avignonu během festivalu a je také možné ji bezplatně stáhnout na jeho internetových stránkách.

⁴³⁷ Valérie Dréville v *A voix nue*, rozhovor s Odile Quirot, který vysílala France Culture od 30. června do 4. července 2008.

⁴³⁸ Tamtéž.

prostředí, které vnímá divadelní vzdělávání zcela odlišně od toho, co známe u nás nebo v zemích jako je Německo či Rusko.

„Je to paradoxní, protože ve Francii sice existují divadelní školy, ale zároveň jsou tu hluboce zakořeněné pochyby o divadle jako o vědě. Lidé se před divadelními školami mají často na pozoru, nedůvěřují jim a o to více věří teoriím o spontánnosti a instinktivním poznání. Jako by znalosti člověka vysoušely, ničily jeho spontánnost a jeho instinkt. Herec je sám sobě pracovním náčiním. A to komplikuje situaci. Tři roky divadelní školy nestačí k odhalení možností a potenciálu herce. Proto si raději myslím, že školu ještě nemám za sebou, že mě teprve čeká. Je to místo, kde se člověk může vrátit k sobě samému.“⁴³⁹

Valérie Dréville získala své vzdělání (nebo spíše *svá* vzdělání, jak sama říká) v několika institucích a od několika osobností. Nejdříve, na začátku 80. let, vstoupila do školy při pařížském Théâtre National de Chaillot, kterou založil a (stejně jako celé divadlo) řídil Antoine Vitez, jeden z největších francouzských myslitelů a teoretiků divadelního vzdělávání. Pod jeho vedením pak hrála například v jedné z jeho tří inscenací Sofoklovy *Elektry*, v *Saténovém střevíčku* Paula Claudela nebo v Brechtově *Životě Galileiho*. Nedlouho po ukončení tohoto vzdělání vstupuje do další školy, tentokrát hlavní instituce hereckého vzdělání ve Francii – do Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Tam se setkává s další výraznou osobností, s režisérem Claudem Régy. Druhé vzdělání pro ni není pouze navázáním na to první. Valérie Dréville mezi nimi podle svých slov vidí spíš jakési pokračování, jedno je doplněním a obohacením druhého. Antoine Vitez ji učil „hledat venku, mimo sebe,“⁴⁴⁰ zatímco Claude Régy ji ponoukal především „ponořit se co nejhlouběji do sebe samého a dát tak svému podvědomí možnost vyjádřit se.“⁴⁴¹

Na konci 80. let, kdy se Antoine Vitez stal intendantem Comédie-Française, následuje Dréville svého „učitele“ do francouzské „zlaté kapličky“ a v letech 1989 až 1993 zůstává v tamním souboru. Právě tam na

⁴³⁹ In *Conversation...*, *op. cit.*, str. 72-73.

⁴⁴⁰ Valérie Dréville v programu 62. ročníku Avignonského festivalu, 2008.

⁴⁴¹ Tamtéž.

ni čeká třetí zásadní setkání jejího uměleckého života – tentokrát s ruským režisérem Anatoli Vasilijevem, který v Comédie-Française inscenuje Lermontovu *Maškarádu*. Začíná tak plodná spolupráce, která trvá až do dnešních dnů, a Valérie Dréville se po boku Vasilijeva vrací zpátky k hereckému vzdělávání. Několikrát odjíždí do Moskvy na stáž do Vasilijevovy divadelní školy (dokonce se za tímto účelem prý i naučila rusky) a objevuje tam vzdělání založené na Stanislavského tradici v celé jeho šíři a hloubce. S Vasilijevem pak spolupracuje na mnoha inscenacích, z nichž je třeba zmínit především *Materiál k Médeie* Heinerja Müllera z roku 2002, která je dodnes uváděna v mnoha evropských zemích.

„Pro Viteze, Vasilijeva a Régyho bylo a je jednoduše nemyslitelné přemýšlet o divadle a pro divadlo a nepředávat to dál, nepodělit se o své poznání s ostatními. To je jasné. Protože v podstatě předávání jsou vlastně dva rozměry jednoho gesta: od toho, kdo předává, k tomu, jenž přijímá, ale také naopak. Ten, kdo vyučuje, se tím sám učí. A právě tento koloběh energie pomáhá nacházet nové formy divadla. Člověk se předáváním mění. A já sama nemohu zjistit, kolik jsem se naučila, pokud nebudu své vědění předávat dál. Je to řetězec ve službách jeviště.“⁴⁴²

Valérie Dréville není na Avignonském festivalu žádným nováčkem. Poprvé tam vystupovala už v roce 1987, kdy na hlavním nádvoří papežského paláce hrála ve zmíněné inscenaci *Saténového střevíčku* Paula Claudela v režii Antoina Viteze. Za dvacet let, které od té doby uběhly, se na festival jako herečka vrátila patnáctkrát, jak v rámci oficiálního programu, tak na off.

„Když přemýšlím o Avignonském festivalu, vybaví se mi dvojí paměť – paměť dějin a paměť divadla. Je to místo se zdvojenou pamětí, už jenom tím je festival obrovský. A pro herce to platí snad ještě víc: herec má k paměti instinktivní vztah, je to jeho hlavní materiál. Když ztvárňuji nějakou roli, nesu v sobě paměť všech ostatních herců, kteří tu roli hráli přede mnou, i když jsem je třeba ani neviděla. To je pro herce prvotní otázka: jak se

⁴⁴²

In *Conversation...*, op. cit., str. 70-71.

postavím k této paměti dané postavy, v rámci obecného divadelního vývoje a tady navíc v rámci dějin festivalu? [...] Paměť se nedá přerušit, právě naopak. A je na herci, aby vzal její pokračování na svá bedra. Je to část jeho role na jevišti i v rámci divadelního společenství. A Avignonský festival to vše zesiluje: je to prostor pro paměť v pravém slova smyslu. [...] Tady přžívají duchové. Hrát v těchto místech, která poznala velké momenty divadla, je něco úplně jiného než otvírat zcela nový sál. [...] A proto se do Avignonu stále vracím, protože jsem jej vlastně nikdy úplně neopustila. Je to jako mé dětství.“⁴⁴³

Dréville vnímá svou roli přizvaného umělce po boku Vincenta Baudrillera a Hortense Archambault jako přínosnou ne tak pro sestavení programu, jako spíš ve smyslu nové inspirace.⁴⁴⁴ Přesto jsou však stopy, které zanechala ve festivalovém programu, velmi znatelné. Aktivita Dréville na letošním festivalu se odvíjí od tří hlavních os, úzce spjatých s její osobní a uměleckou dráhou. Tou první je inscenace *Poledního údělu* Paula Claudela v kolektivní režii pěti herců (kromě Dréville se na ní podílí Jean-François Sivadier, Nicolas Bouchaud, Gaël Baron a Charlotte Clamens).⁴⁴⁵ Byla uváděna po téměř celou dobu festivalu v již zmíněném boubonském lomu – budu se jí ještě věnovat detailněji. Další festivalovou inscenací, na níž Dréville spolupracovala – tentokrát jako herečka – je *Thérèse Philosophe* v režii Anatoli Vasilijeva, která byla uvedena již loni v pařížském Odéonu. A konečně: pro Valérie Dréville bylo nemožné být součástí tohoto velkého francouzského divadelního organismu a nevěnovat část jeho programu vzpomínce na Antoina Viteze. Jako poctu tomuto přednímu divadelníkovi tak pod titulem *Nostalgie de l'avenir, Stýskání po budoucnosti* zorganizovala cyklus setkání a diskuzí s bývalými Vitezovými spolupracovníky, žáky či přáteli. Cílem cyklu mělo být připomenutí a oživení odkazu tohoto všestranného umělce (režiséra, pedagoga, básníka, překladatele...). Už před začátkem festivalu Dréville říkala:

⁴⁴³ In *Conversation...*, *op. cit.*, str. 19-21.

⁴⁴⁴ V. Dréville in „Un festival rêvé comme une carte du ciel“, rozhovor s Catherine Robert, in *La Terrasse*, červen-červenec 2008.

⁴⁴⁵ Většina těchto herců se už sešla při inscenaci Shakespearova *Krále Leara* v režii jednoho z nich, Jean-François Sivadiera, která byla velkou událostí loňského ročníku Avignonského festivalu.

„Přála bych si, aby to nebyl jeden z těch holdů minulosti, při kterých ten, jenž vzdává poctu, ctí především sám sebe! Proto jsem se nechala raději inspirovat výrazem Antoina Viteze, *stýskání po budoucnosti*, který problematizuje spíš nastávající dílo než to minulé. Pokusili jsme se tedy rozvíjet tuto myšlenku během několika setkání okolo různých témat. Eloi Recoing promluví o loutkách, Georges Banu zase o otázkách překladů, Georges Aperghis o hudbě a poezii. Další setkání se budou týkat Vitezova vztahu k hercům nebo k Paulu Claudelovi. Vlastně jde o to, den po dni připomínat a rozvíjet tuto stále se měnící reflexi, která nás pořád ještě nutí přemýšlet o divadle a o sobě samých. Podkladem nám k tomu budou Vitezovy texty, jeho básně, rozhovory s ním a jeho fotografie.“⁴⁴⁶

Claudelův *Polední úděl*

Fakt, že Valérie Dréville zvolila pro svou avignonskou inscenaci právě Claudelovu hru, není zrovna překvapivý. Vždyť za moderní tradicí uvádění her Paula Claudela (kterého francouzští divadelníci často považují za největšího dramatika minulého století, a to především díky jeho jazyku, jehož šarm je pro ne-Francouze těžko ohodnotitelný) stojí právě Antoine Vitez, který inscenoval mimo jiné také *Polední úděl*.⁴⁴⁷ A když Valérie Dréville vystupovala na Avignonském festivalu poprvé, v roce 1987, bylo to koneckonců v další hře tohoto významného francouzského dramatika první poloviny minulého století, *Saténovém střevíčku*.

„Avignon je pro mne také svým způsobem místo iniciace. *Saténový střevíček* v režii Antoina Viteze na hlavním nádvoří papežského paláce v roce 1987 pro mne byl jako zjevení, jako znovuobjevení divadla, znovuobjevení Antoina Viteze, Paula Claudela; pro mne stejně jako pro ostatní herce a diváky. Festival 1987 zůstává mým rokem jedna: byl to šok, který dozníval po dlouhé roky. A ten plamen stále žhne, i po dvaceti letech.“⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ In „Un festival rêvé comme une carte du ciel“, *op. cit.*

⁴⁴⁷ Bylo to v roce 1975 v pařížském Théâtre de Marigny; scénografii podepsal Vitezův pravidelný spolupracovník Yannis Kokkos.

⁴⁴⁸ In *Conversation...*, *op. cit.*, str. 20.

V *Poledním údělu* zakomponoval dramatik do příběhu Ysé, vdané ženy zmítané mezi třemi muži, mnoho autobiografických prvků. Postava, se kterou se ztotožnil nejvíce, je mladý muž jménem Mesa, jehož doslova přepadne vášnivá láska k Ysé ve chvíli, kdy chtěl zasvětit svůj život službě Bohu. Vstupuje tak ne do milostného trojúhelníku, ale do milostného čtyřúhelníku, ve kterém jsou dalšími postavami De Ciz, manžel Ysé a otec jejich dětí, a Amalric – muž, kterého Ysé milovala před svatbou. Těžko shrnutelný příběh začíná na palubě parníku směřujícího do Číny, kde Mesa později pošle De Cize na smrt, a Ysé, která čeká Mesovo dítě, uteče za Amalricem. Konec se odehrává na pozadí bouřlivého lidového povstání v Číně, během kterého se Ysé znovu setkává s Mesou a oba umírají.

Avignonská inscenace se vyznačuje hned dvěma zvláštnostmi. Tou první není nic menšího než absence režiséra: Valérie Dréville totiž hru inscenovala společně se čtyřmi dalšími herci. „To ovšem neznamená, že nemáme režii!“⁴⁴⁹ brání se Dréville a dodává, že jejich hlavním záměrem bylo postavit hereckou osobnost každého z nich do středu tvůrčího procesu a zároveň se jako herci postavit čelem plné zodpovědnosti za konečný výsledek. Druhá zvláštnost se pak týká samotného textu. Kolektiv totiž nevycházel z pozdní a pro scénu obvyklejší verze Claudelovy hry z konce 40. let,⁴⁵⁰ ale z verze první, kterou dramatik dokončil již v roce 1906, pár měsíců po prožití událostí, jež mu sloužily za námět. Valérie Dréville a její „komplice“ na tomto textu lákala právě bezprostřednost vášni, kterou Claudel v pozdějším přepracování nahradil hlubší poeticko-filozofickou dimensí.

Představení se tedy konala, jak již řečeno, pod širým nebem boubonského lomu, několik kilometrů za Avignonem. Hercům sloužila jen velmi jednoduchá výprava: lehce vyzdvižený čtvercový praktikábl ze světlého dřeva, na kterém se odehrávala většina scén a z něhož do dále, směrem k ostrým útesům lomu, vedly čtyři páry křížících se železničních kolejnic – životní dráhy čtyř hlavních postav. Dřevěný praktikábl v průběhu inscenace prošel několika proměnami, které vždy prováděli herci sami. Ve druhém jednání, které se odehrává na hřbitově, například Nicolas

⁴⁴⁹ In *A voix nue*, *op. cit.*

⁴⁵⁰ Jejíž premiérovou inscenaci režíroval, také v Théâtre de Marigny, Jean-Louis Barrault.

Bouchaud, představitel De Cize, vylámá několik prken z podlahy a vytvořil tak vskutku hřbitovní prostředí; v posledním jednání pak další prkna odjela po kolejnicích a z praktikáblu zůstalo už jen torzo, metaforicky „zaminovaný dům“⁴⁵¹ Ysé. Takto prázdné jeviště obývali herci sami, s jen nepatrným množstvím rekvizit: staříčkým transistorem, ze kterého čas od času znělo tesklivé blues, potrhaným dámským slunečníkem či vratkou židlí. Stejně jednoduché byly i kostýmy, které se skloňovaly v matných nevýrazných barvách: znázorňovaly běžné oděvy ze začátku minulého století a nepoukazovaly na žádnou aktualizaci.

Inscenace tedy spočívala především na bedrech herců. Ti se skutečně zaměřili hlavně na text a z patosu jejich recitace byl nezřídka cítit příliš malý odstup od literární předlohy. V několika momentech byly však nekonečně dlouhé a chvílemi až unylé dialogy přerušeny téměř choreografickými sekvencemi, ve kterých jakoby se kolektiv tvůrců osvobodil od odříkávání textu a soustředil se spíš na obecnou atmosféru hry. Například v prvním dějství, na palubě zámořského parníku plujícího pod žhnoucím sluncem ve vodách Indického oceánu, se děj na chvíli přerušil a herců se zmocnil jakési kolektivní blouznění: Valérie Dréville jako Ysé se rychle otáčí kolem své vlastní osy a hystericky se přitom směje; Jean-François Sivadier, Mesa, pobíhá pár kroků vpřed a vzad, jakoby ve velkém napodoboval nekonečný kývavý pohyb autisty, a přitom vydává ostré a krátké křiky podobné těm, kterými se hlásí rackové nad lodí; Amalric Gaëla Barona se válí po zemi jako smyslů zbavený a napodobuje přitom dunivý hukot lodní sirény; a konečně Nicolas Bouchaud jako De Ciz zběsile obíhá kolem ostatních a imituje přitom zvuk větru na širém moři. Vzácně silná chvíle.

Celkově se ovšem inscenaci dostalo velmi vlažného ohlasu. Kritika sváděla nedostatek odstupu od textu na nepřítomnost režiséra⁴⁵² (Francouzům je koneckonců vždy zatěžko se jej vzdát) a dále inscenaci vytýkala, že zůstala na úrovni projektu, který potřebuje ještě hodně času, aby dosáhl

⁴⁵¹ Brigitte Salino, „Un *Partage de midi* désincarné en ouverture du Festival d'Avignon », in *Le Monde* 6 června 2008.

⁴⁵² Brigitte Salino dokonce ve své kritice pro deník *Le Monde* (*op. cit.*) píše, že čistě herecký projekt je pouze nouzové řešení potom, co režisér, kterého ovšem nejmenuje, od inscenace odstoupil...Podtitulek jejího článku ostatně lapidárně shrnuje celý jeho obsah: „Cílená absence režiséra neumožnila hře Paula Claudela dosáhnout úrovně dokončeného díla“.

nějakého konečného výsledku. K tomu je možné dodat snad jen to, že inscenace bude skutečně mít možnost „zrát“ během celé příští sezóny, na kterou je naplánováno turné po celé Francii.

Dante podle Romea Castellucciho

Stejně jako Valérie Dréville, ani druhý přizvaný umělecký ředitel, Romeo Castellucci, není na Avignonském festivalu poprvé. Právě naopak: jeho jméno figuruje na festivalovém programu posledních deset let každoročně a je skutečně možné říct, že jeho inscenace jsou pravidelně nutným a osvěžujícím kontrapunktem k někdy až příliš tradičním a opakujícím se uměleckým formám.

„Avignon je neoddělitelnou součástí mé historie. Je pro mě nemožné si na Avignon nevzpomenout, když mluvím o své umělecké dráze. Dochází tady pravidelně k naprosto zásadní konfrontaci divadelní tvorby publikem. To, co je pro mne vždy nejpřekvapivější, je setkat se s divákem, který nezná mou práci, který vlastně ani nezná divadlo, který do sálu vstoupil úplně náhodou. To je pro mne ideální divák. A v Avignonu se tato zkouška nevinnosti může odehrát víc než kde jinde.“⁴⁵³

Tak jako velká část současných evropských divadelníků, kteří praktikují silně estetizující a často provokativní divadelní formy, je i Castellucci původně výtvarný umělec. Setkání s velkým italským drásaným mágem divadla Carmelem Bene mu však otevřelo nové obzory a tak Castellucci v roce 1981 založil spolu se svou manželkou a sestrou divadelní společnost Societas Raffaello Sanzio, v jejímž rámci pracuje dodnes.

Oba přizvaní umělci si rozdělili dvě hlavní scény Avignonského festivalu: zatímco Dréville uváděla svůj *Polední úděl* v boulbonském lomu, Castellucci se s první a hlavní částí své (spíše než Dantovy) *Božské komedie* usídlil na hlavním nádvoří papežského paláce, jehož architekturu dokázal pro svou inscenaci vsutku skvostně využít:

⁴⁵³ In *Conversation...*, *op. cit.*, str. 15.

„Zdi papežského paláce jsou jako další postava, jako čísi totožnost. Udělat z nich pouhý scénografický prvek by bylo redukující. To není jen hezká kulisa, to *vůbec* není hezká kulisa. Je to příšerné místo, místo moci...“⁴⁵⁴

Castellucciho *Peklo* je vskutku děsivá a temná inscenace, ve které hraje vysoká zeď papežského paláce, která slouží jako „zadní výkryt“ jeviště, jednu z hlavních rolí. Režisér říká, že Dantovy verše pro něj odmalička byly synonymem absolutní hrůzy. Jeho inscenace, jen volně inspirovaná Dantovou předlohou, je opravdu sledem vizí vystoupivších z hlubokého podvědomí. Na pozadí pronikavých a řezavých zvuků z dílny hudebníka Scotta Gibbonse a zneklidňujícího tance světél a stínů, v obecné atmosféře stísněnosti (navzdory obrovskému a vzdušnému prostoru hlavního nádvoří) a šerosvitu, se odehrává téměř němá inscenace, kterou bychom spíš mohli nazvat sledem performancí. V těch vystupují koně a psy, vrak ohořelého auta a klavír v plamenech, skupina dvouletých dětí a Andy Warhol. Za zmínku stojí především dva momenty. Ten první je vstupní scénou celé inscenace. Režisér přijde na předscénu a představí se publiku jednoduchým „Je m'appelle Roméo Castellucci“, „Jmenuji se Romeo Castellucci“. Poté na přední část vstoupí sedm psovodů s velkými vlčáky, které uvážou na řetězy připevněné k podlaze. Psi se navzájem „hecují“, jejich agresivita „držená na řetězu“ neustále roste, zatímco Castellucci v pozadí si přes své každodenní šaty obléká vystlaný ochranný oblek. Psovodi na něj posléze vypustí tři psy, kteří jím zuřivě vláčí a zmítají jej po zemi. Po nekonečně dlouhé době na pouhé písknutí odběhnou do kulis a divák si až v tento okamžik uvědomí, že Castellucci na sobě sice měl ochranný oblek, ale ty nejzranitelnější části těla – hlava, ruce, nohy – zůstaly během celého zápasu odhalené... Druhým esteticky silným momentem je pak zjevení pavoučího muže, který bez jakéhokoliv jištění a náčiní, a za naprostého ticha, šplhá po pozdně gotické zdi papežského paláce. Když zdolá její 35m vysoký vrchol, hodí na jeviště červený basketbalový míč, který se jako jednotící prvek potáhne většinou následujících scén. Inscenace ale čítá celou řadu dalších esteticky i emotivně

⁴⁵⁴ R. Castellucci v rozhovoru s Gustavem Hoferem, který vysílala stanice Arte 11. července 2008.

silných momentů, například když diváci za zvuků jednoduché, ale působivé hudby bezmocně pozorují hořící klavír na scéně, nebo když se nad hlavy publika snese obrovské bílé plátno, za tónů gotického chorálu.

Castellucci umístil druhou část své *Božské komedie, Očistec*, do prostoru, který je pro jeho divadlo více než nezvyklý: na scéně (už ne na hlavním nádvoří, ale v avignonském Lyceu sv. Josefa) pečlivě zrekonstruoval obyčejný obývací pokoj obyčejné rodiny. Očistec je podle Castellucciho v naší každodennosti – i když ta jeho se nakonec ukáže přece jenom jako velmi brutální: to když dospívající syn utěšuje svého otce, který jej právě znásilnil. Třetí část pak už není samostatnou inscenací, ale výtvarnou instalací v celestinské kapli. Diváci tam malým okénkem pozorují Castellucciho rajskou vizi: klavír, který v *Peklu* lehl popelem, zde stojí uprostřed hypnotizujícího prostředí vodních par a potůčků. Pohled do nepřístupného prostoru za sklem z části zastiňují křídla černých ptáků (andělů?).

Všechny tři Castellucciho počiny se setkaly s naprosto nadšeným přijetím jak ze strany kritiky,⁴⁵⁵ tak od diváků, kteří pod avignonským sluncem stáli několikahodinové fronty, aby mohli vstoupit do celestinské kaple a prohlédnout si jeho *Ráj*. Z dalších inscenací, které po letošním festivalu jistě zůstanou v paměti, je třeba zmínit určitě *Another sleepy dusty delta day* z dílny Jana Fabra, na kterou média pěla ódy a označovala ji za jakousi odplatu za odmítání, jež si Fabre musel vytrpět během ročníku 2005. Jinou událostí byl *Hamlet* v režii Thomase Ostermeiera, „miláčka“ francouzského (a ještě víc avignonského) publika. Premiéra této druhé konfrontace⁴⁵⁶ bývalého enfant terrible německého divadla se Shakespearem proběhla už na začátku července v Athénách během tamního festivalu a ve Francii se od ní čekalo mnoho. Inscenace však nakonec ona očekávání neuspokojila: dostalo se jí sice vřelého přijetí (to má, zdá se, Ostermeier v Avignonu vždy zaručené), ale už ne tak jednoznačného nadšení jako u dřívějších inscenací – do budoucna jistě zajímavé téma.

⁴⁵⁵ Fabienne Darge dokonce ve svém článku nazvala *Očistec* Castellucciho „vrcholným dílem“, in „Avec *Purgatorio*, Roméo Castellucci signe son chef-d’œuvre“, in *Le Monde* 16. července 2008.

⁴⁵⁶ Tou první je volná inscenace *Snu noci svatojánské* z roku 2006: i ta měla mimochodem premiéru v Sofoklově městě...

Konfrontace a umění

Letošní ročník Avignonského festivalu stavěl především na konfrontaci dvou umělců pocházejících z naprosto odlišných kulturních obzorů. Zároveň se tak ale znovu vrátil k „polemice 2005“, jež byla bezesporu tou největší a nejpodstatnější, kterou Vincent Baudriller a Hortense Archambault po dobu svého působení ve vedení festivalu rozpoutali. Valérie Dréville totiž jako herečka zastává „myšlenkové divadlo, které se soustředí především na práci se slovem“,⁴⁵⁷ zatímco Romeo Castellucci klade mnohem větší důraz na obrazivost a spíše než text rozvíjí na jevišti své osobní vize. Volba těchto dvou odlišných přístupů se dá vnímat jako emblematická pro přání obou ředitelů křížit a konfrontovat divadlo slova s divadlem obrazu. Letos se tedy nejednalo o to, aby se jeden umělec podílel na tvorbě festivalového programu a zaštitil jej svou estetikou. Cílem bylo spíše sestavit program na bázi konfrontace dvou odlišných osobností; vepsat samotný pojem a myšlenku konfrontace do středu tohoto ročníku.

Oproti mediálně velmi přítomné Valérie Dréville zůstal Romeo Castellucci relativně v ústraní: v mnoha ohledech se dá říci, že zatímco Dréville používala velká slova (a někdy i že „skutek utek“), za Castellucciho mluvily během jeho působení ve funkci přizvaného uměleckého ředitele především činy. A to jak ve smyslu mediálním, kdy počet interview a setkání, která stihla Dréville, je bez srovnání s těmi, která udělil její italský protějšek, tak ve smyslu obecné estetiky jejich inscenací: zatímco v *Poledním údělu* se hodně mluvilo, v Castellucciho *Božské komedii* podle Danta se hlavně jednalo. Italský režisér se ostatně dokázal povznést i nad tu během festivalu tolik omílanou francouzskou polemiku mezi divadlem slova a divadlem obrazu:

„Myslím, že ten problém ve své podstatě neexistuje. Řekl bych, že Valérie pracuje se slovy, jako ostatní mohou pracovat třeba se světlem. I já jsem už zpracoval hodně textů, jako *Cestu do hlubin noci* od Ferdinanda

⁴⁵⁷

In *Conversation...*, op. cit., str. 79.

Céline, nebo Aischyla a Shakespeara. A nezdálo se mi, že bych dělal jinou práci: zůstal jsem tím samým režisérem, stejně jako jeviště zůstalo tím samým, nezměnilo se ani samo hledání prožitku a zkušenosti. Myslím, že je mnohem důležitější naučit se křížit různé divadelní zkušenosti a dovednosti. Magnetismus, který vzniká během divadelního představení, je mnohem subtilnější než pouhý protiklad mezi divadlem slova a divadlem obrazu. Je třeba to překonat, jako je třeba překonat umění, divadlo, sebe sama: potřebujeme žít a to je předmět veškerého našeho hledání. Umění je především odpověď na nedostatek života: tam, kde je život, není třeba umění. To proto u nás, v západní civilizaci, tolik potřebujeme umění – protože nám chybí život! Dusíme se nedostatkem života a vyslovit nám to může pomoci jedině umění.“⁴⁵⁸

Několik základních bibliografických elementů k Avignonskému festivalu:

BANU, G., TACKELS, B. *Le Cas Avignon 2005*, Vic la Gardiole: L'Entretemps 2005

DAVID, C. *Avignon, 50 festivals*, Paříž: Actes Sud 1996

DE BAECQUE, A. *Avignon, Le Royaume du théâtre*, Paříž: Gallimard 1996

DE BAECQUE, A., LOYER, E. *Histoire du Festival d'Avignon*, Paříž: Gallimard 2007

DE BAECQUE, A. (dir.) *Conversation pour le Festival d'Avignon 2008*, Paříž: P.O.L. 2008

DÉBRAY, R. *Sur le pont d'Avignon*, Paříž: Flammarion 2005

ETHIS, E., FABIANI, J.-L., MALINAS, D. *Avignon ou Le Public participant, Une sociologie du spectateur réinventée*, Vic la Gardiole: L'Entretemps 2008

FAIVRE D'ARCIER, B. *60 ans du Festival d'Avignon, Vue du pont*, Paříž: Actes Sud 2007

GODARD, C. (dir.) *L'Album du Festival d'Avignon*, Paříž: Le Monde Éditions 193

⁴⁵⁸

In *Conversation...*, *op. cit.*, str. 54-55.

LANG, N. *Les Publics du Festival d'Avignon*, La documentation française / Ministerstvo kultury FR 1982

TACKELS, B. *Les voix d'Avignon*, Paříž: Seuil 2007

K velkému množství článků v denním tisku je třeba přidat také speciální číslo, které Avignonskému festivalu posledních několik let pravidelně věnuje belgická revue *Alternatives théâtrales*. To letošní má výstižný titul „Créer et Transmettre“, „Tvořit a předávat“.

SBOR V SOUČASNÉM EVROPSKÉM DIVADLE A EINAR SCHLEEF

1. Fenomén sboru v současném divadle

V posledních letech roste zájem francouzského divadla o tematiku sboru. Zpětně je možné říct, že u zrodu tohoto fenoménu stojí jedno z čísel belgické divadelní revue *Alternatives théâtrales*. Tento tříměsíčník, jedno z nejdůležitějších evropských divadelních periodik, věnoval své vydání z druhého trimestru roku 2003 „choralitám“ v evropském divadle.⁴⁵⁹ Ve frankofonní oblasti má tato publikace význam mezníku hned ze dvou důvodů: obsahuje nejenom množství studií, které analyzují práci velkých evropských režisérů (jako Christoph Marthaler, Lev Dodin nebo Jacques Delcuvellerie) právě z pohledu sborovosti, ale zároveň frankofonní odborné veřejnosti poprvé představila jednoho z největších německých divadelníků druhé poloviny dvacátého století, Einara Schleefa. Od té doby se ve Francii problematice sborovosti věnovalo mnoho badatelských prací, publikací, kolokvií a samozřejmě také celá řada divadelních inscenací, ať už vycházely z antických her či ze současné dramatiky.

Tematika sborovosti v divadle je ve Francii společná také třem důležitým událostem letošního jara – dvě z nich se odehrávaly(-jí) na půdě divadelní a jedna na akademické: jedná se o inscenaci *Trachiňanek* v režii Georgese Lavaudanta, o adaptaci *Oresteii* Olivierem Py a o kolokvium s názvem „Od antického sboru k současným choralitám“. Začneme tím posledním: 19. března je na Univerzitě v Lille organizoval vedoucí tamní katedry divadelních studií, Sotiri Haviaras. Jak napovídá sám název, účastníci kolokvia se nijak neomezovali na francouzské či frankofonní divadelní prostředí. Na pořadu dne byla tedy stejně tak sborovost v divadle Buto, o níž hovořil Claude Jamain, profesor na lillské Univerzitě, jako například porovnání řešení sborových scén ve třech známých inscenacích Euripidových *Bakchantek* (Klaus Michael Grüber, Matthias Langhoff a Luca

⁴⁵⁹ *Alternatives théâtrales* 76 – 77 „Choralités“, pod vedením Christopha Triau, 2003.

Ronconi) – příspěvek Marie-Noëlle Semetové z pařížské Univerzity Panthéon-Sorbonne. Yannic Mancel, dramaturg lillského Théâtre du Nord a člen redakční rady zmiňované revue *Alternatives théâtrales*, při této příležitosti představil a rozvinul svou teorii, podle které byla v devadesátých letech sborovost jednotícím jevem celé jedné generace francouzských divadelníků, kterým bylo tehdy kolem třiceti let. Mancel je nazývá „spartakisty“ – ve vztahu jak k povstání otroků v antickém Římě, tak k německému extrémně levicovému hnutí, krvavě potlačenému ve dvacátých letech minulého století. Podle Mancela si tato generace musela najít nový způsob existence, přehodnotit organizaci práce a často hledat útočiště v „alternativních“ prostorách (např. v opuštěných továrnách atd.), protože divadelní instituce, a komfort s nimi spjatý, pevně držela v rukou „generace otců“: jako Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent nebo Georges Lavaudant.

Posledně jmenovaný skýtá velmi výmluvný příklad k doložení Mancelovy teorie, protože stál v čele druhého francouzského divadelního domu, Odéon – Théâtre de l'Europe, po dobu více než deseti let. Nedávno uvedl v divadle MC 93 v Bobigny, na pařížském předměstí, svou inscenaci Sofoklových *Trachiňanek*, kterou nazval *Herkulova smrt*. Tato inscenace je druhou událostí letošního jara ve vztahu ke sborovosti ve francouzském divadle, i když možná poněkud paradoxně: jak napovídá sama změna názvu, Lavaudant chór ze hry dočista vyškrtnul (čehož se „dopustil“ už jednou, ve svém diptychu *Aiás – Filoktétés* z roku 1997).

Je tomu právě rok, a to byla pro změnu událost jara loňského, kdy Georges Lavaudant předal vedení prestižního Odéonu do rukou Oliviera Py, ve své době jednoho ze „spartakistů“.⁴⁶⁰ Tento divadelní a filmový režisér, herec a dramatik, vášnivý zastánce katolické víry a homosexuality, právě pracuje na adaptaci antické hry, ve které hraje sbor rozhodující roli (i když konečné rozhodnutí tam spočívá v rukou jediné bohyně): *Oresteii*. Tento jeho první skutečný počin v roli ředitele Odéonu je tedy třetí sborovou událostí letošního jara.

⁴⁶⁰ Obecně se dá říct, že tato generace dnes konečně usedá i do čela velkých pařížských institucí (potom, co dobyla divadla oblastní). Dalším příkladem je třeba jmenování Stéphana Braunschweiga, do té doby ředitele TNS ve Štrasburku, do vedení pařížského Théâtre de la Colline, od ledna 2010.

Tolik co se Francie týče. V Německu se naopak záliba mnohých režisérů (jako Christoph Marthaler, Frank Castorf atd.) ve sborovosti zdá být dlouhodobější a konstantnější; je to možná příležitost opět připomenout základní rozdíl mezi francouzským a německým divadelním systémem – u našich západních sousedů disponují instituce trvalým souborem herců.⁴⁶¹ Jako výmluvný a nedávný příklad uveďme inscenaci Wagnerových *Mistrů pěvců norimberských* (doplňených úryvky ze hry Ernsta Tollera *Masa – Člověk*) v režii Franka Castorfa: sbor tam tvořili zaměstnanci berlínské Volksbühne, jíž je Castorf ředitelem. Na padesát „divadelních laiků“ – uvaděčů, šatnářů, biletářů atd. – se tak podílelo na ikonoklastickém přístupu Castorfa k Wagnerovi. V lednu 2007 byla tato inscenace uvedena v pařížském Théâtre de Chaillot a v celém tisku by se snad nenašlo kritika, který by tuto sborovou podivuhodnost opominul. V Německu přitom Castorfův nápad zdaleka tolik reakcí nevyvolal...

2. Einar Schleef a sbor

2.1. Z Východu na Západ

Dostalo se mi příležitosti účastnit se zmíněného lillského kolokvia. Můj příspěvek se týkal postavení sboru v práci Einara Schleefa, německého divadelníka, jehož dílo (a bohužel často i jméno) zůstává za hranicemi Německa stále relativně neznámé.⁴⁶² Přitom se dá bez nadsázky říct, že

⁴⁶¹ K největším francouzským kritikům německého systému patří právě zmiňovaný Olivier Py, který se dokonce ve veřejné debatě s Frankem Castorfem nechal slyšet, že si nedokáže představit umělecky hodnotnou práci v zajetí „sítě mnoha Comédie-Française různých velikostí“. (Comédie-Française je jedním z mála francouzských divadel, které udržuje stálý herecký soubor a funguje na bázi alternujícího se repertoáru.)

⁴⁶² Například ve Francii se mu věnuje jediná publikace, a to zmíněné číslo revue *Alternatives théâtrales*. Nepočítám vydání č. 6 revue *Frictions* ze zimy 2002 / 2003, které přineslo překlad několika stran ze Schleefova esteticko-filozofického eseje *Droge Faust Parsifal*, protože daný úryvek se týkal spíše autorovy autobiografie než jeho divadelních myšlenek. (Einar Schleef, „Blessures 1“, in *Frictions* 6, 2002, str. 107 – 112.)

Z praktické stránky: Schleefovy hry se v Evropě (opět kromě Německa) téměř nehrají. Jako o výjimce by se dalo hovořit o inscenaci *Zarathustra* Poláka Krystiana Lupy, ve které režisér spojil monumentální báseň německého filozofa se Schleefovou hrou *Nietzsche Trilogie* a která byla uvedena v několika evropských zemích.

Schleef v současné době přitahuje německé teatrology⁴⁶³ víc než například Heiner Müller nebo Elfriede Jelineková, která se o něm mimochodem vyjádřila jako o jednom ze dvou jediných géníů německého divadla (Schleef na Východě a Fassbinder na Západě). Fakt, že tato všestranná a stěžejní postava současné německé scény je mimo svou zemi zcela neznámá, se možná částečně vysvětluje jeho zájmem o téměř výhradně německé texty, autory, problematiku a témata.⁴⁶⁴

Režisér, scénograf, dramatik, herec, výtvarník, romanopisec a divadelní teoretik, Einar Schleef byl jedním z nejuniverzálnějších divadelníků dneška. Narodil se v roce 1944 v Sangerhausen, na hranici Saska a Durynska, které se o několik málo let později stalo součástí Německé demokratické republiky. Po maturitě odjíždí do Berlína studovat malířství a scénografii (potom už jenom scénografii) u Karla von Appena, Brechtova dlouhodobého spolupracovníka z padesátých let. Je zajímavé, že hned Schleefova první velká divadelní práce je jako rukavička hozená tomuto mistrovi: německý režisér Bernhard Klaus Tragelehn zkouší v roce 1972 v Berliner Ensemble Strittmatterovu hru *Katzgraben*, kterou o dvacet let dřív nastudoval v Deutsches Theater, potom ale také v Berliner Ensemble, Brecht, spolu se svým scénografem von Appenem. Tragelehna scénografka (a Schleefova spolužačka) Ilona Freyerová však během zkoušek *Katzgraben* opouští vlast a Tragelehn svěruje pokračování práce Schleefovi. Jako tandem spolu posléze Schleef a Tragelehn inscenují v Brechtově divadle ještě dvě hry – Wedekindovo *Procitnutí jara* (1974) a Strinbergovu *Slečnu Julii* (o rok později). U těchto dvou inscenací už nedělají rozdíl mezi režii a scénografií a podepisují je společně. Když jsou v roce 1976 představení *Slečny Julie* zakázána a stažena z repertoáru, využívá Schleef cesty do Vídně k emigraci⁴⁶⁵ – usazuje se tehdy ve Frankfurtu nad Mohanem. V prvních

⁴⁶³ A ne ledajaké, protože v jejich čele stojí jeden z hlavní německých Theaterwissenschaftler, Hans-Thies Lehmann.

⁴⁶⁴ Stejně tak tomu je například u Franka Castorfa nebo Heinera Müllera; ti ovšem dokázali tento zájem „vyvézt“ za hranice.

⁴⁶⁵ O tři roky později píše Heiner Müller pro francouzský deník *Le Monde*, že „kulturní politika a sociální struktura NDR produkují více talentu, než kolik je stát schopen využít.“ Přestože necituje žádná jména, není těžké uhodnout, že Müller zde naráží na osud Einara Schleefa. („Et bien des choses comme sur les épaules un fardeau de bûches sont à retenir“, překlad Jean Jourdeuil a Heinz Schwarzinger, in *Le Monde* 12. března 1979.)

letech exilu se mu nedaří znovu navázat styky s divadelním světem a věnuje se především psaní: z tohoto období pochází dvousvazkový román *Gertrud*, jakási biografie umělkovy matky. Až v roce 1985 získává Schleef angažmá jako režisér ve frankfurtském městském divadle, které tehdy řídí Günther Rühle. V roce 1986 tam inscenuje svou adaptaci Aischylových *Sedmi proti Thébám* a Euripidových *Prosebnic*, nazvanou *Matky (Die Mütter)*, a do roku 1990 se měří s Hauptmannem (*Před východem slunce*), s Goethem (*Faust a Urgötz*), s Feuchtwangerem (*1918*) a režíruje také jednu z vlastních her, *Herci (Die Schauspieler)*. Po pádu berlínské zdi se Schleef vrací do Berliner Ensemble, kde inscenuje *Západ'áky ve Výmaru (Wessis in Weimar)* z pera kontroverzního dramatika Rolfa Hochhuta, od šedesátých let představitele dokumentárního divadla. V zápětí však Berliner Ensemble opouští, především kvůli hlubokým rozporům mezi Peterem Zadekem a Heinerem Müllerem, dvou z pěti tehdejších ředitelů divadla. Znovu se tam vrací až o dva roky později, kdy už v čele této instituce stojí samojediný Müller, a inscenuje tam tentokrát Brechtovu hru *Pan Puntila a jeho sluha Matti* (1996), o níž bude ještě řeč. Až do své předčasné smrti v roce 2001 pak pracuje střídavě v Berlíně, ve Vídni a v Düsseldorfu. Einar Schleef je autorem šestnácti inscenací, skoro stejného počtu her a téměř deseti prozaických děl.

2.2. Sbor v teorii Einara Schleefa

„Německé divadlo se živí ze dvou pramenů: z antických tragédií a ze Shakespearových her. Snaží se spojit Shakespearovu individualizaci s antickým sborem,“⁴⁶⁶ píše Einar Schleef v úvodu svého rozsáhlého eseje z roku 1997, *Droge Faust Parsifal*. Sbor je podle Schleefa konstantou německého divadla a představuje pojítka mezi německými dramatiky od Goetha a Schillera, přes Wagnera a Hauptmanna až po současné autory (Schleef mimo jiné podotýká, že stejně jako u antických tragédií je i u množství německých her sbor zastoupen už v názvu, počínaje Schillerovými *Loupežníky*). Každý sbor podle Schleefa sjednocuje rituální požití drogy: „Hry, které vycházejí z myšlenky sboru, propojuje jedno téma: téma drogy,

⁴⁶⁶

Einar Schleef, *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt, Suhrkamp, 1997, str. 7.

její definice a jejího rituálního požití skupinou jednotlivců. Droga je nezbytná k nastolení společenské utopie, k udržování jejího vlivu a tudíž k rozšíření řad jejích konzumentů. Požití drogy, na které odkazují němečtí autoři, je prvním sborovým požitím drogy našeho kulturního okruhu: Toto je mé tělo, toto je má krev.“⁴⁶⁷

Ve Schleefově teorii se většinou setkáváme se sborem v rozkladu – se sborem, „který neustále ztrácí na důležitosti a na významu“.⁴⁶⁸ Schleef vysvětluje: „Sbor je nemocný. Nakažený morem.“⁴⁶⁹ V určité míře se to týká všech antických sborů. [...] Dav se zdá být nemocný od samého začátku. Jako by pouhý fakt shromažďování vydával ten obvyklý pach, jako by pouhý fakt shromažďování byl mor sám. Veselá a zdravá shromáždění, jak je ve svých *Mistrech pěvcích norimberských* oslavuje Wagner, jsou výjimkami. [...] Buržoazní divadlo, se svými hrdiny a svým znázorněním lidu, nadobro nastolilo paradox, že veselým a zdravým davům na scéně chybí velikost, že veselost a životní radost působí v divadle uboze a žalostně.“⁴⁷⁰

Zásadním momentem v životě sboru je podle Schleefa „výstup před palácem“.⁴⁷¹ Tam se srocuje nemocný dav, aby mezi svými členy vybral jednotlivce, vyloučil jej ze svých řad a tím se očistil od své nemoci. I když si je sbor vědom toho, že tato oběť je ve skutečnosti zradou, dál pokračuje a obviňuje vybraného nešťastníka jako jediného viníka. „Nejedná se přitom pouze o jeden z aspektů antického sboru, ale o proces, který se odehrává každodenně,“⁴⁷² říká Schleef. Jako třeba v roce 1989 na berlínském Alexanderplatz: „Zde bylo přímo dosaženo antické konstelace, kulminačního bodu východoněmeckého divadla. Jak se tam z pódia řečnilo k davu; jak tam

⁴⁶⁷ Tamtéž, str. 9.

⁴⁶⁸ Říká Ulrike Haß ve svém příspěvku na kolokviu „Choralita a předdramatické divadlo“, které organizovala badatelská skupina „Représentation“ pod vedením Christiana Bieta spolu s katedrou divadelních studií Univerzity v Bochumi, 8. října 2005 v pařížském Institutu dějin umění.

⁴⁶⁹ Celý Schleefův esej je poznamenán určitým lyrismem a mysticismem, které mu dávají hermetický charakter, ale zároveň jej otvírají množství interpretací. Jedním z příkladů je právě hojně používání symbolických výrazů (jako droga, mor, dav atd.), které je třeba chápat nad rámec jejich obvyklé a svazující sémantiky.

⁴⁷⁰ E. Schleef, *op. cit.*, str. 274.

⁴⁷¹ Viz také zajímavý článek Barbary Engelhardtové a Emmanuela Béhagua, „Devant le palais. Quelques éléments sur le chœur chez Einar Schleef“, in *Alternatives théâtrales*, *op. cit.*, str. 50 – 54.

⁴⁷² E. Schleef, *op. cit.*, str. 14.

patos diskreditoval sám sebe a přesto se nemíjel účinkem; jak politické argumenty přicházely dlouho potom, co vlak odjel, a jak dav stále zůstával před palácem: tím vším se tato manifestace stala jedním z nejotřesnějších příkladů naší přítomnosti. Dav stál přímo před palácem, ale neútočil, protože byl ponížený, napadený morem zastrašování.“⁴⁷³

Jediné divadlo, které podle Schleefa inscenuje zdravý dav, je divadlo propagandy, a to především propagandy fašistické. Píše: „Je-li v mém divadle natolik přítomná forma sboru, nemá to nic společného s mou minulostí v NDR. Naopak, formuluji tím svůj postoj vůči procesům, které se odehrávají na Západě, je to má odpověď na policejní akce, na útoky a projevy síly, kterým jsem vystaven.“⁴⁷⁴ Z tohoto důvodu se u Schleefa často setkáváme se sbory, které mají vojenský charakter:⁴⁷⁵ například v Hochhuthových *Západácích ve Výmaru*, ve hře *Sportstück* Elfriede Jelinekové či v Brechtově *Puntilovi*. Schleef pokračuje: „Zobrazit armádu na scéně je pro nás po druhé světové válce tvrdý oříšek; přetrvává v nás hluboký pocit šoku. Podle našich představ, jako vždy přepjatých, je armádu nutno znázornit jako záporný jev, jako dlouho potlačenou sílu, jako dávno přežitý problém. Není ani třeba bydlet v Berlíně, aby si člověk uvědomil, že tomu tak není, že náš život přímo ovlivňuje stálá vojenská přítomnost.“⁴⁷⁶

Jak je to s otázkou individuality, vztahu jednotlivce ke sboru? Podle Hans-Thies Lehmana je „normální vztah jednotlivce ke sboru pro Schleefa vždy příslušnost. [...] V každém individu existuje jakési vědomí příslušenství; na druhou stranu se u Schleefa sbor vždy dívá na jednotlivce jako na toho, jenž byl vyloučen.“⁴⁷⁷ To se však týká výlučně jedince

⁴⁷³ Tamtéž, str. 275.

⁴⁷⁴ Tamtéž, str. 99.

⁴⁷⁵ Mnoho kritiků si ve vojenském způsobu formace sboru našlo záminku k obvinění Schleefa (samozřejmě neprávem) z tíhnutí k fašistickým myšlenkám. K tomuto aspektu Schleefova divadla viz Evelyne Annus, „Zur Historizität postdramatischer Chorfiguren. Einar Schleef und das Thingspiel“, in Stefan Tiggs (dir.), *Dramatische Transformationen, Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008, str. 361 – 374.

⁴⁷⁶ E. Schleef, *op. cit.*, str. 431.

⁴⁷⁷ Hans-Thies Lehmann, „Theater des Konflikts. Einar Schleef@ post-110901.de. Teil 2“, in *Einar Schleef – Arbeitsbuch*, Berlin, Theater der Zeit, 2002, str. 50 – 51.

mužského, protože v případě ženy proti sboru nastává jiná situace. Vztah sboru k ženě představuje ve Schleefově teorii hlavní rozdíl mezi antickými chóry a sbory z her německých dramatiků: u posledně jmenovaných předpokládá formace sboru vyloučení ženy, jelikož ta „zabraňuje požití drogy“.⁴⁷⁸ Zároveň ovšem přichází komplikace, protože „bez ženy není drogy: sbor vnímá ženu jako schopnou sexuálního aktu pouze pod vlivem drogy a tím pádem je ona k sexuálnímu aktu skrze požití drogy přímo nutí“...⁴⁷⁹

Leitmotivem Schleefových úvah není tedy pouze návrat sboru na německou scénu, ale také návrat ženy do středu zájmu a konfliktu. Tak například v adaptaci Aischylových *Sedmi proti Thébám* a Euripidových *Prosebnic*, nazvané *Matky*, vedl Schleef paralelu mezi oběma hrami právě prostřednictvím sboru padesáti tří žen, který byl skutečným „hrdinou“ inscenace.

2.3. Sbor ve Schleefově divadelní praxi

„Schleefova scénická praxe se vyznačuje na jednu stranu přísnou formalizací dění a lineární výstavbou scény, na druhou stranu prudkou a bezprostřední tělesností. V téměř všech Schleefových inscenacích je právě sbor tím prvkem, který umožňuje nejenom co nejjasnější výstavbu umělé formy, ale zároveň její rozklad pomocí fyzických a hlasových prostředků. Sbor tedy představuje u Schleefa centrální prvek zpochybnění divadelní mimesis [...], charakteristického pro současné divadlo.“⁴⁸⁰

S jedinou výjimkou *Matek* vkládá Schleef sbor (nebo sbory) do her, ve kterých se obvykle nevyskytují. Ve většině případů pak sbor představuje jednu z postav hry (například v Brechtově *Puntilovi* je sluha Matti zastoupen sborem devíti mužů) – ale není to pravidlem. U Schleefa se totiž vyskytují

⁴⁷⁸ E. Schleef, *op. cit.*, str. 384.

⁴⁷⁹ Tamtéž.

⁴⁸⁰ Miriam Dreysse Passos de Carvalho, *Szene vor dem Palast, Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs*, Frankfurt, Peter Lang Verlag, 1999, str. 15. Pro několik následujících odstavců čerpám především z tohoto spisu, ve kterém autorka vychází nejen ze svého akademického zázemí, ale také ze své zkušenosti Schleefovy dlouholeté asistentky.

dva druhy sboru: ten první, který do hry vnáší jakési „zmnohonásobení“ postavy a jenž tím pádem můžeme chápat jako radikální verzi zcizovacího efektu (ve smyslu, v jakém se Brecht dovolává zrušení jednoty mezi postavou a hercem). Druhý typ sboru pak představuje čistě scénický či divadelní prvek, který se vyčleňuje z kontextu fabule, jakož i z kontextu jednotlivých postav. Zastoupení postavy sborem je u Schleefa velmi časté, nemusí však nutně trvat po celou dobu inscenace. Například zmiňovaný Matti je sice povětšinou zastoupen devítičlenným sborem, někdy jsou však jeho repliky vloženy do úst jedinému herci, jindy je pronáší tři publiku skryté ženské hlasy a konečně někdy se jich také zhostí sám Puntila (v podání Schleefa).

Sbor je tedy základním prvkem Schleefova anti-iluzionistického divadla a slouží ve většině případů ke zcizení, především z důvodu své silně formální divadelnosti. Jedná se povětšinou o jednoduché a uzavřené společenství,⁴⁸¹ organizované podle striktně lineárních pravidel. Sboristé bývají oblečeni do uniformních kostýmů (často přímo vojenských uniforem) a promlouvají a pohybují se synchronně. Schleefova asistentka, Miriam Dreysse Passos de Carvalho dokonce tvrdí, že „Schleef znovuobjevil sborovou mluvu pro západní divadlo“.⁴⁸² Ta bývá, především v inscenacích antických her, nahrazována rozdělením textu mezi jednotlivé členy sboru (jako tomu bylo například v pamětné *Oresteii* Petera Steina). U Schleefa mluví všechny sbory unisono a zároveň udržují vůči svým promluvám striktní distanc, který se projevuje potlačením veškerých gest i mimiky, oddělením řeči a pohybu a specifickou teatralizací jazyka.

V případech, kdy sbor nezastupuje jednu z postav, hraje stejně jako v Brechtových didaktických hrách roli pozadí pro jednající postavy, roli jakéhosi publika na scéně – čímž opět zamezuje vzbuzení iluze či vcítění. Tato sborová, kolektivní forma tedy, možná paradoxně, zabraňuje ztotožnění davu na scéně s diváky. Na druhou stranu je ovšem sbor u Schleefa často hlavním, ne-li jediným protagonistou scény. V případě kukátkového jeviště se v tu chvíli postaví do řady na jevištní rampu a setrvává vzhledem k publiku ve striktně frontálním vztahu. Je možné si v této souvislosti

⁴⁸¹

S výjimkou případů, kdy ze sboru vystoupí jakýsi koryfaios, aby jej řídil.
⁴⁸² M. Dreysse Passos de Carvalho, *op. cit.*, str. 47.

vzpomenout na Nietzscheho, který – odvolávaje se na Schillera – přirovnává sbor k „živoucí hradbě, jež obepíná tragédii“,⁴⁸³ ale také, a opět, na Brechta, jenž vyžadoval, aby divák byl naproti dění a ne uvnitř.

2.3. Brechtův *Pan Puntila a jeho sluha Matti* podle Schleefa aneb Mnoho sluhů na jednoho pána

Již zmiňovaná inscenace Brechtovy hry *Pan Puntila a jeho sluha Matti* je v mnoha ohledech charakteristická pro „chorální divadlo“ Einara Schleefa: vložení sboru do hry, ve které se původně nenachází; jeho vojenská povaha; problematika vztahu mezi sborem a jednotlivcem, která zde nabírá téměř meta-teatrálních dimenzí (Puntilu hraje totiž Schleef sám); a konečně vztah sboru k ženě.

Inscenace vznikla v roce 1996 v Berliner Ensemble, několik týdnů po smrti jeho ředitele Heinera Müllera. Schleef už v té době měl na účtu čtyři režie v tomto divadle: tři v sedmdesátých letech v tandemu s B. K. Tragelehmem (*Katzgraben*, *Procitnutí jara* a *Slečnu Julii*), z nichž ta poslední jej dovedla přímo do exilu, a jednu (*Západáky ve Výmaru*) z roku 1993, jež patří snad mezi ty nejskandálnější. Jako většina Schleefových inscenací vzbudil i *Puntila* u kritiků smíšené (rozhodně však ne vlažné) reakce. Jedni ji vítali jako „zázrak v Berliner Ensemble“,⁴⁸⁴ druzí ji zatracovali a viděli v ní čistě výraz režisérovy „egománie“.⁴⁸⁵ Franz Wille shrnul pro výroční číslo velké německé divadelní revue *Theater Heute* kritický dopad inscenace v článku se sugestivním názvem: „Pozor! Opouštíte politicky korektní území!“.⁴⁸⁶

Schleef se inspiroval jednou z prvních, nepublikovaných verzí hry, kterou Brecht nazval *Puntila, aneb Déšť padá vždy k zemi*. Na základě konfrontace této verze a konečné podoby Brechtovy hry vytvořil pro svou

⁴⁸³ Cituji z francouzského vydání *Zrození tragédie*, Paříž, Librairie générale, 1994, str. 76 – 77.

⁴⁸⁴ Ester Slevogt, „Die Utopie der finnischen Sauna“, in *Die Tageszeitung* 20. února 1996.

⁴⁸⁵ Klaus Dermutz, „Paramilitärische Grundausbildung: Einar Schleef inszeniert und verspielt Bertolt Brechts *Puntila* am Berliner Ensemble“, in *Frankfurter Rundschau* 20. února 1996.

⁴⁸⁶ Franz Wille, „Vorsicht! Sie verlassen den politisch-korrekten Sektor!: Zur Erregung über Schleefs *Puntila*“, in *Theater Heute Jahrbuch 1996*, str. 59 – 60.

inscenaci vlastní scénický text – což je u Schleefa obvyklý postup. Miriam Dreysse Passos de Carvalho poznamenává, že režisér se při svých textových montážích držel vždy jen a pouze dané hry a nikdy nesahal po vnějších pramenech. *Puntila* v tomto směru není výjimkou: jeho scénická verze spočívá především ve fragmentaci textu a změně pořadí epizod, které jsou následně spojeny bez ohledu na chronologickou či kauzální návaznost. Cílem této montáže se zdá být především narušení příběhu – opět ve smyslu epického divadla.⁴⁸⁷ Rozdělení do jednotlivých epizod je natolik určující pro konečnou podobu inscenace, že jsem se rozhodla přebrat jej i pro následující popis.

Brecht rozčlenil svou „lidovou hru“ o finském velkostatkáři, který v opilosti otvírá své srdce všem, ve střízlivosti však ihned vše odvolá, do jedenácti epizod. Schleef jich zachovává pouze osm a mění jejich pořadí.⁴⁸⁸ Inscenace začíná scénou nazvanou „Finské příběhy“, kterou Brecht umístil do středu své hry: jedná se o příběhy, které si vypráví Puntilovy nevěsty na cestě domů potom, co je střízlivý Puntila vyhnal ze svého statku. U Schleefa je vypráví Puntilova dcera Eva, zatímco se diváci usazují v hledišti. Jutta Hoffmannová, její představitelka, v jednoduchém bílém kostýmu, sedí během tohoto prologu na předscéně před staženou železnou oponou.

U všech svých inscenací je autorem scénografie i kostýmů Einar Schleef sám. Pro *Puntilu* navrhl relativně jednoduchou výpravu. Jeviště je po stranách a v zadní části vykryté deskami ze světlého dřeva, které připomínají finskou saunu, o níž je konec konců ve hře několikrát řeč. V první části inscenace scéně vévodí obrovská kruhová kovová deska, zavěšená asi metr nad zemí. Tento „kulatý stůl“ má samozřejmě symbolický význam: odkazuje jednak na utopickou vizi rovnostářské společnosti, ale zároveň na rituální prostor určený k požití drogy – téma, které se u Schleefa neustále vrací. Ke konci představení se pak tento stůl stává dějištěm jakéhosi soudu, před kterým je obětována Eva. Po většinu trvání inscenace je však

⁴⁸⁷ Viz M. Dreysse Passos de Carvalho, in *op. cit.*, str. 45 – 51.

⁴⁸⁸ Pro více detailů o Schleefově textové montáži pro tuto inscenaci, viz Günter Heeg, „Einar wie Ewa, Zur Ökonomie des Weiblichen in Einar Schleefs *Puntila*-Inszenierung“, in *Klopfzeichen aus dem Mausoleum, Brechtschulung am Berliner Ensemble*, Berlin, Verlag Vorwerk 8, 2000, str. 67 – 88.

jeviště naprosto prázdné; jediným scénografickým prvkem je otevřené propadlo na předscéně, z něhož vychází bledé světlo.

Po vysunutí železné opony se publikum ocitne před asi dvacítkou stejně oblečených postav sedících kolem stolu. Mezi nimi, přímo naproti divákům, stojí Einar Schleef coby Puntila, v černém fraku s motýlkem, kterým připomíná dirigenta – role, kterou bude během inscenace skutečně často hrát. Tato scéna spojuje tři první epizody Brechtovy hry. Dialogy jsou proškrtané, zůstávají toliko Puntilovy repliky. Někdy je doplňují úryvky z Mattiho textu, které skanduje buď sbor okolo stolu, nebo tři neviditelné ženské hlasy.

Příští scéna začíná sborem v těžkých vojenských kabátech, který obíhá celé jeviště a krouží kolem Puntily. Nejedná se zde nutně o sbor sluhů Matti: z přibližně dvaceti postav hry zachovává Schleef pouze tři, které mají jediného představitele (Puntila, jeho dcera Eva a její snoubenec Atašé). Zbylé postavy Schleef buď úplně vypustil, nebo nahradil různě velkými sbory, které přecházejí jeden do druhého. „Revoluční a autonomní kolektiv Brechtovy utopie beztřídní společnosti se u Schleefa mění v určitý počet kolektivů interpretů, kteří se bez jakéhokoliv odporu nechají vést, komandovat či šikanovat Puntilou.“⁴⁸⁹

V další scéně se Schleef pravděpodobně nechal inspirovat Brechtovou didaskalií, podle které se tato epizoda odehrává v neděli ráno a v dálce je slyšet vyzvánění kostelních zvonů. Sbor asi dvaceti postav oblečených v černém vychází po jednom ze světelného propadla a napodobuje zvuk zvonů. Herci se posléze v zadní části jeviště vyrovnají do řady a oddávají se jakési společné modlitbě. Velký kovový pohár („toto je má krev“...) putuje z ruky do ruky, s pomalostí, která je vlastní celé inscenaci. Každá postava jej pozvedne nad hlavu a po chvíli podá dál.

Následně se „děj“ vrací o krok zpět, k epizodě, která se v Brechtově předloze odehrála už dříve. Eva, ve svatebních šatech, rozpráví se sborem sluhů o lovu raků. Ve Schleefově verzi ji posléze všech devět Matti jeden po druhém znásilní. Sbor, který ze začátku nosil uniformy s národně-socialistickými znaky, se v této scéně objevuje téměř nahý, toliko

⁴⁸⁹

M. Dreyse Passos de Carvalho, in *op. cit.*, str. 62.

v nelichotivých trenýrkách. Vojenský charakter, který Schleef sboru dává, je tak neustále ironizován.

Opět se vracíme v čase, tentokrát k epizodě, ve které vystupují Puntilovy snoubenky. Schleef od začátku nedělá předěl mezi rolí velkostatkáře a svým postavením (autoritativního) režiséra. Sbor nevěst v červených plesových šatech sedí na předscéně, tedy ve frontálním vztahu k publiku. Einar Schleef k nim přichází zezadu, odesílá je zpátky za oponu a „zkouší“ s nimi několikrát jejich nástup. „Tuto scénu si projedeme ještě jednou, mé dámy... A tři, čtyři!... Špatně, špatně, zpátky!... Ještě jednou!... atd.“

Další skok nás přesune na hostinu u příležitosti Eviných zásnub. Puntila vítá členy sboru, kteří se po jednom vynořují z propadla na předscéně. Hosté této oslavy jsou jako živé mrtvoly, které pomalu a nepřítomně krouží po jevišti kolem velkostatkáře. Následně se však oslava zvrhne v jakési orgie, protože sbor hostů se obnaží, posadí na předscénu (tedy do těsné blízkosti diváků, opět ve frontální pozici) a po dobu asi deseti minut se oddává mnohoznačných polibkům a dotekům.

Kromě „zmnohonásobení“ některých postav provádí Schleef ještě jednu zásadní změnu Brechtovy předlohy – týká se postavení Puntilovy dcery Evy. V prvních črtech své hry totiž dává dramatik ženským postavám mnohem více prostoru než v konečné verzi. V této části inscenaci znázorňuje Schleef Brechtovo „zapuzení“ ženy tak, jak je jeho sborům vlastní – odsouzením, vyloučením a obětováním Evy. Sbor v červených kostýmech tedy nyní znovu sedí kolem kovového stolu ze začátku inscenace, v jehož středu nehnutě leží Puntilova dcera. Na konci scény se deska stolu nakloní a Evino bezvládné tělo sklouzne Puntilovi na ramena.

V následující scéně stůl opět zmizel a jeviště je zcela prázdné. V jakémsi orgastickém tanci na něj vyběhnou nazí herci. Čas od času padají na zem a křečovitě s sebou zmítají. Nemálo kritiků vidělo v této scéně obraz kolektivní smrti, nebo dokonce smrti v plynové komoře (obraz, který jistě umocňují zmíněné dřevěné desky připomínající saunu).⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Například C. Bernd Sucher ve svém článku „Einar Schleef verspielt Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti* am Berliner Ensemble“, in *Süddeutsche Zeitung* 19. února 1996, nebo Peter von Becker v „Unerträgliche Schwere des Scheins:

Konečně, stejně jako u Brechta, končí inscenace rozloučením Mattiho se svým pánem. Schleef jí dal podobu jakéhosi menuetu, ve kterém proti sobě stojí sbor sluhů ve vojenských uniformách a sbor Puntilových snoubenek v červených plesových šatech, přičemž všichni drží v ruce sekýru. Tento tanec postupně přechází v závěrečné klanění a následný potlesk.

Inscenace hry *Pan Puntila a jeho sluha Matti* je jako rukavička hozená Brechtovi do obličeje. Prvky epického divadla jsou na jednu stranu v centru Schleefových úvah, na druhou stranu je však režisér zavrhuje (ve svém eseji je se špetkou ironie označuje slovem „Formenkanon“).⁴⁹¹ Schleef vnímá Brechtovo divadlo jako „úzce spjaté s životní a pracovní realitou v ‚reálně existujícím socialismu‘. Brechtovy společensko-politické postoje se Schleefovi po zkušenostech, které přineslo dvacáté století, jeví nejenom jako iluzí zbavené utopie, ale především jako model, který v sobě od začátku nese zárodek svého pádu.“⁴⁹²

3. Hra čelem jako společenský boj

Věnuje-li současné divadlo otázkám sboru a sborovosti tolik zájmu a vážnosti, je to zcela jistě zčásti proto, že se netýkají pouze problematiky repertoáru či režijních modelů, ale především ožehavého tématu herectví na dnešní scéně. „Představte si na hraně jeviště velkou zeď, která vás dělí od hlediště; hrajte, *jakoby* se opona nikdy nezvedla,“ píše Diderot ve svém slavném *Hereckém paradoxu*. Jednoduše řečeno, herci na scéně musí zapomenout na publikum, které mají před sebou. Diderot tak historicky předchází čtvrté stěně, jakož i divadelní konvenci, na které se zakládá moderní divadlo.⁴⁹³ To se projevuje zavedením praktik, které byly do té doby nemyslitelné, jako například mluvit na jevišti potichu nebo volně se pohybovat po celé jeho délce, šířce i hloubce. Tyto troufalosti, se kterými

Anmerkungen zum Berliner *Puntila* und dem Theater Einar Schleefs“, in *Theater Heute Jahrbuch 1996*, str. 56 – 58. (Je zajímavé poukázat na fakt, že výroční číslo *Theater Heute* věnovalo této inscenaci hned dva články.)

⁴⁹¹ E. Schleef, *op. cit.*, str. 470.

⁴⁹² M. Dreyse Passos de Carvalho, in *op. cit.*, str. 62.

⁴⁹³ „Režie začíná v momentě, kdy se herec odvážil otočit zády,“ shrnuje lapidárně Peter Brook.

experimentují Stanislavskij či Antoine, umožňují nové technologie – nejsou-li přímo u jejich zrodu.⁴⁹⁴ *Otočit se zády k publiku* se brzy stane jedním ze základních prvků naturalistické estetiky – synonymem, nebo spíše metonymií a metaforou tolik hledané skutečnosti a pravdivosti. Oba zakladatelé moderní režie si jako dobří psychologové rychle uvědomili důležitý fakt: obrátí-li se herec k divákům zády, zvyšuje tím v publiku očekávání své tváře. Z toho důvodu jejich následovníci-rebelové – Mejerchold a Vachtangov na jedné straně, Copeau na druhé – ze všeho nejdříve „zápasí proti zádům“. Volají po znovunastolení divadelní konvence v její specifičnosti: jeviště se podle nich řídí svými vlastními zákony, aniž by se snažilo napodobovat každodenní život a skutečnost. Tím dochází k částečnému návratu frontálního herectví – částečnému, protože záda si mezitím vybojovala své právo na existenci a nebylo lze dál je ignorovat. „U Mejercholda se řeč stranou pronáší na předscéně a herec nedělá rozdíl mezi hrou čelem nebo zády. Stejnou lhostejnost pozorujeme i u Vachtangova nebo u Copeaua, především díky znovuoživení volnosti herce, kterou přináší třeba *commedia dell'arte*. Jeviště si více či méně přivlastňuje kubistický přístup své doby. Divák, který pozoruje herce, se nachází ve stejné situaci jako malíř, který pozoruje tvář: nedívá se ani zepředu, ani zezadu, ale kolem dokola.“⁴⁹⁵ U těchto divadelníků odkazuje „kruhová“ hra přímo na jejich požadavek sborového přístupu: „Vím, že se blíží den, kdy nám někdo pomůže obnovit to, co divadlu chybí, a sbor se vrátí na jeviště,“ říká Mejerchold.

Je tedy evidentní, že hra čelem k publiku, spolu se sborovostí, nabývají v divadle významu politického činu. Divadelní dějiny dvacátého století se hemží příklady. Piscator dává opět přednost frontální hře, stejně jako Brecht – především během *songů*: spojení frontálnosti s choralitou je tak *conditio sine qua non* tohoto hluboce pedagogického divadla.

⁴⁹⁴ Přidejme k tomu i smělou hypotézu Georgese Banu v jeho znamenitém článku „Solitude du dos et frontalité chorale“, který vyšel ve zmiňovaném čísle 76 – 77 revue *Alternatives théâtrales*: „Další poznámka: ve stejné době se rodí i psychoanalýza a Freud zakládá prostorové řešení léčebného procesu na faktu, že pacient mluví, aniž by viděl lékaře. Ten se nachází za zády pacienta, který má promlouvat stejně jako herec: *jakoby* tam lékař nebyl. Mluvit a hrát zády tedy nabádá k samotě. A zároveň k překonání ticha, které samota předpokládá.“ (str. 13).

⁴⁹⁵ G. Banu, tamtéž.

„Práce s kolektivem, který promlouvá stejnou řečí, s sebou přinesla zrod sborové frontálnosti. Ta označuje ducha práce, pro kterou je ze všeho nejdůležitější obrátit se na publikum jednotně, jako kolektiv, [pro kterou je ze všeho nejdůležitější] frontálnost zápasu.“⁴⁹⁶ Právě tento zápas stojí v centru Schleefova divadla.

Výběr z literatury k dílu Einara Schleefa:

ANNUS, E. « Zur Historizität postdramatischer Chorfiguren. Einar Schleef und das Thingspiel », in TIGGS, St. (dir.), *Dramatische Transformationen, Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld: Transcript 2008

DREYSSE PASSOS DE CARVALHO, M. *Szene vor dem Palast, Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs*, Frankfurt: Peter Lang 1999

FIEBACH, J. *Manifeste europäischen Theaters, Grotowski bis Schleef*, Berlín: Theater der Zeit 2003

GERECKE, G. / MÜLLER, H. / MÜLLER-SCHWEFE, H.-U. (dir.) *Einar Schleef – Arbeitsbuch*, Berlin: Theater der Zeit 2002

HEEG, G. *Klopfschläge aus dem Mausoleum, Brechtschulung am Berliner Ensemble*, Berlín: Vorwerk 8 2000

IRMER, Th. / SCHMIDT, M. *Die Bühnenrepublik, Theater in der DDR*, Berlín: Alexander Verlag 2003

LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*, Frankfurt: Verlag der Autoren 1999

SCHLEEF, E. *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt: Suhrkamp 1997

TRIAU, Ch. (dir.) *Alternatives théâtrales*, n° 76 – 77 „Choralités“, Bruxelles 2. trimestr 2003

www.einarschleef.net

⁴⁹⁶ G. Banu, *op. cit.*, str. 15.

PODZIMNÍ FESTIVAL 2007

Prestižní kontrapunkt festivalu v Avignonu

Divadelní rok se ve Francii tradičně odehrává v rytmu dvou událostí zásadního významu: tou první je Avignonský festival (Festival d'Avignon), který se koná každý červenec ve slavném městě papežů a je jak tečkou za uplynulou sezónou, tak jakýmsi příslibem věcí příštích; tou druhou je pak Podzimní festival (Festival d'Automne), jenž se odehrává na několika místech Paříže a jejího předměstí po dobu téměř čtyř měsíců, vždy od začátku září do konce prosince, a spíš než zahájením nové sezóny je její úvodní částí, ne-li doslova první polovinou. Renomé prvního z nich, který letos uzavřel svou 61. sezónu, netřeba připomínat ani komentovat; důležitost a dopad toho druhého na francouzský kulturní, a především divadelní, život však nejsou o nic menší.

Podzimní festival se od toho Avignonského neliší pouze místem konání a dobou trvání. Festival v Avignonu tradičně těží ze své popularity a populárnosti (jeho desítky tisíc návštěvníků se velkou měrou podílejí na podpoře turistického průmyslu jižní Francie); Podzimní festival naopak sází spíš na kvalitu a je určený elitě pařížských milovníků umění. Další rozdíl spočívá v nestejných ambicích těchto dvou událostí: zatímco Avignonský festival se soustředí převážně na divadlo, ten Podzimní se věnuje veškerému současnému umění a do svého programu tak zahrnuje nejen divadelní, taneční a operní inscenace, ale i filmy, koncerty, výstavy, setkání, přednášky atd. Založil jej v roce 1972 Michel Guy, dnes již legendární postava francouzského kulturního života (ke konci sedmdesátých let též ministr kultury),⁴⁹⁷ s přáním „navrátit Paříži její postavení mezinárodního místa tvorby“ a s heslem, že „státní hranice nesmí v žádném případě být hranicemi kulturními“. Zároveň Festivalu vytyčil čtyři základní mise: „1) Přinášet do

⁴⁹⁷ Michel Guy vedl ministerstvo kultury v letech 1974 až 1977, za úřadování prezidenta Valéry Giscard d'Estainga. Mluví se o něm jako o „jediném pravcovém ministru“, za kterým stála veškerá umělecká a intelektuální levice“. (Guy Scarpetta, *Le Festival d'Automne de Michel Guy*, Paříž, Éditions du Regard, 1992, str. 37.)

Francie největší umělecké počiny ze zbytku světa; 2) Zadávat umělcům díla na objednávku a podílet se na produkcích velkých francouzských, evropských a severoamerických institucí; 3) Uvádět a podporovat experimentální tvorbu; 4) Vypovídat o ne-západních kulturách, potlačit etnocentrismus v jakékoli jeho formě a zbavit se přesvědčení, že Západ je středem světa“.⁴⁹⁸ Tím tedy od samého začátku postavil do středu svého počínání zájem o tvorbu jiných zemí. Každý ročník je věnován jedné mimoevropské kultuře: letos byla značná část programu vyhrazena pro umění Středního Východu, příští ročník se bude soustředit především na Japonsko. Abych ale nehledala mezi oběma festivaly pouze rozdíly a nekreslila věci černobílejší, než ve skutečnosti jsou, je samozřejmě třeba doplnit, že mezi těmito událostmi existuje celá řada paralel. Nejviditelnější jsou právě v programech obou festivalů, které neváhají zvat stejné umělce: letos byl například argentinsko-španělský divadelník Rodrigo García přítomný při obou příležitostech. A konečně, i festival v Avignonu jaksi zoficializoval svůj zájem o nefrancouzskou kulturu. Jeho současní ředitelé, Vincent Baudriller a Hortense Archambault, ustanovili pro každý ročník funkci „přizvaných“ uměleckých ředitelů, které hledají především v nefrancouzských kulturních prostředích.⁴⁹⁹

Mandát současného ředitele Podzimního festivalu Alaina Crombecqua trvá od roku 1990, kdy zemřel jeho zakladatel a dlouholetý ředitel Michel Guy. Crombecque však v čele tohoto organismu už jednou v minulosti stál, v letech 1974 až 1977 – období ministerského působení Michela Guy. Mimoto byl také ke konci osmdesátých let ředitelem Avignonského festivalu, což samo o sobě dostatečně vypovídá o blízkosti obou organismů.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Michel Guy, „Dix ans et la suite“, in Jean-Pierre Léonardini, *Festival d'Automne à Paris*, Paříž, Temps Actuels, 1982, str. 14.

⁴⁹⁹ V roce 2004 jím byl německý režisér Thomas Ostermeier, o rok později vlámský performer Jan Fabre, v roce 2006 jugoslávsko-maďarský choreograf Josef Nadj a teprve letos se dostalo na čistokrevného Francouze, Frédériců Fisbacha. Příští rok poputuje tato pocta do Itálie, do rukou Romea Castellucciho, který se o ní podělí s francouzskou herečkou Valérie Dréville.

⁵⁰⁰ Oba festivaly spojuje ještě jiná věc – a ve Francii opravdu nevídaná: délka mandátů jejich ředitelů. V čele Podzimního festivalu stáli během 36ti let existence jenom dva ředitelé (Michel Guy a Alain Crombecque); ve vedení Avignonského festivalu se jich za 61 let vystřídal pouze šest: Jean Vilar, Paul Puaux, Bernard Faivre d'Arcier, Alain Crombecque a nyní tandem Vincent Baudriller a Hortense Archambault.

Letošní, v dějinách Podzimního festivalu už 36. ročník, se setkal s otevřeným úspěchem: celkem divákům nabídl na padesát kulturních akcí všeho druhu (z toho přes třicet divadelních a tanečních inscenací), na kterých se podílelo přibližně tisíc umělců a jež se konaly ve třiceti různých prostorách. Celková zaznamenaná návštěvnost se letos vyšplhala na úctyhodných 102 000 diváků. Kromě již zmiňovaných uměleckých osobností Středního Východu byla zastoupena kultura německého jazyka (za divadlo jmenujme Christoha Marthaleru nebo Anne Tismerovou, programu výtvarných umění pak vévodil Anselm Kiefer, který po své velké loňské výstavě v Grand Palais přesídlil tentokrát do Louvru), vlámské soubory (Tg STAN či Dood Paard), kultura hispánská (Rodrigo García, Enrique Diaz nebo Ricardo Bartís), anglosaská (Merce Cunningham, Meg Stuart) a přirozeně francouzská (Claude Régy, Julie Brochen, Mathilde Monnier či Alain Buffard). Tento výčet není v žádném případě vyčerpávající, mimo jiné také z toho důvodu, že některé osobnosti se zeměpisně těžko zařazují – mám na mysli například Luca Bondyho, který je neopominutelnou osobností evropské divadelní scény.

Alain Crombecque dal letošnímu ročníku do vínku zájem o „uměleckou tvorbu, do níž se nutkavě vkrádá Historie“.⁵⁰¹ Pojem a tematika dějin se skutečně linou celým programem jako Ariadnina nit a způsobem stejně paradoxním jako neočekávaným se také skloňují ve třech (z mého pohledu) nejdůležitějších inscenacích, které mohl 36. ročník Podzimního festivalu nabídnout: jedná se o Horváthovy *Povídky z Videňského lesa* v režii Christoha Marthalera, o inscenaci *A můj popel hod'te na Mickeyho* Španěla argentinského původu Rodriga Garcíi a o nové setkání režiséra Luca Bondyho s Marivauxem, jež dalo vzniknout inscenaci *Druhé překvapení lásky*.

Nedávné ročníky festivalu v Avignonu přivedly do středu dění dvě hlavní problematiky současného francouzského divadla, které posléze doznávaly během příslušného Podzimního festivalu: systém financování

⁵⁰¹ Alain Crombecque, „Editorial“, in *Katalog 36. ročníku Podzimního festivalu*, 2007, str. 3.

divadelní tvorby a rozpor mezi „divadlem slova“ (théâtre de la parole) a „divadlem obrazu“ (théâtre de l'image).

Systém subvencí francouzských divadel, poslední dobou opět zpochybňovaný nedávno zvoleným prezidentem Sarkozym, a změny v zákoně o režimu divadelních „intermitentů“⁵⁰² se pro mnohé definitivně ukázaly jako nedostačující, a to především ve srovnání se situací na opačné straně Rýna. Mluví se o finanční černé díře a o penězích vyhazovaných oknem, protože ve Francii neexistují adekvátní instituce, které by bděly nad existencí a správou stálých souborů a kanalizovaly tak divadelní tvorbu. Německý divadelní systém (stejný jako náš), jeho síť statutárních divadelních domů, z nichž každý disponuje ve stálém angažmá souborem herců a dramaturgů, ne-li i režisérů atd., je pro mnoho divadelníků ve Francii, kde se převážná část divadelní tvorby odehrává mimo instituce, velmi lákavý.⁵⁰³ Vysoká kvalita inscenací Thomase Ostermeiera a jeho krajanů pozvaných do Francie při příležitosti Avignonského festivalu v roce 2004 byla chápána jako přímý důsledek a výsledek blahodárného německého divadelního systému.

O rok později (2005) byl „přizvaným“ uměleckým ředitelem vlámský performer (výtvarník, choreograf, režisér, dramatik...) Jan Fabre, jehož inscenace (a opět také inscenace divadelníků, které při této příležitosti pozval) rozpoutaly vášnivou debatu o scénické hegemonii obrazu nad slovem, a to nejenom mezi odbornými pozorovateli, ale také v řadách laického publika. Dozvuk tohoto střetu estetik přišel právě během Podzimního festivalu, kdy se do debaty kromě dalších inscenací připojilo i množství knih a spisů věnovaných tomuto tématu.⁵⁰⁴ Mimochodem, z celé polemiky asi nejvíc vytěžil dramatik a režisér Olivier Py: ten napsal v té samé době velice ostrý článek, ve kterém orodoval za návrat k divadelním

⁵⁰² Jejich reakce na tyto změny vyvolala zrušení Avignonského festivalu v roce 2003.

⁵⁰³ Pařížská Comédie-Française má sice odjakživa stálý soubor herců, stejně jako, nově, i některé menší instituce (jako hlavní příklad se většinou uvádí Národní divadlo ve Štrasburku – Théâtre National de Strasbourg, TNS), ale s dvousetletou německou tradicí se situace ve Francii nedá srovnávat.

⁵⁰⁴ Uveďme především knihu *Případ Avignon* (Georges Banu a Bruno Tackels, *Le Cas Avignon 2005. Regards Critiques*, Vic-la-Gardiole, L'Entretiens, 2005), která hájí postoj současných ředitelů Avignonského festivalu, a, na druhé straně, pamflet Régise Debray *Na avignonském mostu* (*Sur le pont d'Avignon*, Paříž, Flammarion, 2005), jenž brojí proti ultraformalistickým tendencím v současném divadle.

textům⁵⁰⁵ a jenž mu (v očích mnohých pozorovatelů) vynesl místo ředitele Odéonu, po Comédie-Française druhé nejdůležitější divadelní instituci ve Francii.

Tyto středy zájmu současného francouzského divadla se promítají i do výběru emblematických inscenací letošního ročníku Podzimního festivalu pro tento článek: Christoph Marthaler je jednou ze stěžejních osobností divadelních institucí německého jazyka; Rodrigo García zase zastupuje divadlo bohaté na obrazy, ale zároveň plné poezie; a konečně Luc Bondy, jenž se pohybuje někde mezi, jednou nohou v Berlíně, druhou v Paříži, další ve Vídni, a zbývá-li mu ještě jedna, pak na neutrálním území Švýcarska.

Christoph Marthaler a Ödön von Horváth

Christoph Marthaler není na Podzimním festivalu nováčkem: Horváthova hra je již třetí inscenací, kterou v rámci této události představuje pařížským divákům, po „patriotickém večeru“ *Murx den Europäer!*... v roce 1995 a Schubertově *Spanilé mlynářce* z roku 2003. „*Povídky z Vídeňského lesa* popisují společenskou realitu dvacátých let minulého století ve Vídni; počátky ekonomické krize, společenský propad, který v té době postihl velké množství lidí – to vše nabízí mnohé paralely se skutečností v současném Německu,“ říká v programu k inscenaci dramaturg Stefanie Carp.⁵⁰⁶ O paralelách mezi Vídní počátku minulého století a dnešním Berlínem vypovídá i scénický prostor (jeho autorkou je, jak jinak, Anna Viebrocková), který situuje děj do těchto dvou míst a dob. Přední část scény připomíná běžný dvůr domů v Marzahn, předměstí bývalého východního Berlína, které bylo zároveň největším panelákovým sídlištěm Německé demokratické republiky – dnes je sužuje vysoká nezaměstnanost a mezi jeho obyvateli je velké procento sympatizantů extrémní pravice. Na levé straně nejdřív malé

⁵⁰⁵ Olivier Py, „Avignon se débat entre les images et les mots“, in *Le Monde* 30. července 2005.

⁵⁰⁶ Tato dlouholetá spolupracovnice Christopa Marthalera (v letech 2000 – 2004 se s ním například podílela na řízení Schauspielhausu v Curychu) byla zároveň vrchním dramaturgem Volksbühne v době, kdy tam tato inscenace měla premiéru (30. listopadu 2006). Mezitím však z této berlínské instituce odešla a od letošního roku je zodpovědná za divadelní program vídeňských Festwochen, které v současné době řídí Luc Bondy.

okénko stánku s občerstvením, které se dle potřeby proměňuje v řeznictví, za ním pak dveře do obchodu s hračkami. Příčně naproti bufetu, v pravé části jeviště, stojí dlouhý dřevěný stůl se dvěma lavicemi, který už o něco víc připomíná zahrádky vídeňských restaurací. Vedle něj další dveře, tentokrát s několika schůdky a zábradlím. O něco dál, souběžně se stolem, spočívá staré a lehce rozladěné pianino – bez kterého se žádná Marthalerova inscenace neobejde –, jehož skříň slouží hercům také jako rekvizitář (v jednu chvíli například začne pianista z nástroje tahat nekonečný pruh látky).⁵⁰⁷ Zadní část jeviště je potom přímo inspirována vídeňským kinem Belaria, které promítá výhradně filmy pro pamětníky a je proto velmi oblíbené mezi starší generací Vídeňanů. „Dnešní Berlín se tak svým způsobem dívá na *Povídky z Vídeňského lesa* jako na nějaký starý film.“⁵⁰⁸ Do dlouhé řady hnědých dřevěných židlí naproti promítacímu plátnu si také chodí sednout herci, kteří právě nevystupují, jelikož všichni zůstávají po celou dobu představení na scéně. Za kinem jsou ještě jedny dveře vedoucí do malého prostoru, který je dle potřeby převlékáací kabinkou na koupališti nebo pochybným a vulgárním nočním klubem s tanečnicemi u tyčí. Klasickou oponu nahrazují velká dřevěná vrata (ne nepodobná těm z Léblova *Strýčka Váni*) popsaná ne zrovna elegantními nápisy, která se na začátku představení otevřou a chvíli před koncem zase zavřou (závěr hry se odehrává na předscéně před nimi). A konečně, to vše je doplněno dvěma „výrobními značkami“ Anny Viebrockové – hodinami, které jdou někdy příliš rychle, jindy pozadu a chvílemi vůbec; a vysokým stropem, který připomíná tovární halu, sklad nebo hangár.

V tomto prostoru se tedy odehrává příběh Marianne, dcery hračkáře, kterou otec zaslíbil bohatému řezníku Oskarovi a která se ke svému neštěstí zamiluje do floutka Alfreda. Skoro by se dalo mluvit o příběhu veselé operetky: život v ulici malých obchodníků, jejich osudy a lásky, výlety do Práteru, na koupaliště... Jenže u Horvátha prožívají tyto veselé postavičky

⁵⁰⁷ Ten se může zpětně jevit jako narážka na jinou Marthalerovu inscenaci s názvem *Maeterlinck*, kterou Pařížané shlédli o dva měsíce později, tentokrát už ale ne v rámci Podzimního festivalu. Marthaler a Viebrocková umístili tuto hudební koláž z textů Maurice Maeterlincka právě do ševcovské dílny a pruhy látky byly v této inscenaci hlavní rekvizitou.

⁵⁰⁸ Stefanie Carp v programu k inscenaci.

ekonomickou a společenskou krizi dvacátých let a přímou čarou bez oklik směřují k nacistické tragédii své doby: „Hledají útočiště v tom, co považují za ‚hodnoty‘ – v prvoplánové víře, která proměňuje celý život v boží trest; ve vlastenectví, jímž mstí své ponížení; v xenofobii, z níž mají štít; v oslavování minulého, které je chrání před ‚materialismem‘ současnosti“.⁵⁰⁹ Stejně jako tenkrát ve Vídni se i dnes v Berlíně rádo vzpomíná na minulost a „nevadí, že pro jedny je to imaginární DDR a pro druhé Prusko, které nikdy nezažili: všichni utíkají před současností, ve které se necítí doma“.⁵¹⁰ Nakonec je tedy Alfred fuč, dítě mrtvé a Marianne už dávno ví, že vybírat si se nevyplácí.

Mezitím se ovšem odehrává Marthalerova inscenace – takže až tak moc se toho neděje. Herci si nosí pivo a jiné nápoje z bufetového okénka ke stolu a stejně jako v *Murx den Europäer!...* se z těchto procházek se sklenicemi v rukou stávají samostatné herecké etudy. Mnoho scén se odehrává jak ve zpomaleném filmu a mnoho se jich opakuje několikrát za sebou. Dění na scéně se navíc v pravidelných intervalech přeruší, pianista sedne ke svému nástroji a herci sborově zanotují marthalerovsky prapodivné písničky. A jak bývá u tohoto režiséra zvykem, celou inscenací prochází řada symbolicky a esteticky silných obrazů. Například během oslavy zasnub Marianne a Oskara v Práteru. Bettina Stucky (Marianne) najednou vyjde v plavkách z malého prostoru v zadní části jeviště, který se proměnil v převlékací kabinku. Dojde až na předscénu, kde začne mlčky, nejdřív ve stoje, potom v leže na zemi, předvádět prsa a kraul. Hodnou chvíli se zmítá jako ryba na suchu (doslova), za pustého nezájmu přihlízejících – délka a pomalost celé scény jsou k nevydržení. Poté vstane a beze slova zamíří zpět do kabinky. Později, ve chvíli kdy Zauberkönig (Mariannin otec) a Oskar jdou navštívit noční podnik, ve kterém si Marianne vydělává na živobytí, se před diváky v zadní části jeviště otevře pohled na pestrobarevný noční bar. Bettina Stucky nejdříve tančí u tyče, posléze improvizuje striptýz, do rytmu primitivní hudby. Ubohost, vulgárnost a kýčovitost tohoto obrazu jsou zprvu k smíchu

⁵⁰⁹ Brigitte Salino, „Des déclassés dans une société sans joie“, in *Le Monde* 6. října 2007.

⁵¹⁰ Stefanie Carp, „Geschichten aus dem Wiener Wald“, text volně ke konzultaci na internetových stránkách berlínské Volksbühne, www.volksbuehne-berlin.de.

a pláči zároveň, potom už jenom k pláči. Hereččina blahobytná silueta, stejně jako téměř šokující vzezření ostatních herců, jež zdaleka neodpovídají soudobému ideálu krásy a štíhlosti, jsou samy o sobě vyjádřením Marthalerova nezájmu o vše esteticky a politicky korektní.

Rodrigo García

Ani Rodrigo García není pro francouzské publikum zcela neznámý – je totiž pravidelným hostem nejen Podzimního festivalu, ale i toho v Avignonu a také různých divadelních institucí po celé Francii. Umělec, který dokázal obrátit evropský festivalový systém ve svůj prospěch: „[pro divadelní tvorbu] je třeba vzít v potaz tři věci: myšlení umělce, druh publika, které přijde do divadla, a divadelní trh – tedy festivaly a instituce, které hrají roli prostředníka mezi umělcem a divákem. Tento chod věcí je nezvratitelný, jako v prostituci: prostitutky, pasáci a klienti – to jsou umělci, festivaly a diváci“.⁵¹¹

Název inscenace *A můj popel hod'te na Mickeyho* nutkavě připomíná některé z jeho předešlých her, především *Koupil jsem si v Ikea lopatku, abych si vykopal hrob* a *Příběh Ronalda, klauna od McDonald's*. Jejich osud byl v lecčems podobný: nejmenovaná síť obchodů s nábytkem donutila Garcíu, aby si lopatku už nekupoval „v Ikea“, ale „ve slevách“. I hra, o níž je řeč, se původně jmenovala *Rozptylte můj popel v Eurodisney* a pod tímto názvem měla také premiéru v Bretaňském národním divadle v Rennes, 14. listopadu 2006. Reakce na sebe nenechala dlouho čekat a titul musel být brzy změněn na *A můj popel hod'te na Mickeyho*; název „mnohem méně uspokojivý než ten originální a jenž je výsledkem zastrašování ze strany severoamerického koncernu“.⁵¹²

Inscenace samotná hraničí s performancí. Jeviště je relativně prázdné – v zadní části je velké křeslo a akvárium s trochou vody, vpravo nafukovací bazén plný bahna a na předscéně hromada čehosi, co se později ukáže být lidskými vlasy. Celému prostoru pak vévodí obrovské promítací plátno.

⁵¹¹ Rodrigo García v programu k inscenaci.

⁵¹² Rodrigo García, *Et balancez mes cendres sur Mickey*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, str. 12.

Zatímco se diváci usazují v sále, dva herci stojí nehnutě proti sobě, z profilu vůči publiku. Kolem krku mají oprátky z doutnáku, které vedou na opačnou stranu jeviště. V křesle v pozadí, zády k publiku, lze tušit třetí postavu. V sále je ještě rozsvíceno, když doutnáky začnou hořet a jejich plamen se postupně blíží k oběma mužům. Herci se tak podobají balíčkům s dynamitem, jen vybuchnout. Doutnáky uhasnou až těsně u těla mužů, z nichž jeden začne, stále bez hnutí, odříkávat vstupní text (viz překlad) – ve španělštině a elektronicky deformovaným hlasem (bude tomu tak po dobu celé inscenace). Francouzská verze je promítána na obrovské plátno v pozadí; je těžké zde mluvit o titulcích, protože text je psán velkými písmeny různých stylů a jeho přítomnost na scéně doslova spoluutváří prostor:

„Myslel jsem si, že je to výsada některých optiků nebo módních barů, ale mýlil jsem se. Stále víc a víc obchodů si je navzájem podobných: bez chuti a bez vůně, s čistými barvami, skoro žádné zboží není vystavené pro zákazníky, vše je dobře schované, hudba dodává atmosféru – všechno proto, abychom ztratili svou představu o obchodě, jako by *vstoupit za účelem nákupu* bylo něco, za co by se zákazník i prodavač měli stydět. Zboží je skoro průhledné a ty si nejsi jistý, kde jsi. Jablka jsou tak zářivá a je jich tak málo, saka tak perfektní, že člověk neví, jestli vstoupil do obchodu s potravinami, do baru nebo do prodejny obleků či elektroniky.

Prodavači jsou oblečení jako ve starých futuristických filmech, číšníci také. Zdálo by se, že jdou zrovna od kadeřníka. Jsou opálení dvanáct měsíců do roka, nebo alespoň po dobu trvání své smlouvy.

Teprve ve chvíli, kdy máš zaplatit a nacpat svůj nákup do tašky, pochopíš, kde jsi vlastně byl, v jakém druhu obchodu.

Charakteristickým rysem těchto nových prodejen je *spletení stylů*.

Máš-li restauraci, musí se podobat obuvnictví.

Máš-li obuvnictví, musí se podobat obchodu, kde se prodávají předražené lampy.

Máš-li obchod s lampami, musí se pokud možno co nejvíce podobat ateliéru, kde se dělají tetování a piercingy.

Chceš-li prodávat parfémů, musí se tvá prodejna podobat hudebnímu obchodu pro DJ.

Japonská restaurace musí připomínat sexshop.

A obchod s pohovkami se musí tvářit jako butik s prádlem.

A butik s prádlem tě musí přesvědčit, že jsi sem přišel koupit indický čaj.

Dnes jsem do jednoho takového zařízení vstoupil a nevěděl jsem, o co mám požádat: o suché Martini nebo o pár sportovních ponožek.

A představuji si, co nás teprve čeká...

Brzy přejdeme od spletení k zakrývání: zboží bude schované tak, že je nikdo neuvidí.

Vstoupíme do obchodu z čirého osamocení, z potřeby rozhovoru. A až budeme odcházet, odneseme si to, co nám řeknou, abychom si odnesli, v taškách, na kterých se ani v nejmenším nepozná, co je uvnitř.

Už nebudeme vstupovat do obchodů z tak nízkého a vulgárního důvodu jako je: *koupit si něco, co potřebuji*. Budeme do obchodů vstupovat, abychom vůbec mohli EXISTOVAT.

Abychom tam strávili chvíli svého života a užili si to prostředí, které vytvořili buď mazaní lidé, nebo blázni. Chráněné prostory, kde se po celý rok teplota drží na 22 stupních a kde nikdo nekřičí. Kde nikdo nevybuchuje smíchy, kde se neděje nic nemístného. Nikdo, například, neplive na zem. Jít nakupovat už nebude kratochvíle.⁵¹³

Přináším zde překlad prvního z dvaceti šesti textů různých velikostí (od tří řádek do tří stran), ze kterých sestává Garcíova hra, protože dobře ilustruje autorův postup: totální, absolutní a kategorická disociace mezi tím, co je řečeno a promítáno na plátno, a řadou pěti až desetiminutových happeningů, které se odehrávají před očima diváků. Garcíova inscenace tak klade otázky jako „kde leží hranice mezi vizuálním uměním a uměním divadla?“, „proč je to, co se před námi odehrává, divadelní představení a ne série happeningů?“, atd., atd.

Dva muži a jedna žena na scéně si následně předávají slovo a vykonávají řadu úkonů, které by člověk očekával spíše během performance šedesátých let než na jevišti dnešního divadla. Žena se nejdřív vysvlékne a hojně polije medem, který si rozetře po celém těle (včetně vlasů). Od této chvíle se bude po jevišti pohybovat pouze pomalu a nejistým krokem, protože klouže po medu, který z ní stéká. Stejně lázně se dostane i jednomu z mužů, kterého dva ostatní posléze polepí plátky toastového chleba. Všichni tři se nakonec

⁵¹³

Přeloženo z francouzského vydání *Et balancez...*, *op. cit.*, str. 13 – 15.

několikrát vykoupou v bazénu s velmi tekutým bahnem, které takto roznesou po celé scéně, což jim umožňuje oddat se něčemu mezi iniciačním tancem a dětským dováděním na kluzkém povrchu. V jednu chvíli se dění přeneso k akváriu v zadní části jeviště, do kterého jeden z mužů střídavě vhazuje dva křečky, aby je potom, když už už klesají ke dnu, vylovil sítkou na akvarijní rybičky. Boj křečků s vodou je ve zvětšené verzi detailně přenášen na promítací plátno, zatímco muž odřikává text o solidaritě mezi bližními. Jindy muž polapí několik velkých žab do smyčky provázku, jehož konec připevní k podlaze a nechá tak žáby skákat „jako psy na řetězu“. V další moment na jeviště přijede malé osobní auto, ze kterého postupně vyskáče pětičlenná rodinka v drahých oděvech a s piknikovým košem. Postaví se proti publiku, jakoby pózovali pro rodinnou fotografii – s blaženým úsměvem tak přirozeným, jaký lze vidět snad jen v latinskoamerických telenovelách. Rodinka zůstane dlouho bez hnutí v této póze a potom se opět usadí do auta, ze kterého se na diváky usmívá až do konce představení – tedy dokud ji je vidět, protože herci obalení bahnem si auto brzy vyberou za objekt svého zájmu a začnou se o něj otírat a klouzat se po něm tak, že vůz brzy zmizí pod nánosy lepkavé hmoty.

Po sedmi letech, po které francouzské publikum zná Rodriga Garcíu, by už člověk skoro čekal, že se diváci stanou vůči jeho provokacím tak trošku imunní (ne imunní ve smyslu hluší, ale tak, že už na ně nebudou reagovat úplně prvoplánově). Opak je ovšem pravdou, protože inscenace *A můj popel hod'te na Mickeyho* vyvolala v médiích relativně ohnivou debatu. Několik týdnů před pařížskými představeními se objevila anonce: „Divadlo Rond-Point hledá pro inscenaci Rodriga Garcíi 15 mladých žen s dlouhými vlasy, které jsou ochotné nechat se během představení ostříhat dohola (odměna 200 Eur hrubého)“. Jádrem sporu pak byla scéna, při které jeden z herců přivede ze zákulisí mladou dívku s dlouhými vlasy, posadí ji na židli na předscéně a začne ji stříhat – nejdřív nůžkami, potom přímo holicím strojkem. Když je dílo dokonáno, dívka vstane, pokloní se, vezme židli a odejde. Do vlasů padlých na zem si chvíli na to lehne herečka politá medem.

V listopadu 2006, kdy měla hra premiéru v Bretani, se vše obešlo bez jakékoli odezvy. Ovšem o rok později, během pařížských představení (a dokonce už několik týdnů před nimi), vyvolala kadeřnická scéna vášnivou

polemiku. Pro mnohé bylo stříhání dohola mladé ženy na jevišti nepřípustné, protože Francouzům připomíná trest, který na konci druhé světové války postihl ženy, jež měly poměr s německými vojáky – samotný fakt tedy uráží svou „brutalitou, nízkostí a hloupostí“.⁵¹⁴ (A není třeba připomínat, že Francouzi mají se svou minulostí během druhé světové války ještě mnoho nevyřešených účtů.) Někteří dokonce přirovnávali tento trest k „lynčování“,⁵¹⁵ jiní si v této souvislosti zase vzpomněli na Hugovy *Bídničky*, v nichž je právě ostříhání dohola vrcholem ponížení pro hrdinku Fantine. Zastánci Garciovy inscenace oponovali tím, že „ano, je to drsné, ale v pohledu Rodriga Garcíi není nic zlého. Naopak: vyvěrá z něj něžnost tak nelítostná, že to až bolí“.⁵¹⁶

Luc Bondy a Marivaux

Druhé překvapení lásky bylo jednou z neočekávanějších premiér první části letošní sezóny. Luc Bondy poprvé inscenoval Marivauxe v jeho původním jazyce, 22 let po své památné inscenaci *Triumfu lásky* v berlínské Schaubühne, kterou tenkrát řídil.⁵¹⁷ Originalita *Druhého překvapení lásky*, málo hrané Marivauxovy hry, spočívá v tom, že postavy nejsou manipulovány prohnánymi sluhy, ale vydány napospas svým vlastním démonům. Dva mladí aristokraté, kteří se uzavřeli před světem do své melancholie – po smrti milované osoby nebo po jejím odchodu do kláštera – zaplanou jeden pro druhého citem, který budou považovat za přátelství. A když si po mnohých peripetiích konečně vyznají lásku, jsou z toho oba doslova v němém úžasu.

„Marivaux, stejně jako ostatní velcí autoři, kteří poznamenali naše vnímání světa, je zároveň moderní i anachronistický. Dávno před Freudem dramatickým způsobem vypráví o pýše, o tom, jak funguje narcisismus, o

⁵¹⁴ B. Salino, „Tempête sur un crâne“, in *Le Monde* 8. listopadu 2007.

⁵¹⁵ B. Salino, „Rodrigo García ou les limites de la provocation sur scène“, in *Le Monde* 29. prosince 2007.

⁵¹⁶ B. Salino, „Rodrigo García, violence et beauté“, in *Le Monde* 11. listopadu 2007.

⁵¹⁷ Na obou inscenacích se také podílel Karl-Ernst Herrmann coby scénograf, kostýmy pak v obou případech vytvořila Moidele Bickel.

obavách z toho, někomu patřit, či být zavržen. Popisuje, jak je přitažlivost mezi pohlavími podřízena zákonům, které se nachází v každém vztahu osob, které po sobě touží. U Marivauxe prožívají dospívající pocity, jejichž povahu neznají a které ještě nikdy nezkusili. Jeho postavy se navzájem manipulují, aby došly k řešením, která sice nejsou vždy přesvědčivá, ale která alespoň imitují štěstí. [...]

Vážil jsem oba texty, ale nakonec jsem se rozhodl pro *Druhé překvapení lásky*. To první je možná psáno klasičtěji, víc ve stylu Marivauxe, především ve způsobu, jakým vede paralely. Ale já v divadle nejraději vyprávím o ženách. Milostná hypochondrie a občasná misogynie hlavní postavy *Překvapení lásky* – to jsou rysy, které nemůžu přiblížit vůbec ničemu, co já sám znám. Dokonalejší forma prvního *Překvapení* je také něco, s čím mám problém – je to jako libreto *Figarovy svatby*: jakmile začne vnitřní fungování dramatického díla připomínat švýcarské hodinky, dávám ruce od válu... *Druhé překvapení lásky* je mnohem překvapivější hra, s naprosto neslýchaným druhým a třetím dějstvím. Příběh by mohl každou chvíli skončit, ale vždy se tam vkrade nějaké nedorozumění, které konec oddálí. To nedorozumění, které se týká dvou pojmů – přátelství a lásky, může být také chápáno jako iniciační příběh: dvojice musí nejdřív překonat několik krizí a teprve potom se může spojit. [...]

Na konci hry ale cítíme určité ‚predávkování‘ milostnými pocity – donekonečna rozebíranými, prožívanými, potlačovanými, znovu prožívanými – a úpornými přechody z deprese do štěstí, od štěstí k pochybám... Do té míry, že bychom si na konci mohli klást otázku, zda to všechno vůbec vedlo k něčemu dobrému... [...]

Moje režie nespočívá ve vysvětlování chování postav, ale v hledání toho, co s nimi máme společného. Situace mezi sluhy se často těžko převádí do naší doby, protože právě oni manipulují ty, které musí poslouchat. Přesto k nám promlouvá jejich lidskost. Byl jsem také velmi citlivý na práci filmového režiséra Erica Rohmera, který je velkým filozofem milostných nedorozumění, jako byl v osmnáctém století Marivaux.⁵¹⁸

V jasnosti inscenace lze lehko spatřit zkušenosti Luca Bondyho a jeho scénografa Karl-Ernst Herrmanna coby operních režisérů. Velmi nakloněné jeviště bylo v zadní části přemostěné na bílo natřeným molem, asi metr nad

⁵¹⁸

Luc Bondy v programu k inscenaci.

zemí, ke kterému stoupaly tři schůdky. Na každé jeho straně stál malý černý domeček – jeden pro Markýzu a druhý pro Rytíře. Kostýmy herců se stejně jako hlavní část výpravy skloňovaly v kontrastu černé a bílé, kromě obleku Rytíře, který měl na sobě příliš krátké tmavomodré sako a k tomu jasně žluté kalhoty (při dvoření byl stejně nešikovný jako Malvolio, odkud nárazka na žluté ponožky postavy alžbětinského mistra). Spolu s hrubým pískem rozsypaným na zemi do nepravidelného obrazce a bledě modrým horizontem, který uzavíral prostor, vytvářel celek dojem pláže u nějakého severského moře, kde se milovníci soli musí schovávat před chladným větrem. Přítomnost vody, i když jen tušená, jakoby spojovala tento prostor s tím, který Karl-Ernst Herrmann navrhl pro *Triumf lásky*: v oblouku vytvořeném asi dva metry vysokým, hustým živým plotem se nacházela téměř metr hluboká fontána, po které pluly dvě loďky, jejichž pomocí se herci přemísťovali na malý ostrůvek s dvěma polorozpadlými sloupy uprostřed nádržky. Herrmann tak vytvořil „metaforu francouzské zahrady, kde je možné se procházet a pozorovat, a přitom sám být nespátřen, [...] symbolickou i fyzickou metaforu obsahu hry“.⁵¹⁹ Stejně tak tomu bylo i v případě *Druhého překvapení lásky* – domečky nejenže se otáčely kolem své vlastní osy a byly tak, v souladu s momentálním rozpoložením „své“ postavy, čelem nebo zády k publiku, ale navíc se pohybovaly po molu a vzájemně se přibližovaly či oddalovaly, podle vývoje vztahu dvou hlavních hrdinů.

Nestává se často, že se nějaké inscenaci dostane natolik jednoznačně kladného přijetí – jak od publika, tak ze strany kritiky. Jistě na tom má svůj podíl nadšení a svěžest interpretů⁵²⁰ a jejich hra těla založená na improvizaci.⁵²¹ Psalo se o „nejinteligentnější režii v kariéře Luca

⁵¹⁹ Giovanni Lista, *La scène moderne*, Paříž, Éditions Carré – Actes Sud, 1997, str. 271 – 272.

⁵²⁰ „Co se týče výběru herců: setkávám se s nimi, promlouvám k nim, dělám všechno pro to, abych měl od samého začátku herce, kteří odpovídají mým představám natolik přesně, že zapomenou na role: chci čím dál tím víc moci říkat „Clothilde“ [Hesme] místo „Markýza“, „Micha“ [Lescot] místo „Rytíř“, „Pascal“ [Bongard] místo „Filosof“, „Roger“ [Jendly] místo „Hrabě“ a oba sluhové, Audrey [Bonnet] a Roch [Leibovici], se musí stát sami sebou.“ Luc Bondy v programu k inscenaci.

⁵²¹ „Marivauze je třeba hrát tělem a ne hlavou.“ Clothilde Hesme (představitelka Markýzy), v pořadu *Journal de la culture*, ARTE TV, 8. ledna 2008.

Bondyho“,⁵²² který už „dlouho neprojevil takovou dávku inspirace“,⁵²³ a o „hlubokém Marivauxovi, je-li jeho ‚metafyzika srdce‘ rozehraná natolik mistrovsky. Takové šťastné chvíle jsou v divadle vzácné“.⁵²⁴

Divadlo a Historie

Chce-li současný režisér promlouvat o nějaké dějinné skutečnosti či situaci, má před sebou základní volbu: ponořit se do studia divadelního repertoáru a zvolit si v něm hru (současnou či z dob minulých), která mu nejlépe umožní vyjádřit svůj postoj; anebo se o dramatickou předlohu postarat sám (pokud se nerozhodne vůbec se bez ní obejít). V prvním případě nastávají opět dvě možnosti: ke zvolenému textu může přistupovat coby režisér-interpret nebo režisér-autor. Každá ze tří výše zmiňovaných inscenací je příkladem jednoho z těchto případů. Christoph Marthaler inscenuje Horvátha ve „velmi zkrácené“ verzi, nebo spíše inscenuje jenom jakousi jeho „kostru“, na kterou nabaluje množství textových, hudebních či čistě scénických vložek své invence. Se vši jasností tak vyvstávají paralely mezi vídeňskou pre-nacistickou společností dvacátých let minulého století, jak ji vykresluje Horváth, a klimatem v určité části společnosti dnešního Berlína. V popředí však stále zůstávají mezilidské vztahy a především láska – další společný bod těchto tří inscenací je totiž ten, že se na historii dívají skrze brýle intimna a že milostná frustrace se jim jeví jako dějinná konstanta. Luc Bondy si bere na mušku podstatně starší text a přistupuje k němu zcela odlišným způsobem – rozehrává Marivauxovu partituru jako vrcholný interpret, který nepřidá ani neubere jedinou notu, ale dá všem naopak naplno zaznít. Divák se ocitá doslova před „historickým exkurzem“, který rekapituluje různá pojetí milostného vztahu od středověkého rytířského ideálu po moderní myšlenku vztahu dvou rovnocenných bytostí. Historická dimenze tohoto *Druhého překvapení lásky* je ostatně dvojitá: Marivaux a Luc

⁵²² Jean-Pierre Léonardini, „Marivaux sur sa grande échelle“, in *L'Humanité* 10. prosince 2007.

⁵²³ Fabienne Pascaud, „Marivaux rebondit chez Bondy“, in *Télérama* 28. listopadu 2007.

⁵²⁴ Fabienne Darge, „Marivaux, la bonne *Surprise*“, in *Le Monde* 23. listopadu 2007.

Bondy jsou pár, který už jednou psal divadelní dějiny – v roce 1985, kdy v berlínské Schaubühne (v té době čerstvě pod vedením právě Luca Bondyho) vznikla památná inscenace *Triumfu lásky*. V případě Rodriga Garcíi se otázka režiséra-interpretů či autora neklade, jelikož tento divadelník si odjakživa své předlohy píše sám tak, aby co možná nejlépe odrážely nevyřešené účty, které má dnešní odlidštěná společnost se svou minulostí. A jak je vidět, umí sáhnout přesně tam, kde to bolí.

**NĚMECKÁ KLASIKA NA ŘECKÝ ZPŮSOB:
ODVÁŽIT SE INSCENOVAT GOETHOVU *IFIGENII*
VE MĚSTĚ EURIPIDA**

1. Tradice a modernost v současném řeckém divadle

Německý režisér Thomas Ostermeier, ředitel berlínské Schaubühne am Lehniner Platz, byl jedním z velkých evropských divadelníků, kteří přijeli do řecké metropole na pozvání prestižního Athénskému festivalu, jenž začátkem léta 2006 zahajoval novou éru své existence pod vedením Jorga Loukose.⁵²⁵ Schaubühne přivezla Ostermeierovy inscenace *Nory* a *Snu noci svatojánské*.⁵²⁶ Dlouho jsem si kladla otázku, proč Schaubühne neuvádí jednu z premiér sezóny 2005 – 2006, *Smutek sluší Elektře* Eugena O’Neilla: hru, která má, byť jen vzdálenou, spojitost s řeckou mytologií. Aniž by mi byly známy skutečné důvody rozhodnutí (pravděpodobně spjaté s organizací četných letních turné této velké berlínské instituce), našla jsem jednu z možných odpovědí na tuto otázku během své práce po boku Vasilise Papavasiliou a Sotiri Haviarase, jeho dramaturga: tradice interpretace antických mýtů je v Řecku natolik silná a publikum je s touto dramatikou natolik obeznámené, že jeho hodnoty jsou tím strnulé, jaksi „zkornatělé“, jeho sklony předpokladatelné a avantgardní práce Thomase Ostermeiera by jej asi příliš „rozrušila“. Dozvuky Euripidových *Bakchantek* v režii Matthiase Langhoffa v divadle v Epidauru v roce 1997 jsou pravděpodobně ještě příliš silné na to, aby se podobná zkušenost mohla opakovat.⁵²⁷

⁵²⁵ Jako nový ředitel festivalu (funkce, kterou přibral k vedení Baletu lyonské Opery), při této příležitosti pozval též osobnosti jako je Pina Bausch, Sasha Waltz, Ariane Mnouchkine, Eric Lacascade, Maguy Marin, Sylvie Guillem, Josef Nadj, Montalvo – Hervieux, La Fura dels Baus a další.

⁵²⁶ Až do dubna stálo ve festivalovém programu, že Ostermeier v Athénách uvede svůj ibsenovský dyptich, *Noru* a *Heddu Gablerovou*, a teprve nedlouho před vlastním zahájením oznámil režisér své rozhodnutí premiérovat ve městě Sofokla svou první shakespearovskou inscenací.

⁵²⁷ Mnohem méně provokativní inscenace této hry v režii Lucy Ronconiho v roce 2004, stejně jako *Médea* Petera Steina (který v Epidauru uvedl už svou památnou *Oresteiu*), byly přijaty relativně kladně (a klidně).

Tím, že se rozhodl inscenovat *Ifigenii v Tauridě* od Johanna Wolfganga Goetha, a ne od Euripida, se Vasilis Papavasiliou otevřeně přihlásil k novému způsobu uvažování o antické mytologii.⁵²⁸ V Řecku, kde je každý pokus o obnovu, každá snaha, byť sebeospravedlněnější, hledět na antickou dramaturgiu novým způsobem považována téměř za vlastizradu, nebyla tato hra nikdy uvedena.⁵²⁹ Titulky řeckého tisku (všech politických směrů) během třech letních měsíců, po které trvá Athénský festival, o tom svědčí: většina Řeků považuje antické divadlo nejenom za součást svého kulturního dědictví, ale také za své intelektuální vlastnictví, které je třeba ochraňovat před cizími usurpátory. Chránit... i za cenu zadušení!

Není to náhodou, že jsou to Vasilis Papavasiliou a Sotiri Haviaras, kteří stáli u zrodu „skandálu Langhoff“. Právě oni jej pozvali v době, kdy řídili Národní divadlo severního Řecka. Sami už v předchozím roce, 1996, uvedli v Epidauru svou inscenaci *Aiáse*, která se odehrávala v řeckých horách během občanské války, jež proti sobě v letech 1944 – 1949 postavila komunisty a nacionalisty. Padlý hrdina této tragédie převzal podobu Arise Velouchiotise, partyzána, jenž se dopustil *hybris* tím, že se odvážil kritizovat Stalinovu politiku na Balkáně, za což ostatně zaplatil svým životem. Tato inscenace byla z pochopitelných důvodů relativně špatně přijata a tisk v ní dokonce *a posteriori* viděl předzvěst ikonoklasmu, kterým se o rok později vyznačovala inscenace Matthiase Langhoffa.⁵³⁰

⁵²⁸ Tento způsob uvažování o antice má ostatně svůj původ v německém divadle, od Lessingovy *Hamburské dramaturgie* po dnešní dny, což stručně vyjadřují též Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová ve svém článku „Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo? Z berlínské dramaturgie 1“, in *Disk* 21, září 2007: „[Němci si antiku] opravdu přisvojili“. Tvrzením, že antická dramata hrají v současném německém divadle roli přirovnatelnou k „domácím klasickým textům“ (tamtéž), pak vrhají na dnešní místo antického divadla pohled, se kterým se každý znalec otázky nemůže než ztotožnit.

⁵²⁹ V tomto faktu však není třeba hledat řeckou výjimku. Jak tvrdí Erika Fischer-Lichte („*Iphigénie als Modell*“, in *Organon 85 – Goethe et les Arts du spectacle*, sborník pod vedením Michela Corvina, CERTC, Bron, 1985, str. 203), i v Německu „se divadlo dlouho ke hře chovalo zdrženlivě a [Goethova] *Ifigenie v Tauridě* byla uváděna jen zřídka“. Ve Francii byla hra mimochodem uvedena jen jednou, a to za nacistické okupace, v roce 1942, v Comédie-Française, s Mary Marguet v hlavní roli.

⁵³⁰ Sbor Bakchantek pod vedením tohoto režiséra vtrhl do Théb, znázorněných prostranstvím před veřejnými jatkami. Tam předtím vstoupil také Dionýsos, proplétaje se mezi obrovskými čtvrtkami hovězího, které kroužily po dobré polovině jeviště, zavěšeny na železných hácích přípevněných k otáčejícímu se řetězu. Dionýsos, stejně jako Pentheus a Kadmos, měl hlavu netvora. Agáve, ztělesněná Evelyne Didi, „vzácně velkou francouzskou herečkou“ (přebírám zde výraz francouzské divadelní kritičky Mathilde la Bardonnie z jejího článku „Euripide hourra... Les *Bacchantes* de Matthias Langhoff à Epidaure“, in *Libération*, 5. září 1997) – ostatní herci byli Řekové – na sobě

Po shrnutí těchto několika úvodních bodů je tedy jasné, že Vasilis Papavasiliou, znalec německého a francouzského divadla, se ztotožňuje s hodnotami velkých evropských režisérů a jejich pohledem na antickou dramaturgiu (jako například Antoine Vitez a jeho *Elektry*, Peter Stein a jeho *Oresteia*, Klaus Michael Grüber a jeho *Bakchantky*). Jeho hlavní umělecké i intelektuální reference jsou francouzské a německé a jeho nejbližší spolupracovníci působí ve Francii: výpravu a kostýmy už počtvrté vytvořila Marie-Noëlle Semet; Sotiri Haviaras pak pracuje po boku režiséra pravidelně od roku 1994. Obě tyto osobnosti přednáší na francouzských univerzitách, kde jsem se s nimi seznámila a navázala obohacující a plodnou spolupráci.

Základem tohoto článku (jeho druhou částí) je shrnutí hlavních poznatků z bádání, které jsem vedla během přípravy inscenace: jedná se o resumé uvádění Goetheho *Ifigenie v Tauridě* na německých scénách v průběhu dvacátého století. Tento historický úhel pohledu je v první části článku doplněn jednak vytyčením hlavních inscenačních záměrů Vasilise Papavasiliou zaznamenaných během zkoušek této *Ifigenie* a rekapitulujících jeho smýšlení o současném inscenování her spjatých s řeckou antikou, tak úvahami a zkušenostmi, které mi přinesla možnost podílet se na počínu těchto rozměrů, jehož ambicemi bylo dokázat modernost Goethova díla a potažmo pertinenci jeho uvádění v dnešním Řecku. Konečně, šťastná náhoda chtěla tomu, že v následujícím akademickém roce pořádala badatelská skupina „Antické divadlo a modernost“, která působí při Institutu divadelních studií na Université Paris III pod vedením Evelyne Ertel, mezinárodní kolokvium o postavě Ifigenie.⁵³¹ Dva nejbližší spolupracovníci Vasilise Papavasiliou, dramaturg Sotiri Haviaras a scénografka Marie-Noëlle Semet, se této akce samozřejmě účastnili, zakládajíce své příspěvky právě na zmíněné inscenaci. I jejich úvahy pro mne byly při přípravě tohoto článku velmi přínosné.

měla jasně rudé šaty ve stylu Marilyn Monroe, zatímco sbor osmi žen oblečených do moderních oděvů zpíval a tančil do rytmu africké hudby z pera senegalského hudebníka Moustafy Cissé; choreografii podepsala Irene Tassebedo z Burkiny Faso.

⁵³¹ Toto kolokvium se konalo 31. března 2007 v pařížském Národním institutu dějin umění (INHA).

Vasilis Papavasiliou a Goethe

Má podrobná znalost tří evropských divadelních kultur a pěti jazyků se ukázala přínosnou pro tvorbu inscenace: například – během prvních přípravných prací – zpracování informací a dokumentů o hře, autorovi a jeho době, ale také o tradici uvádění Goethovy *Ifigenie* v moderních dějinách divadla. Dramaturgické materiály, které jsem za tímto účelem shromáždila, byly oporou nejen pro úvahy režiséra a dramaturga, ale také pro práci scénografky a herců, a posloužily základem k přípravě programu inscenace.

V průběhu zkoušek jsem asistovala dramaturgovi (který měl dvojí roli, jelikož režisér byl též představitelem postavy Thoase a potřeboval tudíž být sám „dirigován“), vedla jsem jeho zápisky a předkládala dle jeho instrukcí hercům písemné i obrazové materiály, fotografie a hudební či jiné nahrávky. Zároveň jsem pravidelně vypracovávala protokol ze zkoušek, které jsem také filmovala.

Hned na první zkoušce vznesl Vasilis Papavasiliou na své herce provokativní, ale zároveň ospravedlněný požadavek: zapomenout na vše, co kdy slyšeli či viděli o antickém divadle, a tím překonat symbolickou váhu jmen mytologických hrdinů, jejichž měli být představiteli. Žádal po nich, aby dělali „to, co Goethe: divadlo a ne filologii“. Režisér po celou dobu trvání zkoušek brojil proti zastaralé divadelní tradici, podle níž jsou řeční herci strážci chrámu, zatímco ve skutečnosti jsou to chrámoví trhovci a starožitníci. „Starý řecký svět,“ prohlašoval, „se stal fantomatickou součástí nás samých.“

„Lpěním na věrnosti se stáváme sterilními, neproduktivními. Měli bychom být vděční Goethemu za to, že nám svými texty dává možnost vykládat tuto tematiku bez posvátných slov našich předků. Vykládat jevištním jazykem a ne řečí filologů či teologů, jak to činí Izraelité s talmudem. Nesmíme znázorňovat antický svět tak, jak si jej představujeme, ale najít pro něj skrze svou práci nové a mladé obrazy. Ani diskuze, ani problematika nesmí být považovány za uzavřené, naopak! Svou prací bychom měli přidat alespoň malou cihlu ke stavbě, alespoň jednu větu do knihy, která

má navždy zůstat otevřena. Divadelní tradicionalisté se v mých očích podobají fanatickým konzervativcům a dnešní svět nám přináší ne jeden důkaz toho, do jaké míry je konzervatismus všeho druhu nebezpečný. Je třeba ukázat ministrantům tradicionalistické divadelní církve, že řečtí bozi nás vyzývají hrát, interpretovat a jednat *v přítomném čase*. Copak sám Goethe ve svém *Faustovi* neříká, že štěstí existuje toliko v přítomnosti?

Goethe nebyl ochromen obdivem k předkům; bral v potaz jak úspěchy tak pády a před ničím necouval. My si dnes musíme uvědomit a přiznat, že usurpujeme ducha řecké antiky. Chceme-li to převést na metaforu z naší hry: socha Artemis pro nás může znázorňovat starý řecký svět. A my se jí musíme chopit se svědomím usurpátora, zloděje, kupčíka a dotýkat se jí, hladit ji, promlouvat na ni. Přiznat si svou svatokrádež, jak to na začátku devatenáctého století udělal Yannis Makriyannis, hrdina války za nezávislost proti Turkům, kterého ostatně všichni znáte. Byl analfabet, neznal ani slovo z Aischyla či ze Sofokla, ale ke konci svého života se naučil číst a psát. V jeho *Pamětech* se dočteme o „kouzelné sošce s malými jemnými žilkami“, kterou vyrval z rukou Turkům, nebo jednoduše někde vyhrabal, možná i za tím účelem, aby ji za malý peníz prodal nějakému sběrateli či starožitníkovi... Na tom nesejde. Chopil se předmětu, protože jako válečník-analfabet, jako obchodník se uměl chopit antického světa a stýkat se se svými předky na úrovni trhu, tudíž na úrovni výměny. Všichni jste se ve škole učili, že v době, kdy obléhal Turky opevněné na Akropoli, kteří lámali antické sloupy, aby z olova v jejich středu vyráběli dělové koule, jim sám kýžený materiál poskytl, aby takové svatokrádeži zabránil.“

Tato úvaha, kterou načal Vasilis Papavasiliou a rozvedl Sotiri Haviaras, dle mého názoru jasně shrnuje jejich menšinový, ale plně obhajitelný pohled na dnešní přístup k inscenování antické dramatiky. Omezím zde popis a analýzu jejich práce na několik prvků, které považuji za zásadní.

Nejprve se budu zabývat druhým a třetím dějstvím, které vytvářely jeden celek, odehrávající se na vyvýšeném jevišti, *logeion*. Základní premisou režie Vasilise Papavasiliou je chápat tyto dva akty jako sen, či noční můru Ifigenie, Oresta a Pylada. Z tohoto důvodu umístil jejich děj na *logeion*, které je vzdálenější, a tudíž distancovanější od *koilon*, zatímco zbylá tři dějství se odehrávala v *orchestře* (viz fotografie č. 1). Opakoval:

„Druhý a třetí akt jsou z fenomenologického hlediska dionýským snem apollinského textu.“

Na začátku druhého dějství vylézají Orestes a Pylades z truhly, která jakoby spadla z nebe do moře, na *logeion*. Jsou připoutáni jeden k druhému a obvinuti jediným rubášem, jako dvouhlavá mumie. Valí se po modře vypolstrovaném jevišti a pomalu a těžkopádně se osvobozují ze sevření obvazů (viz fotografie č. 2).

V druhé scéně se na levé straně jeviště objevuje Ifigenie, zahalená do lodní plachty. Jen její hlava ční z kuželu bílé látky. Paže, vztažené k nebi, jsou prodlouženy světelnými tyčinkami. Vstupuje na scénu pomalu, jako by se vznášela, zatímco rukama kreslí v prostoru geometrické obrazce (viz fotografie č. 3). Během rozhovoru s Pyladem nechá své paže klesnout tak, že světelné tyčinky spočívají na zemi a vytváří jakýsi trojúhelník s hlavou Ifigenie jako vrcholem. V následující scéně (s Orestem) se vynořuje ze svého úkrytu (roucha kněžky) a svůj bílý plášť za sebou nechává stát jako krunýř (viz fotografie č. 4). Z prvního obrazu ve stylu Boba Wilsona se náhle ocitáme v estetice Yvese Kleina... jelikož Ifigenie opustila jako motýl svou kuklu, aby se zrodila pro svého bratra. Objevuje s odhaleným trupem natřeným ultramarínovou modří (*bleu outre-mer*) a oděna toliko do dlouhé zlaté sukně, kterou ostatně brzy ztratí, během prudkého zápasu s Orestem, jenž ji považuje za menádu.

Vasilis Papavasiliou vychází z následujícího poznatku: podíváme-li se na hru zblízka, zjistíme, že Goethe se drží pravidla tří jednot jen zdánlivě a ve skutečnosti je nerespektuje. Právě ve faktu, že druhé a třetí dějství porušují zmíněné pravidlo, spočívá dle Vasilise Papavasiliou modernost hry. Po snové sekvenci se ve čtvrtém aktu opět vracíme k problémům a požadavkům Thoase, které byly formulovány v dějství prvním; jedná se tedy o skutečné přerušování. Na hře se samozřejmě „projevují“ potřeby spjaté s divadelní praxí osmnáctého století (trvání dějství a scén omezené nutností měnit svíce; monology; umístění herců, kteří se téměř nepohybují, na přední části jeviště atd.) Dnešní scéna je ovšem od těchto potřeb a nutností osvobozena a tudíž může a musí najít pro *Ifigenii* nové rozměry. Tím, že odlišuje snový prostor druhého a třetího aktu (na *logeion*) od černobílých

dlaždic *orchestra*, „chrámové kuchyně“ Ifigenie-kněžky (viz fotografie č. 5), klade Papavasiliou důraz na tento poznatek, ke kterému došel při pozorném studiu hry a Goethovy dramatiky vůbec. *Logeion*, to je snová „nadčasovost“, *orchestra* je tauridské „teď a tady“.⁵³²

Vasilis Papavasiliou pokračuje ve své úvaze: v současné dramatice je scénický čas, tedy doba, která je zapotřebí herci, aby reagoval na stimuly svých kolegů, mnohem delší než ve starších dílech. V moderním divadle, od konce 19. století, je herec nucen číst v očích svého partnera, prožít psychologické očekávání. V dřívějších dobách tryskaly reakce silné, intenzivní, tělesné – a ne psychologické. Tento fakt nebyl spjat pouze s užíváním masek či kódů, které jsou nám dnes cizí; celý dramatický i scénický systém nutily herce k tomu, aby jednal rozhodně, zřetelně a okázale. „Jak blahodárné, jak ulevující je nemuset se dívat druhému do očí! Prožijeme tento objev na scéně jako velkou osvobozující revoluci!“ říká Papavasiliou.

„Žádná jiná Goethova hra není takto úzce spjatá s řeckým antickým světem. A způsob, kterým autor, „patriarcha evropského ducha“, zachází s mýtem Ifigenie, je ikonoklastický, a tím pádem osvobozující.

Divadlo vypovídá o přítomnosti skrze archeologii minulosti. Tématem *Ifigenie* je konflikt – protagonisty hry jsou témata; nesmíme se nechat ohromit jmény hrdinů a zapomenout, že jsou to toliko nositelé konfliktů, které je přesahují.

Čtvrté dějství je zpráva o zrození Ifigenie do skutečného světa. Do té doby byla obětí mýtu; od této chvíle začíná vést svůj život obětující kněžky, protože žít znamená zabíjet. Lež je metaforická verze vraždy; Ifigenie neumí ani lhát, ani zabít. Ve čtvrtém aktu jedná jako vnější pozorovatel sebe sama. Zkoumá, jak jedná ten, kdo lže. A protože žádná postava není čistě komická či tragická, působí přítomnost „druhého“ jako zesilovač slova, jež lže a pozoruje se zároveň. Za Goethových časů musela Ifigenie jednat jako Pyladem manipulovaná loutka. Pro moderní interpretaci je zajímavější

⁵³² I antická tragédie obsahuje, díky sboru, přerušení děje; dá se říct, že se jedná o montáž ve filmovém smyslu slova; v komedii pak tato funkce připadá samozřejmě parabázi.

předpokládat, že Ifigenie nejedná pod vlivem nikoho jiného a že ji Arkas zastihne nepřipravenou. Potrápit herce je pro divadlo vždy přínosné, plodné a produktivní. Právě díky odporu se jeho hra stane inteligentní. A nezapomínejme, že v současném divadle vychází nesnáz a tíseň z těla, především z nohou, a ne z hlavy, mozku, slova. Stranit rozumu je chyba. Musíme dát přednost nohám. Právě ony vedou k pohledu. A ke všemu, co ústí v proměnu herce, což je jeho hlavní funkce. V dnešním světě máme oči, ale nemáme pohled. Naše oči pasivně podstupují ostřelování obrazy.“

2. Goethova *Ifigenie v Tauridě* na německých scénách během 20. století

Do šedesátých let

V roce 1892 byla budova Theater am Schiffbauerdamm, pozdější Berliner Ensemble, slavnostně otevřena inscenací Goethovy *Ifigenie v Tauridě*. Bylo tak uděláno vše pro „přilákání konkrétního publika: berlínské buržoazie milující divadlo“.⁵³³

Stejně tomu bylo i v případě divadelního domu v Hamburku. Toto divadlo, které je mimochodem největší v celém Německu, si „v reakci na nadvládu špatného vkusu“⁵³⁴ postavila hamburská buržoazie, která se ostatně v bývalém hansovním městě těšila velkému vlivu (ještě dnes je vztah, který váže obyvatele Hamburku k „jejich“ divadlu, velmi citový). Fakt, že volba padla zrovna na Goetheho *Ifigenii v Tauridě*, je příznačný nejen proto, že Goethe je pro německé divadlo co Shakespeare pro anglické či Racine pro francouzské, ale především proto, že se jedná o dramatika, jenž v době prvopočátků německé sjednocenosti nejlépe představoval hodnoty rodící se buržoazie – hodnoty, které tato vyznává i o století později. Konečně, *Ifigenie v Tauridě* je též považována za jedno z vrcholných děl německé veršované dramatiky.⁵³⁵

⁵³³ Berliner Ensemble – Theater am Schiffbauerdamm, režie Christian Frey, v cyklu *Theaterlandschaften*, © ZDF, 2002.

⁵³⁴ Deutsches Schauspielhaus Hamburg, režie Niels Negendank, v cyklu *Theaterlandschaften*, © ZDF, 2003.

⁵³⁵ Je jistě zajímavé poznamenat, že hamburský Schauspielhaus byl útočištěm tradičního buržoazního divadla až do chvíle, kdy se jeho vedení ujal Gustav Gründgens.

V moderní historii německého divadla byla hra znovu objevena až v šedesátých letech: během posledního roku (1963) svého úřadování v čele berlínského Deutsches Theater ji inscenoval Wolfgang Langhoff, který také ztvárnil postavu Thoase.

Performance Josepha Beuyse

Joseph Beuys uvedl svou performanci *Titus / Iphigenie* v roce 1969 ve frankfurtském Theater am Turm, jednom z „nejbojovnějších“ divadel tehdejší BRD, v rámci divadelního festivalu Experimenta 3 organizovaného Německou akademií dramatického umění. Během druhého provedení, které následovalo den po premiéře (30. května), byla „akce“ narušena (a přerušena) divákem, jenž znenadání vystoupil na jeviště.

Beuys se nechal inspirovat dvěma klasickými díly: Goetheho *Ifigenií* a Shakespearovým *Titem Andronikem*. Výchozím bodem mu byla jak příbuznost jejich témat (vražda, oběť, pomsta atd.), tak rozdíly v jejich rozvedení: zatímco Shakespeare popisuje obludný kruh, který může uvést do pohybu pomsta, Goethe ukazuje chováním svých hrdinů možnost z tohoto kruhu vystoupit.

Na začátku performance pozorovali diváci bílého koně, kterak vestoje na kovové desce přežvykuje slámu, obehnán symbolickou ohradou. Chvíli poté vstoupil na scénu Beuys zahalený do velkého kabátu z bílé kožešiny, se svým neodmyslitelným plstěným kloboukem na hlavě. Zastavil se na předscéně před mikrofonem a recitoval věty z *Ifigenie*. Doprovodem mu byla zvuková nahrávka hlasů Wolfganga Wiense a Clause Peymana, respektive intendanta a ředitele Theater am Turm, kteří četli montáž úryvků z obou her, do které zazníval dusot kopyt hřebce na kovové desce, zesílený mikrofonem. Na tomto zvukovém pozadí předváděl Beuys všelijaká gesta a činnosti. Nakreslil například křídou na zem prapodivné diagramy, do kterých umístil kostky cukru, na nichž si později pochutnal kůň. Postupně se na scéně začaly

Tato ideologicky sporná, ale neopominutelná osobnost německých divadelních dějin otevřela v roce 1960 hamburské divadlo moderním myšlenkám jinou Goetheho hrou - *Faustem*.

vykreslovat dva odlišné prostory: prostor Titův, který zůstal po celou dobu trvání performance prázdný, do něhož Beuys nevstupoval, ale kam na dálku plival margarín, zatímco neviditelné hlasy opakovaly slova „smrt“ a „zemřít“; a prostor Ifigenie, kde stál Beuys a kůň, oba dva „v bílém“.

Přítomnost koně měla symbolickou hodnotu; spolu s umělcovým bílým pláštěm odkazovala na šamanské extatické seance: „Kůň, bytost zároveň pozemská i nebeská, je šamanovým průvodcem na pouti z nebes do pekel“.⁵³⁶

***Iphigenie als Modell* Clause Peymanna, „model dějin civilizace“⁵³⁷**

Claus Peymann, který v době Beuysovy performance řídil frankfurtské Theater am Turm, režíroval hru o osm let později, v roce 1977, ve Württembergische Staatstheater ve Stuttgartu. Tato inscenace mu vysloužila pozvání na Berliner Theatertreffen 1978.

Jako základ pro svůj přístup zvolil Peymann jakousi směsici kultur a náboženství; tehdejší „novou módu“.⁵³⁸ Král Thoas se objevil jako „europoidní náčelník afrického kmene“⁵³⁹: bosý, ale s cylindrem a kyticí, jako „evropský Kecal“.⁵⁴⁰ Později, když byl konfrontován s Orestem, se jeho vzezření podobalo „zvláštní směsici japonského samuraje, náčelníka afrického kmene a šamana“.⁵⁴¹ Proti tomuto různorodému světu sestávajícímu se z několika kultur a náboženství stál svět Řeků, odkazující na současnou euro-americkou civilizaci. Orestes a Pylades vstoupili na jeviště v moderním oblečení, jako turisté na návštěvě u barbarů. Ifigenie, napůl cesty mezi oběma světy, byla oděna jako šamanka, ale používala zároveň moderní předměty jako psací stroj, fotografie nebo školní tabuli, na kterou křidou

⁵³⁶ [FM], „Titus / Iphigénie“, in *Joseph Beuys*, nakl. Centre Georges Pompidou, Paříž, 1994, str. 311. Připomeňme (i když se jednalo o naprosto odlišný koncept), že Jannis Kounellis vystavil o několik měsíců dříve v jedné římské galerii dvanáct živých koní. Tyto dvě instalace možná našly ohlas v *Bakchantkách* Klause Michaela Grübera v Schaubühne v roce 1974, kdy režisér umístil na scénu dva koně, z nichž jeden později vezl Penthea k jeho tragickému konci. Matthias Langhoff převzal tento prvek v roce 1997, když inscenoval tu samou hru v antickém divadle v Epidauru.

⁵³⁷ Přebírám zde výraz, kterým Peymannovu inscenaci charakterizuje Erika Fischer-Lichte v „*Iphigenie als Modell*“, *op. cit.*, str. 205.

⁵³⁸ Hans Meyer, „Zwischen Mythos und Aufklärung“, in *Theater Heute*, prosinec 1977.

⁵³⁹ Tamtéž.

⁵⁴⁰ Tamtéž.

⁵⁴¹ Tamtéž.

psala jména členů Tantalova pokolení. Stejný účinek měla i scénografie Ilony Freyer: monumentální chrám s totemy na místě sloupů, jemuž vévodila obrovská socha Diany, „torzo panenky v nadživotní velikosti, bez vlasů a s dětských výrazem“.⁵⁴²

Teatralizovaná *Ifigenie* Hanse Neuenfelse

O tři roky později (1980) si na Goethovu *Ifigenii v Tauridě* troufl Hans Neuenfels ve Frankfurtu; tentokrát v místním Schauspielhaus, statutárním divadle, protipólu neklidného Theater am Turm. I on byl se svou inscenací pozván na Berliner Theatertreffen, v roce 1981.

Zatímco Peymannova inscenace byla protkána přesnými narážkami na konkrétní skutečnosti, ta Neuenfelsova byla plná „překvapivých, často náhodných či triviálních vizí z jiného, fantastického a teatrálního světa“.⁵⁴³ Stěny hlediště frankfurtského divadla byly potaženy bílou látkou, která je prodlužovala až do zadní části jeviště. Scénografické řešení, jehož autorem byl sám Neuenfels, rozdělovalo scénický prostor na dvě oddělené hrací plochy: jednu v pozadí, která „mohla znázorňovat interiér i exteriér zároveň“⁵⁴⁴ a kde se nacházela pohovka, dvě křesla a stůl z Goethovy doby; a druhou téměř na předscéně: ostrůvek písku obklopený vodou, se dvěma obrovskými borovicemi a prosklenou svatyní, ve které stála bezhlavá socha Diany.⁵⁴⁵ Ve zkuškovém protokolu se dočteme, že Neuenfels označil prostor na předscéně za „přímý a konkrétní“⁵⁴⁶, ten v pozadí za „iluzi“.⁵⁴⁷ Režisér se také odvolává na „konkrétní architekturu, která vzdáleně vyvolává

⁵⁴² Peter von Becker, „Utopie als Restauration?“, in *Theater Heute*, prosinec 1977.

⁵⁴³ Günther Rühle, „Das Lehrstück und das Lernstück“, in *Theater Heute*, srpen 1980.

⁵⁴⁴ Tamtéž.

⁵⁴⁵ *Ifigenie* tuto sochu později zabalila do balicího papíru a černě na ní napsala adresu: „Delfy“.

⁵⁴⁶ Zkuškový protokol č. 8 z 9. dubna 1980, zaznamenaný Antje Lenkeit, in *Theater Heute*, srpen 1980.

⁵⁴⁷ Tamtéž.

klasicistní prostor⁵⁴⁸, ale jež v žádném případě neměla „připomínat řecké prostředí“.⁵⁴⁹

Kostýmy svědčily o stejné teatralitě: Ifigenie byla oděna do jednoduché bílé tuniky sahající až k bosým nohám, která byla v kontrastu s Thoasovým černým kabátem. Tauridský král na začátku inscenace seděl v křesle, v moderním obleku, s brýlemi, a četl knihu, což mělo znázorňovat jeho „zvýšenou míru civilizovanosti“.⁵⁵⁰ Ale ve chvíli, kdy přikázal znovu zavést tradici obětí, si svlékl elegantní černý kabát, pod kterým se objevila potetovaná záda, a jal se extaticky tančit okolo sochy bohyně, pokládaje jí přitom k nohám lebky. Kostýmy Oresta a Pylada se vyznačovaly „nadčasovou konkrétností“⁵⁵¹: šílený Orestes byl bosý a choulil se do koňské deky; po svém uzdravení si oblékl elegantní oblek barvy šatů Ifigenie, zatímco pragmatický Pylades na sobě po celou dobu měl kalhoty a košili neutrálních barev.

Dvě burleskní inscenace Alexandra Langa

Ifigenie v Tauridě se poté vrátila do Deutsches Theater, v režii Alexandra Langa v roce 1984. Lang se jako Beuys rozhodl dát hru do spojitosti s jiným dramatem, které zachází s podobnými tématy, a projekt se tak odehrával dva večery za sebou. Jeho volba padla na Grabbeho hru *Herzog Theodor von Gothland*.

Lang pojal Goethovo dílo burleskním, až zesměšňujícím způsobem. Ifigenie se podobala „obtloustlé matroně s vráskami v obličeji“⁵⁵² (velký německý kritik Gerhart Ebert ji dokonce nazval „škaredou“⁵⁵³), což v očích diváka zdiskreditovalo lásku, kterou k ní měl pociťovat Thoas. Orestes a Pylades byli pojati ve stejném tónu: jako dva žoviální muži při těle, elegantně oblečení podle poslední módy, kteří se chovali nadmíru arogantně,

⁵⁴⁸ Zkouškový protokol č. 26 z 1. května 1980, zaznamenaný Antje Lenkeit, in *Theater Heute*, srpen 1980.

⁵⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁵⁰ Günther Rühle, „Das Lehrstück und das Lernstück“, *op. cit.*

⁵⁵¹ Zkouškový protokol č. 26 z 1. května 1980, *op. cit.*

⁵⁵² Günther Rühle, „Grabbe et Goethe gegeneinander“, in *Theater Heute*, únor 1985.

⁵⁵³ Gerhart Ebert, „Theatralisches Bekenntnis zum aktiven Humanismus“, in *Neues Deutschland*, 1. října 1984.

jako „dva obchodní cestující s pochybným zbožím“⁵⁵⁴, kteří „přijeli z Řecka jenom na skok, aby ukradli barbarům sochu své bohyně“.⁵⁵⁵

Alexander Lang se ke hře vrátil v roce 1991 v západoberlínském Schiller Theater (dva roky před jeho definitivním zavřením v roce 1993). *Ifigenie v Tauridě* se tak stala jakýmsi překlenutím dvou epoch, mostem mezi dvěma zeměmi, dvěma „národními“ divadly. Lang pokračoval ve svém burleskním chápání hry, které už rozvinul o sedm let dříve. Výprava pod taktovkou Catherine Neven du Mont proměnila starobylá obětní místa ve tmavou, červeno-hnědou kaširovanou jeskyni; na zemi se válely kosti obětí. Ifigenie byla naivní, drobné a něžné stvoření, „prostoduché dítě“.⁵⁵⁶ Po zuby ozbrojený Thoas přišel žadonit o její lásku se šňůrkou perel v ruce, „nervózní jako na první schůzce“.⁵⁵⁷ Chování Oresta a Pylada vůči publiku bylo nenucené až povýšené; mezi sebou pak nešetřili homosexuálně milostnými dotyky. Na konci inscenace odvedl Pylades Arkasovu pozornost pomocí transistoru a ukradl sochu bohyně.

Klaus Michael Grüber, „přístup archeologa“⁵⁵⁸

Klaus Michael Grüber inscenoval *Ifigenii* ve výpravě Gillese Aillauda v berlínské Schaubühne v roce 1998, tudíž na konci vedení divadla Andreou Breth, rok před tím, než se instituce zhostil tandem Thomas Ostermeier – Sasha Waltz. Tato inscenace byla následně uvedena v pařížském divadle MC 93 Bobigny, v rámci Festivalu d'Automne.

Scéna byla pokryta směsí zeminy a písku, na které sem a tam spočívaly různé přírodní prvky (části stromů, kameny, vyplavené dřevo, mušle) a zlomky starodávné architektury (torza sloupů, chrámový portikus zasazený do skály s několika schody) a v pozadí uzavřena obloukovitým horizontem.

⁵⁵⁴ Günther Rühle, „Grabbe et Goethe gegeneinander“, *op. cit.*

⁵⁵⁵ Gerhart Ebert, „Theatralisches Bekenntnis zum aktiven Humanismus“, *op. cit.*

⁵⁵⁶ Gerhart Ebert, „Ein naives Geschöpf“, in *Neues Deutschland*, 3. června 1991.

⁵⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁵⁸ Přebírám zde výraz, který použila Brigitte Salino v „Iphigenie auf Tauris de Johann Wolfgang Goethe, mise en scène Klaus Michael Grüber“, in *Le Monde*, 18. listopadu 1998.

Předscénu omývalo moře, jehož vlny „bily do rytmu Goethových veršů a propůjčovaly jim svěžest a plynulost“.⁵⁵⁹ Herci byly oblečeni do vlněných tunik na řecký způsob, které sahaly až na zem, na „vše, co odjakživa spočívá na březích Tauridy“.⁵⁶⁰ Den a noc se rychle střídaly.

Hercům (Ifigenii hrála Angela Winkler a Oresta Martin Wuttke) bylo zakázáno dotýkat se jeden druhého, či na sebe vzájemně jen pohlédnout. Jejich hra byla úmorná, těžká a pomalá. Inscenace se odehrávala v poklidnosti, která se stávala vyčerpávající: „Z každého zakašlání v publiku se stává barbarský čin, každé vrznutí stroje na vlny bortí vyrovnanost představení“.⁵⁶¹

Feministická *Ifigenie* a spletení věků

O několik měsíců později přivítala Schaubühne ve svých zdech další verzi *Ifigenie*, v koprodukcii s divadlem ve Výmaru: společný projekt Edith Clever a Dietera Sturma, dvou stěžejních osobností této legendární instituce. Ve své inscenaci *Am Ort: Frauengestalten von G.* shromáždili čtyři ženské postavy Goetheho dramatiky: Ifigenii, Leonoru d'Este, Kláru a Markétku. Ženy, „oděny do hadrů“⁵⁶², recitovaly na prázdném jevišti úryvky z *Ifigenie v Tauridě*, *Torquata Tassa*, *Egmonta* a *Fausta* a čas od času psaly heslovité výrazy křídou na školní tabuli. Kritika tuto inscenaci označila za „příliš feministickou a výchovnou“.⁵⁶³

Ve stejném roce, 1999, byla hra uvedena též v drážďanském Schlosstheater, v režii Klause Dietera Kirsta. Režisér vsadil na spletení věků: roli Thoase svěřil „mimořádně mladému“⁵⁶⁴ herci, což propůjčovalo jeho lásce k Ifigenii romantický nádech; Oresta hrál ovšem herec mnohem

⁵⁵⁹ Irene Bazinger, „Passionsspiele am Kudamm“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. února 1998.

⁵⁶⁰ Brigitte Salino, „Iphigenie auf Tauris ...“, *op. cit.*

⁵⁶¹ Roland Koeberg, „Der elektrische Blick“, in *Berliner Zeitung*, 12. února 1998.

⁵⁶² Reinhard Wengierek, „Iphigenie ist jetzt Lehrerin in der Gesamtschule“, in *Die Welt*, 15. února 1999.

⁵⁶³ Tamtéž.

⁵⁶⁴ „Iphigenie auf Tauris“, kritika zveřejněná na internetových stránkách divadla, schlosstheater-dresden.de, bez dalších referencí.

starší než představitelka Ifigenie, takže bylo „přinejmenším podivné“⁵⁶⁵, když Ifigenie mluvila o svém mladším bratru.

Dvakrát Thomas Langhoff a další dvě „překroučené“ *Ifigenie*

Thomas Langhoff⁵⁶⁶ navázal na počín svého otce, když inscenoval *Ifigenii v Tauridě* během své poslední sezóny v čele Deutsches Theater, v roce 2000. Rozhodl se použít první, neveršovanou verzi hry z roku 1779. Scéně dominovala obrovská zeď, vedle které se herci zdáli velmi malí, „jako hračky v rukou bohů“.⁵⁶⁷ Inscenace vděčila za mnohé výkonu Jutty Wachowiak v hlavní roli, jež přiměla diváka „zamyslet se nad možnostmi nenásilí v čím dál tím brutálnější společnosti“.⁵⁶⁸

Thomas Langhoff se ke hře vrátil o dva roky později (2002) v berlínském Maxim Gorki Theater a vsadil tentokrát na odvážnou aktualizaci. Jevištní prostor se táhnul hluboko do zadní části jeviště, výprava připomínala „něco mezi říšským kancléřstvím a Führerovým bunkrem“⁵⁶⁹, včetně nouzových světel, která se na konci večera rozblíkala. Socha Diany byla nahrazena „negroidní matrónou“⁵⁷⁰ z umělé hmoty. Ifigenie byla oděna do kněžského roucha, Thoas do kostýmu šejka (ale s lakýrkami na nohou), Arkas připomínal po zuby ozbrojeného beduína a Orestes a Pylades pouštní válečníky.

Claus Peymann, jako ředitel Berliner Ensemble, také navázal na tradici, když v roce 2002, ke stodesátému výročí založení Theater am Schiffbauerdamm, zahájil divadelní sezónu čtením úryvků z *Ifigenie v Tauridě*. Mladá herečka v lehkém řeckém oděvu, „bičovaná ledovým

⁵⁶⁵ Tamtéž.

⁵⁶⁶ Tento režisér se hře věnoval poprvé již v roce 1976, kdy ji studoval s posluchači posledního ročníku herectví na Staatliche Schauspielschule v Berlíně.

⁵⁶⁷ Reinhard Wengierek, „Spiellball der Götter“, in *Die Welt*, 23 juin 2000.

⁵⁶⁸ Tamtéž.

⁵⁶⁹ Ernst Schumacher, „Das Land der Seele blieb geschlossen“, in *Berliner Zeitung*, 25. února 2002.

⁵⁷⁰ Tamtéž.

větre⁵⁷¹, deklamovala Goethovy verše před několika desítkami diváků shromážděných na malém prostranství před divadlem. Později ji na praktikáblu vystřídal sám Peymann v černém obleku a s cylindrem (pod kterým schovával pár čertovských rohů), i on s Goethem na jazyku.

Konečně, v roce 2005 inscenoval hru Laurent Chétouane v Münchner Kammerspiele. Tento mladý režisér svěřil roli Ifigenie herci, „nemotornému, kostnatému, váhavému a rozcuchanému muži“⁵⁷², který se pohyboval na prázdném jevišti, na kterém se nacházely toliko obrovské větráky zabalené do ocelových schránek⁵⁷³.

3. (Otevřený) závěr

Ifigenie v Tauridě Johanna Wolfganga Goetha, klasické dílo, které všichni Němci znají nazpaměť ze školních lavic, si během dvacátého století postupně znovu nacházelo svou cestu na německá jeviště. Tato hra jistě vděčí za zájem, který vzbudila a vzbouzí u velkých režisérů, své modernosti. Autor ve svém díle dokázal spojit velké množství estetických rejstříků (od klasicistního divadla po divadlo loutkové, od divadla stínového po romantismus, od teorie barev po hudbu...), které současným režisérům umožňují rozvíjet nejrozličnější formy hermeneutiky. Goethe zároveň propojil dvě epochy (řeckou antiku a německé osvícenství) a formuloval ve své hře kulturní a politické teorie, které jsou dnes stále aktuální.

Francouzská spisovatelka Madame de Staël píše, že píseň *Ifigenie*, jež uzavírá čtvrté dějství, jí zní jako německá národní hymna; mladí Řekové se ve škole učí o tragédiích *Ifigenie* a *Antigony* jako o ódách na svobodu.

⁵⁷¹ Reinhard Wengierek, „Gehörnter Peymann“, in *Die Welt*, 26. listopadu 2002.

⁵⁷² Wieland Freund, „Ich bin's, Iphigenie!“, in *Die Welt*, 21. prosince 2005.

⁵⁷³ Navzdory (nebo právě z důvodu?) své neobvyklosti svědčí tato volba možná o nové tendenci, jejíž rozměry, význam či oprávněnost dnes ještě nemůžeme posoudit. Tato myšlenka byla každopádně přejata (a prohloubena) německou režisérkou a choreografkou Wandou Golonkou, když hru inscenovala v roce 2007 ve frankfurtském Bockenheimer Depot, posledním sídle Theater am Turm před tím, než v roce 2004 definitivně uzavřelo svou existenci. V inscenaci Golonky hrál roli *Ifigenie* muž afrického původu, zatímco Thoas a Arkas byli ztvárněni mladými herečkami. (Esther Bold, „Die Liebe, ein Ringkampf“, in *Theater der Zeit*, říjen 2007.)

Není třeba připomínat, že v době, kdy Goethe psal svou *Ifigenii v Tauridě*, Německo ani Řecko jako jednotné a nezávislé státy neexistovaly. Postava krále Thoase, emblém politické moci, tak nabírá nových dimenzí. 6. června 2006 jej v antickém divadle Heroda Atického na úpatí athénské Akropole v řecké premiéře ztvárnil Vasilis Papavasiliou. Stran publika se jemu i jeho spolupracovníkům dostalo ovací. Kritika inscenaci přijala téměř výlučně kladně; ono „téměř“, zvláště pokud se jedná o počín tohoto rozsahu, však svědčí o tom, že předložit Řekům německý pohled na „jejich“ antiku je stále ještě ožehavé.

Literatura

Poklady ke studiu hry a jejích inscenací

ADORNO, T. W., „Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie“, in *Noten zur Literatur IV*, Frankfurt, 1974, str. 7 – 33.

ANGST, J., HACKERT, F., *Johann Wolfgang Goethe, Iphigenie auf Tauris, Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam, 1969.

BRINCKSCHULTE, E., *Erläuterungen zu Johann Wolfgang Goethe Iphigenie auf Tauris*, Hollfeld, Bange, 1979.

FISCHER-LICHTE, E., „Iphigenie als Modell“, in *Organon 85 – Goethe et Les Arts du spectacle*, sborník textů pod vedením Michela Corvina, Bron, CERTC, 1985, str. 203 – 223.

GLIKSOHN, J.-M., *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, Paříž, PUF, 1985.

SCHOELLER, G. (dir.), *Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays*, Paříž, Robert Lafont (éd.), 1960.

VERNANT, J.-P., *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paříž, Maspero, 1971.

VERNANT, J.-P., VIDAL-NAQUET, P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paříž, Maspero, 1972.

VERNANT, J.-P., VIDAL-NAQUET, P., *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paříž, Maspero, 1974.

[FM], „Titus / Iphigénie“, in *Joseph Beuys*, Paříž, Éditions du Centre Pompidou, 1994, pp. 308 – 311.

Kritiky inscenací

LA BARDONNIE, M., „Euripide hourra... Les *Bacchantes* de Matthias Langhoff à Épidaure“, in *Libération*, 5. září 1997.

BAZINGER, I., „Passionsspiele am Kudamm“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. února 1998.

BECKER, P. von, „Utopie als Restauration?“, in *Theater Heute*, prosinec 1977.

EBERT, G., „Theatralisches Bekenntnis zu aktivem Humanismus“, in *Neues Deutschland*, 1. října 1984.

EBERT, G., „Ein naives Geschöpf“, in *Neues Deutschland*, 3. června 1991.

FREUND, W., „Ich bin's, Iphigenie!“, in *Die Welt*, 21. prosince 2005.

KOBERG, R., „Der elektrische Blick“, in *Berliner Zeitung*, 12. února 1998.

MAYER, H., „Zwischen Mythos und Aufklärung“, in *Theater Heute*, prosinec 1977.

RÜHLE, G., „Das Lehrstück und das Lernstück“, in *Theater Heute*, srpen 1980.

RÜHLE, G., „Grabbe und Goethe gegeneinander“, in *Theater Heute*, únor 1985.

SALINO, B., „Iphigenie auf Tauris de Johann Wolfgang Goethe, mise en scène de Klaus Michael Grüber“, in *Le Monde*, 18. listopadu 1998.

SCHUMACHER, E., „Das Land der Seele blieb verschlossen“, in *Berliner Zeitung*, 25. února 2002.

WENGIEREK, R., „Iphigenie ist jetzt Lehrerin in der Gesamtschule“, in *Die Welt*, 15. února 1999.

WENGIEREK, R., „Spielball der Götter“, in *Die Welt*, 23. června 2000.

WENGIEREK, R., „Gehörnter Peymann“, in *Die Welt*, 26. listopadu 2002.

„Iphigenie auf Tauris“, kritika zveřejněná na internetových stránkách drážďanského Schlosstheater, www.schlosstheater-dresden.de.

Videodokumenty

GLUCK, Ch. W., *Iphigénie en Tauride*, režie GUTH, C., dirigent CHRISTIE, W., televizní režie GRIMM, T., Opernhaus Zürich, © RM Associates, 2001.

L'Homme de passage – Le metteur en scène Klaus Michael Grüber, režie RÜTER, Ch., © ARTE, 1999.

Berliner Ensemble – Théâtre am Schiffbauerdamm, režie FREY, Ch., v cyklu *Theaterlandschaften*, © ZDF 2002.

Deutsches Schauspielhaus Hamburg, režie NEGENDANK, N., v cyklu *Theaterlandschaften*, © ZDF 2003.