

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**  
**KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ**

**TĚLO A TĚLESNOST JAKO VÝRAZOVÝ PROSTŘEDEK  
POSTDRAMATICKÉHO DIVADLA**

**BODY AND CORPORALITY AS EXPRESSIVE DEVICE OF POSTDRAMATIC  
THEATER SPEECH**

**Bakalářská diplomová práce**

**Autor:** Dominika Šindelková (Německá filologie-Divadelní věda)

**Vedoucí práce:** Mgr. Jitka Šťávoová

**OLMOUC 2011**

Prohlašuji, že jsem svou práci vypracovala samostatně a všechnu citovanou literaturu a prameny, se kterými jsem pracovala, jsem náležitě uvedla.

V Olomouci 2011

.....

podpis

Ráda bych na tomto místě poděkovala všem, kteří mě při vzniku této bakalářské práce podporovali a byli mi nápomocni při sbírání materiálů pro její vypracování. Zejména děkuji vedoucí práce Mgr. Jitce Šťákové za cenné rady, připomínky, metodické vedení a věnovaný čas. Za poskytnuté materiály děkuji tiskové mluvčí divadelního festivalu Wienerfestwochen Stefánii Kaltenbrunner, pracovníkům Mediálního centra Tanzquartier Wien, paní Genii Enzelberger a Prof. Dr. Hansi-Thiesi Lehmannovi. Za pomoc při závěrečných korekcích děkuji takéž panu Petru Pláteníkovi.

# OBSAH

ÚVOD.....	5
<b>1. Diskurz do problematiky postdramatického divadla</b>	
1.1. Hans -Thies Lehmann, Professor Emeritus .....	8
1.2. Postdramatické divadlo, nejvýznamnější studie konce tisíciletí?..	9
<b>2. Základní rysy a znaky postdramatického divadla .....</b>	<b>11</b>
2.1. Parataxe a simultánnost .....	12
2.2. Muzikalizace .....	13
2.3. Scénografie jako dominantní složka inscenace .....	14
2.4. Nepřítomnost fikce, průnik reálného .....	15
2.5. Prolínání divadla a performančních umění.....	15
<b>3. Sebe prezentace těla v postdramatické tvorbě</b>	
3.1. Fascinace tělem .....	16
3.2. Spiritualizace těla .....	18
3.3. Postdramatické obrazy těla .....	20
3.3.1. Tanec .....	20
3.3.2. Divadlo silné vizualizace, divadlo obrazů, tělo jako objekt.....	21
<b>4. Romeo Castellucci a Societas Raffaello Sanzio</b>	
4.1. Romeo Castellucci .....	23
4.2. Societas Raffaello Sanzio a její divadelní jazyk .....	24

4.3.	Tematické sekce Castellucciho inscenací, základní motivy ...	25
4.4.	Dantovská trilogie .....	27
4.5.	Analýza představení <i>Inferno</i> .....	29
<b>5. Jan Fabre a Troubleyn</b>		
5.1.	Jan Fabre .....	34
5.1.2.	Fabreho divadelní začátky .....	35
5.1.3.	Jan Fabre, spisovatel .....	35
5.2.	Troubleyn / Jan Fabre .....	36
5.3.	Témata a motivy Fabreho choreografií .....	37
5.4.	Analýza živé instalace <i>Angel of Death</i> .....	39
<b>ZÁVĚR</b>	.....	43
<b>ANOTACE</b>	.....	45
<b>RESUMÉ</b>	.....	46
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ</b>	.....	47
<b>PŘÍLOHY</b>	.....	51

## ÚVOD

Předkládaná bakalářská práce se zaměřuje na mimotextové divadelní vyjadřovací prostředky, přičemž objektem bádání jí je divadlo postdramatické, tak jak je pojímá ve své knize *Postdramatické divadlo*<sup>1</sup> (*Postdramatisches Theater*) německý teatrolog Hans-Thies Lehmann. Zvláštní důraz chce autorka práce klást především na tělesnost, kterou chápe jako vůbec nejdůležitější výrazový prostředek tohoto typu divadla. Současně také akcentuje rozlišnost přístupů k této složce divadelního tvaru, a to na ukázkách z tvorby dvou klíčových režijních osobností evropského divadla posledních desetiletí, Jana Fabreho a Romea Castellucciho. Autorka práce se však neomezuje pouze na tento jediný výrazový prostředek, ale uvádí a vysvětluje také další podstatné rysy a nástroje, jimiž se postdramatické divadelní formy vyznačují.

Práce je rozdělena do dvou bloků, které by po komplexnějším rozpracování mohly vystupovat jako samostatné celky, ovšem pohromadě demonstrují hlavní pole zájmu autorky práce, která se zaměřuje především na německou teatrologii a evropské moderní divadlo.

První část, část teoretická, je koncipována jako stručný diskurz do problematiky postdramatického divadla a jeho základních znaků, s důrazem na vybrané prostředky, které dále v druhé části práce autorka abstrahuje z ukázek z tvorby výše jmenovaných režisérů. V úvodní kapitole je přiblížena osobnost a vědecká práce prof. Dr. Hans-Thiese Lehmana, spolu s klíčovou esejí pro tuto bakalářskou práci. V této kapitole je zařazen Lehmannův pojem postdramatické divadlo do kontextu divadelní tvorby období postmodernismu, sahajícího až po

---

<sup>1</sup> LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*. Překlad: Anna Grusková, Elena Diamantová. Bratislava: 2007.

současnost, a autorka zde obhajuje jeho mnohovýznamovost. Další kapitoly obsahují popis jednotlivých rysů a znaků pod termínem postdramatické divadlo se ukrývajícími divadelními forem. Druhá část, část teoreticko-analytická, je věnována medailonu obou v českém prostředí ne příliš známých a zmapovaných osobností, souhrnnému seznámení čtenáře s jejich pracemi a analýze vybraných produkcí, jež navazuje na část teoretickou. Analýza je rozdělena do dvou sekcí, přičemž každá je věnována jedné z osobností a vlastnímu rozboru vybraného představení. V případě Jana Fabreho se jedná o komorní taneční performanci *Angel of Death*, premiérovanou v roce 2003. Z tvorby Romea Castellucciho a jeho divadelní skupiny Societas Raffaello Sanzio se pak autorka v analytické části orientuje na první díl trilogického cyklu podle Dantovy Božské komedie *Inferno*.

V této práci pokládáme Lehmannovu esej<sup>2</sup> za dílo zcela zásadní a jedinečné svým obsahem, které doposud nemá v celoevropském kontextu propracovanější ekvivalenty a v české teatrologii ani ekvivalent rovnocenný (ba ani vlastní překlad). Ačkoliv se shodujeme v několika bodech rovněž s oponenty tohoto projektu – zejména v tom, že inventář dílčích znaků a výrazových prostředků (jimiž se dle Lehmana široká škála postdramatického divadla vyznačuje) stojí na několika místech ve vzájemném protikladu<sup>3</sup>, považujeme knihu *Postdramatické divadlo* za teoretickou a terminologickou platformu pro analýzu vybraných inscenací (k jejichž výběru nás kniha rovněž inspirovala) i velké části současných divadelních produkcí. Proto v této práci vycházíme čistě z německé teatrologie v podání H.-T. Lehmana a rovněž v terminologické oblasti užíváme pojmů v podobě, v jaké s nimi operuje ve své eseji.

Mezi další prameny a okolnosti ovlivňující vznik této práce je třeba zařadit publikaci Jana Roubala *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*<sup>4</sup>, která podnítila zájem autorky práce o německou teatrologii a seznámila ji s osobností H.-T. Lehmana, stejně jako půlroční studijní

---

<sup>2</sup> Svou rozsáhlou studii označuje sám Lehmann jako esej. Viz: Lehmann, Hans Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: 2007, s. 16.

<sup>3</sup> Viz. PŠENIČKA, Martin: *Postdramatické divadlo Hanse-Thiese Lehmana*. Rozhledy. 1. 9. 2008, s. 71.

<sup>4</sup> ROUBAL, Jan /ed./: *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*.

(Příloha Divadelní revue, Divadelní ústav), Praha: 2005

pobyt na vídeňské univerzitě (Universität Wien), který jí umožnil přístup k novým informačním zdrojům v oblasti současného divadla a divadelní vědy.

Součástí práce je textová, obrazová a audiovizuální příloha. Soupis režii Jana Fabreho a Romea Castellucciho reflektuje jejich režijní zaměření a vypovídá do značné míry o jejich tematické orientaci. Fotografická příloha obsahuje aktuální podobizny obou režisérů i německého teatrologa. Fotografie z představení alespoň vizuálními prostředky přibližují atmosféru těchto projektů. Nejpodstatnější část přílohové sekce tvoří příloha audiovizuální, která obsahuje ukázky z celé Castellucciho *Dantovské trilogie*, úplný záznam analyzovaného *Inferna* a dokument o Janu Fabrem a jeho tvorbě<sup>5</sup>, který zahrnuje rovněž krátkou ukázkou z vybrané inscenace. Záznam celého analyzovaného představení *Angel of Death* bohužel není součástí příloh, neboť je k dispozici pouze prezenčně v mediálním centru (Theorie & Medienzentrum) hlavního vídeňského tanečního střediska Tanzquartier, kde jej autorka bakalářské práce několikrát zhlédla. Pro lepší orientaci by potenciálním čtenářům kapitoly *Analýza živé instalace Angel of Death* mohl posloužit krátký záznam představení z filadelfského festivalu Philadelphia Live Arts Festival z roku 2008, jenž je možné zhlédnout na internetovém serveru pro sdílení video souborů youtube.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> HAERTEL, Caroline; MOMIROVIC, Mirjana: *Jan Fabre. Ein Wolkenvermesser*. Dokument, 2003.

<sup>6</sup> FABRE, Jan: *Angel of death*, sestřih z festivalu The Philadelphia Live Arts Festival. <http://www.youtube.com/watch?v=DRHlijDIBZc>, 21. 7. 2008.



### 1.1. Hans -Thies Lehmann, Professor Emeritus

Hans- Thies Lehmann (\* 1944) je německý teatrolog, teoretik götingenské školy (Göttinger Schule), germanista a komparatista, který od roku 1988 až do roku 2010 působil na frankfurtské univerzitě (Johann Wolfgang Goethe-Universität) jako profesor teatrologie. Vystudoval všeobecnou srovnávací literární vědu v Berlíně (Freie Universität Berlin), kde pod vedením Petra Szondiho složil doktorát. Během svých pedagogických let a dalšího průběžného vzdělávání vystřídal četná působiště na nejprestižnějších univerzitách nejen v Evropě – v Amsterdamu, Paříži, Vídni, Krakově, Kaunasu, Charlottesvillu či Tokiu. V letech 1983-1988 se jako univerzitní asistent na Ústavu aplikovaných divadelních studií v Gießenu velice významně podílel na formování tohoto studia. Zásadním způsobem se také angažoval při rozvoji příbuzných studijních programů a založení magisterského studijního programu dramaturgie na univerzitě ve Frankfurtu nad Mohanem. Divadelně vědné studie publikuje od roku 1977. Mezi jeho oblasti zájmu a k objektům bádání patří především současná divadelní scéna, divadelní teorie, estetické teorie a monografické studie o životě a díle Bertolda Brechta a Heinricha Müllera. K Lehmannovým nejvýznamnějším pracím kromě Postdramatického divadla patří knihy *Divadlo a mýtus*<sup>7</sup>, *Hauspostille Bertolda Brechta*<sup>8</sup>, *Politika psaní*<sup>9</sup> nebo rozsáhlá monografická příručka o životě, díle a významu Heinricha Müllera<sup>10</sup>. Lehmann byl a je členem několika teatrologických sdružení, porot a výborů. K nejprestižnějším patří členství v předsednictvu Společnosti pro divadelní vědu (Gesellschaft für Theaterwissenschaft) a Německé akademie múzických umění (Deutsche Akademie der Darstellenden Künste). Mimo aktivity vědecké a teoretické spolupracoval Lehmann také na řadě mezinárodních divadelních projektů a dramaturgicky

---

<sup>7</sup> LEHMANN, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart, 1991.

<sup>8</sup> LEHMANN, Hans-Thies, LETHEN, Helmut (vyd.): *Bertolt Brechts Hauspostille. Text und kollektives Lesen*. Stuttgart, 1978.

<sup>9</sup> LEHMANN, Hans-Thies: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin, Theater der Zeit, 2002.

<sup>10</sup> LEHMANN, Hans-Thies, PRIMAVESI, Patrick Dr. (vyd.): *Heiner Müller-Handbuch*. Stuttgart, 2003.

asistoval několika uznávaným režisérům německojazyčného prostoru – Švýcaru Jossi Wielerovi (proslavenému především inscenováním textů Elfride Jelinek), někdejšímu dramaturgovi a asistentovi Bertolda Brechta Peteru Palitzschovi či činohernímu a opernímu režisérovi Christofu Nelovi.

V současné době se Lehmann (již jako Professor Emeritus) věnuje dokončování několika rozpracovaných publikací k tématu *divadlo a film* či *tragédie* a upravuje a edituje soubor s názvem "Postdramatické divadlo ve 21. století, prvních deset let"<sup>11</sup>, který plánuje vydat samostatně, nezávisle na předchozí tematicky spřízněné studii.

## 1.2. Postdramatické divadlo, nejvýznamnější studie konce tisíciletí?

*Postdramatické divadlo (Postdramatisches Theater)* je jeden z klíčových a nejdiskutovanějších divadelně vědných textů posledních dvanácti let. Za dobu své existence byla publikace přeložena již do osmnácti světových jazyků. Český čtenář se s knihou může seznámit ve slovenském překladu Anny Gruskové a Eleny Diamantové z roku 2007, jenž vznikl osm let po jejím prvním frankfurtském vydání. Lehmann v publikaci zachycuje vývoj divadelního umění posledních třiceti let 20. století, zejména v západní Evropě a Spojených státech amerických, přičemž v centru celé koncepce stojí divadlo pojící se s přívlastky a termíny „experimentální“, „alternativní“, „neo-avantgardní“, „fringe“, „postmoderní“, „studiové“ či „performance“ nebo „živé umění“<sup>12</sup>. Od těchto zaběhnutých pojmenování, střetávajících se na nejednom sémantickém poli, Lehmann však upouští a volí souhrnný termín *postdramatické divadlo*, jehož ideově-estetickým statutem je osvobození se od nadvlády dramatického textu. Tímto sjednocujícím pojmem popisuje divadlo neodržící se v první řadě textu, ale vyvíjející takovou estetiku, jež dává v průběhu představení možnost pomocí prostorových, zvukových a vizuálních znaků postavit dramatický text do speciálního vztahu k materiálnímu dění na jevišti, čímž si u diváka vynutí jeho pozornější recepci.

---

<sup>11</sup> Název je zatím pouze pracovní, získaný na základě osobní korespondence.

<sup>12</sup> PŠENÍČKA, Martin: *Postdramatické divadlo Hanse-Thiese Lehmanna*. Rozhledy. 1. 9. 2008, s. 70.

Éra *postdramatického divadla* navazuje na výdobytky divadelní avantgardy v oblasti jazykových forem, z nichž čerpá ve svých výrazových prostředcích. Díky avantgardě a formálním výdobytkům absurdního dramatu přesouvají divadelníci svůj zájem o drama k samotnému divadelnímu jazyku, jenž byl dramatem umlčován. „*Postdramatické divadlo se jakožto produkt daného přesunu stává sobě tématem, reflektuje, prezentuje a legitimizuje sebe sama, svůj osobitý jazyk a proces tvorby jako specifickou, esteticky působící doménu.*“<sup>13</sup> Toto je základní, nejpodstatnější a víceméně jediný stabilní pilíř nesoucí teoretickou kategorii *postdramatického divadla*, která se jinak vyznačuje pluralitou přístupů, nekonzistentní metodologií, pojmovou tĕkavostí a stíráním hranic mezi různými uměleckými druhy. Tento velice široký pojem v podstatě zastřešuje Lehmannovu osobní zkušenost s moderními tendencemi divadelního umění 20. století, v nichž se pokouší nalézt *estetickou logiku*<sup>14</sup>, tedy sjednocující vnitřní zákonitosti. Balancuje mezi teoretickou reflexí a vlastní zkušeností, zkoumá společný jazyk nového divadla ve snaze definovat jeho základní výrazové prostředky a dílčí znaky.

V tomto smyslu se *Postdramatické divadlo* jeví jako kontroverzní projekt vyvolávající řadu otázek a diskuzí a rozdělující evropskou divadelně teoretickou obec na několik názorově se rozcházejících táborů. Nejproblematictější je samotný termín *postdramatického divadla*, vymezující se na úkor divadla dramatického. „Otázkou zůstává, zda tato nadvláda dramatického (jakého dramatického?) nad divadelním není opět pouhým (eurocentrickým) konstruktem, který má opodstatňovat nejen Lehmannovu teorii, ale vůbec oblast západního divadla a jeho studia.“<sup>15</sup> Lehmann sám si plně uvědomuje, že jeho koncepce může vést k dezinterpretaci a zobecnění určitých divadelních forem, přesto termín *postdramatické* považuje za nejideálnější pro pojmenování současného stavu divadla, i v návaznosti na divadlo minulosti. „Může vzniknout nebezpečí, že přeceníme dosah postulovaného mezníku: zničíme po celá století platné základy dramatického divadla, radikálně transformujeme scénické postupy v dvojznačném světle mediální kultury. Zejména v akademické oblasti však zjevně hrozí problém téměř opačný, a sice že

---

<sup>13</sup> PŠENIČKA, Martin: *Postdramatické divadlo Hanse-Thiese Lehmannna*. Rozhledy. 1. 9. 2008. s. 71.

<sup>14</sup> Lehmann, Hans Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: 2007, s. 15.

<sup>15</sup> PŠENIČKA, Martin: *Postdramatické divadlo Hanse-Thiese Lehmannna*. Rozhledy. 1. 9. 2008, s. 71.

v novém vidíme pouze variant starého, známého, což představuje nebezpečí mnohem horšího podcenění a zaslepení.<sup>16</sup>

Ať už je relevantnost Lehmannovy studie napadnutelná či nikoliv, její přínos v oblasti současné teatrologie spočívá minimálně v tom, že předestírá úvod do širokého spektra nového divadla posledních desetiletí, které Lehmann poměrně komplexně zaznamenává, popisuje a doplňuje příklady z praxe i přesahy do dalších uměleckých druhů (výtvarné umění, film, literatura, fotografie aj.) a dává tak podněty k dalšímu bádání a vlastním analýzám.

## 2. Základní rysy a znaky postdramatického divadla

Z množství přístupů a divadelních forem abstrahuje Lehmann několik společných vymezujících rysů a výrazových prostředků, které popisuje v kapitole *Postdramatické divadelní znaky*. V souvislosti s těmito znaky formuluje rovněž základní principy *nových* divadelních tvarů, od nichž jsou tyto znaky odvozené. Prvním z těchto principů je zrušení syntézy divadelních znaků, jakožto snahy přiblížení se realitě a chaosu každodenní zkušenosti – tedy princip zautentičtění divadelního tvaru. *Postdramatické* divadlo volá po otevřené a roztržité recepci, k čemuž využívá simultánní znakovost a princip zmnožení skutečnosti. „*Autentický způsob reflexe života nevzniká zadáním usouvztažňující artistní makrostruktury (jak ji představuje drama)*.“<sup>17</sup> Sjednocující a uzavřená percepce skutečnosti, tak jak ji nabízí dramatický text, je explicitně potlačena, dochází k obětování syntézy a do popředí vystupuje několik zhuštěných intenzivních okamžiků.

Dalším rysem *postdramatického* divadelního tvaru (jenž je výslednicí částečně protikladných snah) je jeho sémiotikou příliš nezátížený výklad. „*Scénické diskurzy často připomínají snové struktury, jako by vyprávěly o snovém světě svých tvůrců*.“<sup>18</sup> Snové struktury mění chápání znaků, odhierarchizovávají (Enthierarchisierung) jednotlivé obrazy, slova a pohyby, vytvářejí koláže a montáže, jež jsou vzdáleny logickému uchopení. Proto v souvislosti s tímto typem divadla můžeme hovořit jen o výkladu nevázaném či volném, závislém na percepci

---

<sup>16</sup> Lehmann, Hans Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: 2007, s. 20.

<sup>17</sup> Lehmann, Hans Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: 2007, s. 95.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 96.

konkrétního jedince. Dalším podstatným rysem je akcentace smyslovosti (v důsledku absence řádu a návaznosti vztahů, vedoucí k intenzivnějšímu vnímání jednotlivostí) a změna koncepce tzv. performančního textu (performance text)<sup>19</sup>, jenž pak klade větší důraz na spoluprožívání než na zprostředkovanou zkušenost (jež je spíše manifestací než vytvářením znaků) a kde je samotný proces představení důležitější než jeho výsledek.

Ilustraci těchto výše jmenovaných rysů zprostředkovává Lehmann na jedenácti příkladech stylotvorných divadelních znaků. Mnohé z nich jsou přímo esencí těchto rysů. „Styl anebo spíše paleta stylových schémat (črt) postdramatického divadla vykazuje následující znaky: parataxi, simultánnost, hru s hromaděním znaků, hudebnost, vizuální dramaturgii, tělesnost, průnik reality, situaci/událost. V této fenomenologii postdramatického využívání znaků zůstává bokem jazyk, hlas a text, kterým je věnována kapitola TEXT.“<sup>20</sup> Tato práce se zabývá jen tou částí z nich, jež shledává za relevantní vzhledem ke svému obsahu a kterou považuje za souhrn nejobecnějších a zároveň nejčastěji používaných znaků estetické logiky postdramatického divadla vůbec.

## 2.1. Parataxe a simultánnost

Jedním ze základních principů postdramatického divadla je nehierarchická struktura divadelních prostředků, jejich souřadnost a významotvorná rovnocennost. Jednotlivé divadelní prostředky si zachovávají sílu a výpovědní hodnotu jim vlastní, aniž by byly v područí složek ostatních. Místo toho, aby pouze znásobovaly znaky a ilustrovaly dění na jevišti, mohou “nedramatické“ prostředky – jako například vizuální stránky inscenace, světlo či zvuk – vystupovat do popředí, promlouvat svou osobitou řečí nebo vytvářet s ostatními složkami, především s textem, třetí plochy. „Nehierarchické využití znaků, zacílené na synestetické vnímání, stojí v protikladu k etablované hierarchii, které dominuje jazyk, způsob řeči a gestika a ve které

---

<sup>19</sup> Tamtéž s. 97. (Lehmann ve shodě s oborem performančních studií rozlišuje tři základní roviny divadelní inscenace jako lingvistický, inscenační a performanční text. Pod pojmem performanční text rozumí vztah hry k divákům, časovou a prostoroouá lokalizaci, místo a funkci divadelního procesu v sociální oblasti. Performanční text je silně předurčen ostatními rovinami a jeho posun je přímo podmíněn jejich změnami.)

<sup>20</sup> Tamtéž s. 98.

vizuální kvality jako architektonická prostorová zkušenost figurují jen jako podřadné prvky.<sup>21</sup> Divák takového nového divadla musí přistupovat k inscenaci aktivním, pohotovým způsobem, musí mít otevřené vnímání, schopné pojmout v jeden čas více impulzů. Divadlo tak vlastně využívá zkušenost známou z oblasti abstraktního malířství – v jeden celek (inscenaci/obraz) spojuje rozličné žánry a postupy, přičemž pozornost diváka se rozprostře po celé ploše scény, neboť i ty vedlejší a zdánlivě nepodstatné paralelně probíhající detaily se mohou v určité chvíli projevit jako hlavní významotvorné prvky. Tato simultánnost znaků je mnohdy účelově vyhnána až k extrémům, kdy na scéně probíhá současně takové množství dějů, které divák není schopen zpracovat, takže ve výsledku je jeho vnímání pouze útržkovité. Lehmann hovoří o tzv. fragmentárním charakteru percepce<sup>22</sup>, který znemožňuje orientaci v dění na scéně, ale na druhou stranu dává divákům možnost samostatně si mezi jednotlivými dějovými liniemi zvolit ty, které bude chtít (a které bude schopen) sledovat, a vytvářet si vlastní smysl inscenace. Se ztrátou hierarchické skladby díky simultánnosti znaků vychází najevo, že nejen znakové roviny díla, ale rovněž přítomnost či nepřítomnost znaků, nebo jejich nečekané množství, má vlastní význam. Přeplněný prostor, agresivní nadbytek znaků, nutí k aktivní selekci obrazů, prázdný prostor, minimalismus a nedostatek východiskového materiálu, zase k aktivnímu dotváření významu. Diváci pak nejsou pouze nečinnými pozorovateli, ale důležitou složkou divadelního tvaru, jež neustále variuje jeho konečnou podobu.

## 2.2. Muzikalizace

Hudební složka inscenace se neomezuje pouze na slovo podbarvující a dění ilustrující kulisu, ale díky koncepci, jež zdůrazňuje hudební stránky ostatních složek inscenačního tvaru, dochází k celkové muzikalizaci divadla. „Nejde o evidentní úlohu hudby a hudebního divadla, ale o dalekosáhlejší ideu divadla jako hudby.“<sup>23</sup> V oblasti postdramatického divadla se vžila silná tendence muzikalizace jazyka – nadměrného zdůrazňování hudební stránky řeči, která je vyzdvihována především v souvislosti s různými etnickými a kulturními osobnostmi herců či hlasovými

---

<sup>21</sup> Lehmann, Hans Thies: Postdramatické divadlo. Bratislava: 2007. s. 99.

<sup>22</sup> Tamtéž. s. 100.

<sup>23</sup> Tamtéž. s. 103.

indispozicemi a anomáliemi. Rozličné melodie řeči, intonace, přízvuky, nesrozumitelnost, artikulační vady, výstřední zvuky a tóny ozvlášťují přednes textu a odvádějí pozornost od jeho smyslu. Muzikalizace se manifestuje i na mimojazykové úrovni v rovině materiální. Těla a objekty mnohdy slouží jako instrumenty, jež ve vzájemné součinnosti vytvářejí hudební doprovod. Exponované snímání kroků, kapání vody, pádu těla na podlahu, tleskání, zvuků za scénou etc. odhaluje nové aspekty divadelního jazyka a obohacuje vizuální podívanou o realistickou bezprostřednost. Dalším fenoménem je hojně využívání média elektronické hudby, jež díky snadné manipulaci s parametry zvuku otvírá divadlu nové možnosti. Tzv. sampling („konceptuální komponování“<sup>24</sup>) čili kombinace šumů a tónů, manipulace hlasu a zvuku pomocí syntetizátoru, založená na simultánním vrstvení zvukových ploch, se stal oblíbenou technikou vytváření hudební struktury divadelního představení.

### **2.3. Nepřítomnost fikce, průnik reálného**

Předmětem divadelního ztvárnění se v postdramatickém divadle nestává uzavřený mimetický, na iluzi založený fiktivní svět, ale je jím nepřetržitě přítomná rovina reálného, jež se nesnaží vytvářet iluzi. Nepřítomnost fiktivního, redukce děje na jednoduché činnosti a skutečnosti, triviálnost, estetika každodenního života vedou k zdůraznění formální stránky divadelního procesu. Divadlo se stává předmětem své vlastní reflexe, snaží se zdůraznit nestálost hranice mezi estetickou a mimoestetickou oblastí tím, že z neestetického materiálu všední reality vytváří estetické obrazy, které se snaží zrovnoprávnit s fikcí. Přitom základním principem tu není fikce, ale nejistota. „V postdramatickém divadle reálného není pointou trvání na realitě, ale znejistění nerozlišitelností, či jde o realitu, anebo o fikci. Tato mnohovýznamovost přináší divadelní účinek a účinkuje také ve vědomí.“<sup>25</sup> Divadlo se odklání od svého znakového charakteru, překračuje hranice mezi divadlem a každodenností, pohrává si s rozlišitelností označovaného a označujícího, a tím nastoluje základní problémy a otázky, jež záhy tematizuje.

---

<sup>24</sup> Tento dnes již zlidovělý termín v souvislosti se svou moderní skladatelskou činností používá Heiner Goebbels. LEHMANN, Hans-Thies: Postdramatické divadlo. Bratislava: 2007. s. 104.

<sup>25</sup> Tamtéž s. 113.

## **2. 4. Scénografie jako dominantní složka inscenace**

Nejčastější případ dominance „vedlejších“ mimodramatických složek inscenace nacházíme v postdramatickém divadle v rovině scénografie. Vůdčí úlohu vizuální dimenze, převládání vizuálních metafor, spojuje Lehmann s termínem vizuální dramaturgie<sup>26</sup>, která není regulována textem, ale funguje jako samostatná složka, jež se podřizuje své vlastní, od zbytku inscenace oddělené logice. V této souvislosti hovoříme většinou o divadle obrazů, scénografickém či abstraktním divadle. Tato silná estetizace má své příčiny v poněkud zabrzděném vývoji divadla oproti ostatním uměním, který se snaží v posledních letech dohnat. Hojně k tomu využívá reprodukčních médií (fotografie a filmu), technických vymožeností a často se tak jedná o velmi nákladné projekty. Přílišné osamostatnění vizuální dimenze sebou nese riziko obrazové zahlcenosti a přebujelosti, jež staví inscenaci na žánrovou hranici mezi divadlem a výtvarnou instalací.

## **2.5. Prolínání divadla a performančních umění**

V postdramatickém divadle nedochází pouze k posunu ve znakové rovině inscenace, ale rovněž i v základní koncepci divadelního procesu, jeho postupech a cílech. Vlivem druhé divadelní reformy se v novém divadle objevuje silný sociologicko-antropologický rozměr, který ústí v jevištní formy založené na společné zkušenosti umělců a publika. Tento princip je zároveň podstatou performančních umění, která usilují o sdílenou reálnou zkušenost ve veřejném prostoru. Od sedmdesátých let 20. století podléhají performanční umění silné teatralizaci, což vede k výraznému prolínání mezi oběma uměními. Divadlo se tak stále více přibližuje zážitku, u něž je akcentován jeho pomíjivý, neopakovatelný charakter, povyšovaný na základní divadelní postup. Samotný proces vzniku představení staví nad jeho konečný výsledek. Tvůrčí proces zde nefiguruje jako nedotknutelná skrytá síla, ale je obnažován a dekodován jako potřeba bezprostřední komunikace jeviště s hledištěm a spoluvytváření přítomnosti. V důsledku toho se významově posouvá také role diváků

---

<sup>26</sup> Tamtéž.



a herců. „Úlohou diváka už není mentální rekonstrukce, znovuvytváření a trpělivé kopírování fixního obrazu, ale mobilizace schopnosti reagovat a zažívat, a tím využít nabídky zúčastnit se na procesu.“<sup>27</sup> Interaktivní charakter performančních umění přenesený na jeviště potom zdůrazňuje přítomnost člověka jako takového, člověka vystupujícího sama za sebe, oproti herci ztělesňujícímu postavu. Herec/tanečník už není pouhým představitelem role, ale mnohem častěji performerem, který do jevištní akce zapojuje vlastní tělo jako primární materiál, jako subjekt i objekt manipulace. Umělecky transformovaná divadelní realita ustupuje do pozadí před kontrolovanou sebetransformací, která může mít v extrémních případech podobu vědomého ohrožování vlastního těla a tělesného zraňování. Napětí mezi extrémní sebetransformací v performančních uměních a umělecky transformovanou divadelní realitou pak vede k novým přístupům k tělesnosti na divadle.

### **3. Sebe prezentace těla v postdramatické tvorbě**

#### **3.1. Fascinace tělem**

Nový přístup k problematice tělesnosti a využívání všech dostupných možností sebe prezentace těla je asi nejvýraznějším rysem postdramatického divadla. Jak již bylo v předchozí kapitole nastíněno, dochází v moderním divadle k výraznému posunu ve vnímání funkce těla na jevišti. Živoucí tělo jako jedinečná specifická hodnota – nejdůležitější znakový materiál – bylo před modernou zbaveno své fyzické reality a čisté materiálnosti, nebo tato byla přinejmenším potlačována, ve prospěch abstraktních duchovních hodnot. „Tak se sexualita objevuje jako láska, bolest a úpadek jako smrt a ‚utrpení‘. Nové divadlo se naproti tomu pohybuje po cestě, která vede z abstrakce k atrakci.“<sup>28</sup> Atrakce (ve smyslu fascinace tělem) byla s divadlem spjata odjakživa, omezovala se však pouze na vzhled hereckých představitelů a tanečníků, jejich ladnost, dovednost, eleganci, urostlost, krásu a samotná tělesnost ve svých nejpřirozenějších, nejelementárnějších projevech se stávala předmětem ztvárnění pouze ve výjimečných případech. (Lehmann dokládá

---

<sup>27</sup> Tamtéž s. 155.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 239-240.

exponovanou tělesnost v období před modernou na několika příkladech: falus v antické komedii, trýzeň mučení a pekla v křesťanském divadle, Vojckova choroba...) Naopak s příchodem moderny do tematického popředí běžně vystupují motivy odvíjející se přímo od fyzické reality konkrétních představitelů. Zdůrazňují se tělesné hodnoty jako je síla, výkonnost, sportovně- akrobatické dovednosti, které tělo ukazují jako krásnou formu, za níž je patrná značná námaha vedoucí k jejímu dosažení a jež vzbuzuje obdiv. Zároveň jsou zdůrazňovány i hodnoty, které jsou tělu přisouzeny daností, které bez vnějších umělých zákroků do organismu nelze změnit, nebo je nelze změnit vůbec: pohlaví, postižení, deformace, choroba, barva kůže, věk... S tím souvisí další podstatný tematický aspekt nové divadelní tělesnosti, formující se už v epoše historických avantgard (spojení organického a mechanického, vývoj nových technologií, lidské tělo v područí informačních systémů), a to technicky infiltrované tělo. Člověk zápasí o svou existenci a jedinečnost v záplavě mechanického odtělesňování – technické umělosti těla, touhy po sériové dokonalosti.

Důležitou úlohu při tematizování těchto hodnot hraje kontrast. Bezprostřední fyzická realita obnaženého těla versus skrze technologické postupy odcizený pohled na tělo. Zdravé tělo versus nemocné tělo. Tělo v pohybu, tělo v zastavení. Člověk a zvíře, člověk a stroj... Kontrast však nacházíme i v samotné sémantice těla. Na jedné straně vystupuje ztělesňující tělo ve své jedinečnosti samo za sebe, jako objekt beze smyslu – Lehmann tento proces popisuje jako překonání sémantického těla, v němž smyslnost uniká smyslu<sup>29</sup>. Na straně druhé však například záplava sexualizovaných tělesných obrazů neakcentuje smyslnost, ale právě naopak jejich trvalá přítomnost vede k paradoxnímu odsmyslnění a tělo se opět stává nositelem znaků. Tělo na jevišti pak není sexuálním objektem beze smyslu, ale znakem. Tyto znaky se však již nepohybují pouze v rovině abstraktních hodnot, ale mnohdy nabývají materialistické konkrétnosti. „Prostor mezi symboličností zbavené smyslovosti a tělesností, v kterém divadlo může nechat vyniknout tělo jako znak, je úzký.“<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 241.

<sup>30</sup> Tamtéž.

V rovině tělesnosti se tedy postdramatický posun vnímání znaků realizuje nejcitelněji. Tělo jako ústřední divadelní znak přestává plnit funkci pouze označujícího, ale absolutizuje se – vystupuje samo za sebe ve všech svých specifických projevech –, mění se v činitele. Intenzivní tělesná přítomnost desémantizovaného těla se stává hlavním a nejdůležitějším tématem, fascinací, středobodem divadelního procesu, jenž se neodehrává v prostoru *mezi těly*, ale přímo *na těle*<sup>31</sup>. Tělo se stává divadelně-estetickým objektem. Neartikuluje smysl, ale pouze sebe samo ve své fyzičnosti a gestikulaci. Přitom je kladen důraz na extrémní podoby tělesnosti, prezentované intenzitou pohybu, tělesným napětím a vyzařováním, deviantními specifiky anomálního těla, zranitelností a objevováním jeho nevyužitých možností.

V této oblasti dominuje převážně divadlo taneční a pohybové, ale i v mnohých činoherních produkcích se objevuje tendence k stupňování pohybových impulzů a gest, jež vznikají bez většího významového opodstatnění. Dalším specifikem je překračování hranice bolesti a strachu s ní spojeným. „Postdramatické divadlo aby zrušilo vyloučení těla z oblasti řeči, do sféry ducha – hlasu a řeči – znovu vneslo bolestivou a vášnivou tělesnost. Tím, že se rozhodující stává tělesná přítomnost a tělesné vyzařování, tělo se ve své znakovosti stává mnohoznačným až nerozluštitelně záhadným.“<sup>32</sup> Pohybová a taneční divadla jsou často založena na co nejbližším kontaktu jeviště s hledištěm. Využívají prostorové dynamiky arény, rampy s přesahy do hlediště, mola... Konfrontace diváka s razantní tělesností, nahotou, s polo-sportovními disciplínami, s nebezpečnými hereckými akcemi, spojenými s přirozenými tělesnými projevy jako nadměrným pocením, hekáním apod., úzce propojuje jeviště s hledištěm. Divák vnímá hercovu námahu a obrovské nároky na jeho tělo i hlas, a vnímá tím i jeho zranitelnost spojenou se strachem o něj.

### **3.2. Spiritualizace těla**

S oblastí významového posunu vnímání těla na divadle je úzce spojen směr divadelní antropologie, jenž velice silně ovlivnil evropské divadelní myšlení druhé

---

<sup>31</sup> Tamtéž.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 108.

poloviny 20. století. Antropologie podnítila zájem evropských a amerických divadelníků o východní, především asijské divadelnictví, založené na tělesné mystice a disciplinované kontrole vlastního těla. Divadelní antropologie se od šedesátých let minulého století zabývá intenzivní tělesnou přítomností herců. Řečeno slovy Eugenia Barby a Nicolò Savareseho: „Divadelní antropologie studuje chování lidské bytosti uplatňující fyzickou a duševní přítomnost v situaci strukturovaného divadelního představení podle zásad, které se liší od každodenního života.“<sup>33</sup> Toto nekaždodenní používání těla označuje Barba jako herecké techniky, jejichž pochopení umožňuje odhalení tajemství hereckého umění. Zaměřuje se na tělo nejen jako na materiálně sémantizovaný či desémantizovaný objekt, ohraničený anatomicko-morfologickým popisem, ale rovněž akcentuje jeho transcendentní povahu, jež spojuje s mnohými hereckými technikami, kvazináboženskými cvičeními, s mentální koncentrací na tělesný výkon. Věnuje mj. pozornost přelévání energie, energetickému zdroji, vnitřní rovnováze, vnitřnímu napětí a dalším prostředkům spiritualizace těla.

Antropologové zkoumali řadu let přípravu a tělesné techniky herců a tanečníků a dospěli k závěru, že ačkoli se scénický projev asijských herců od evropských divadelních forem navenek poměrně výrazně odlišuje, nesporně existují určitá společná východiska a zákonitosti – jakýsi *substrát*<sup>34</sup> tělesných projevů společný všem lidem, všem kulturám, který se snaží teoreticky popsat.

Tento substrát pak na divadle ožívá při setkání s posvátnem. Religiozita, rituál ožívají skrze tělesnou mystiku. Divadlo opět hledá svůj ztracený vznešený, duchovní charakter. „Je to dost překvapivé: divadlo v technologickém věku zastává místo blízké metafyzice. Máme-li před očima realitu jakoby bohem opuštěnou, poznamenanou nekonečným nedostatkem nejen bytí, ale dokonce netriviálním zdáním, vzniká samostatná potřeba hledat jiné světy, atopie a utopie v jevištních šifrách, zažít autentickou spirituální zkušenost.“<sup>35</sup> Spirituální dimenze divadla, fascinace tělem je spjata především s tancem, pohybovým a fyzickým divadlem či jevištní akrobacií, zřetelná je však rovněž i u fyzicky méně náročnějších žánrů akcentujících potřebu zduchovnění těla – a to v tělesné a mentální koncentraci herců.

---

<sup>33</sup> BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola: *Slovník divadelní antropologie*. Praha: 2000, s. 5.

<sup>34</sup> Pavise, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha: 2003, s. 65.

<sup>35</sup> Lehmann, Hans Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: 2007, s. 261.

Oblast postdramatického divadla je s divadlem celé druhé reformy velmi úzce spjata. Navazuje na jeho formální výdobytky, estetické hodnoty a prolíná v sobě tělesnou mystiku s bezprostřední materialitou.

### **3.3. Postdramatické obrazy těla**

Divadelní produkce založené na výrazné poetice lidského těla (gest a pohybů) se v dnešní teatrologii nejčastěji pojí s termíny fyzické divadlo, pohybové divadlo, taneční divadlo, nový cirkus, divadelní performance či divadlo obrazů. V této kapitole ponechává autorka vzájemně se prostupující definice rozličných proudů postdramatického divadla stranou a koncentruje se na výrazové možnosti lidského těla v těchto žánrech.

#### **3.3.1. Tanec**

Tanec nejzřetelněji zprostředkovává nové obrazy těla, neboť zde se nejmó výrazněji vyznačuje smysl postdramatičnosti. „Neformuluje smysl, ale artikuluje energii, neilustruje, ale koná.“<sup>36</sup> Tělo v moderním tanečním představení není nadále funkčním nositelem dramatického napětí, ale nositelem napětí tělu vlastních. Tanečník pátrá ve svém těle, které je pro něj zdrojem inspirace, jediným nástrojem, skrze který artikuluje své duševní stavy, a zároveň objevuje a zkoumá jeho možnosti. Navenek se tato sonda do vlastní tělesnosti projevuje jako opojení gesty a pohyby, jež se nachází mimo hranice popisnosti a vytváří svou vlastní „významu vzdálenou realitu“<sup>37</sup>.

Jedním ze základních úkolů současného tance, tedy taneční epochy, již vévodili osobnosti nedávno zesnuvší – Pina Bausch, Michael Jackson, Merce Cunningham, je hledání ideálního pohybu, jenž by tematizoval samotnou lidskost v její podstatě, smysl lidské existence. „Chceme úžasnou podívanou – nikdo už nás neučí vidět krásu v prostotě, jež oslovuje duši. Chcete-li jít neprobádanou cestou,

---

<sup>36</sup> LEHMANN, Hans-Thies: Postdramatické divadlo. Bratislava: 2007, s 245.

<sup>37</sup> tamtéž

vyhněte se všemu úžasnému. My lidé jsme úžasní. Lidskost je úžasná.“<sup>38</sup> S tímto úkolem úzce souvisí také nejčastější forma tanečního divadla, kterému od sedmdesátých let stále dominují sólové taneční projekty, tzv. taneční monology.

### 3.3.2. Divadlo silné vizualizace, divadlo obrazů, tělo jako objekt

Postdramatičtí tvůrci nepracují pouze s tělem v permanentním pohybu a zřetelném fyzickém vypětí, ale hojně jsou využívány také techniky zvláštní tělesné přítomnosti, které slouží k budování složitých scénických obrazů nejen v rámci divadla pohybového, ale i v moderních operních a činoherních produkcích. Tělo tak může být hlavním výrazovým prostředkem vizuální dramaturgie, tedy spíše masou a materiálem, než nositelem vlastních napětí a výpovědí jako v tanečním divadle. Dochází tak k proměně aktéra na umělecký objekt. Mezi rozšířené základní techniky využívající tělo ke stavbě obrazů patří wilsonovské *slow motion*<sup>39</sup> - zpomalení pohybu. Výrazně zpomalený tělesný pohyb při výkonu běžných činností mění vnímání těchto úkonů, které ztrácí svůj původní význam a transformují se do bezúčelného čistého a esteticky silného gesta. Mění se také celková koncepce využívání gest na jevišti. Gesta ztrácí účelovost, osudovost a nabírají na estetické stylizaci, popřípadě jsou náhodným výsledkem nekontrolovatelného opojení pohybem. Gesto samotné již není používáno jako účelově zaměřený prostředek smyslu, ale spíše jako princip zviditelňování těla. „*Postdramatické tělo je tělem gesta, pokud pochopíme, že gesto je potenciál, který nepřechází do aktu, aby se v něm vyčerpalo, ale jako potenciál v aktu zůstává a tančí v něm.*“<sup>40</sup> Dalším prostředkem zviditelňování těla je využívání kontrastu mezi dynamizovaným (roztančeným) a nehybným tělem. Tělo v zastavení versus tělo v pohybu. Nehybný obraz těla představuje zvláštní způsob tělesné přítomnosti založený na principu vnímání člověka coby sochy-objektu. Tělu jsou potom přisuzovány vlastnosti a významy pouze na základě vnější podoby, stejně jako ve výtvarném umění. Tento princip bývá využíván také při vystavění charakteru postavy. Tělesný znak je zde

---

<sup>38</sup> KUNOVÁ, Jana: *Tanec smrti čili danse macabre*. Taneční zóna, 4, 2009, s. 25.

<sup>39</sup> Technika hojně využívaná a proslavená především v pracích amerického výtvarníka a režiséra Roberta Wilsona.

<sup>40</sup> Lehmann, Hans Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: 2007. S 247.

nositelem významu. Nemálo rozšířenou specialitou postdramatických produkcí je přítomnost zvířat na jevišti a tematizování vztahu mezi zvířecím a lidským tělem. Divadelníci zkoumají spřízněnost lidí a zvířat, popírají antropocentrismus a využívají zvířecí přítomnosti nebo napodobení zvířete k ztělesnění mytické reality, pudového jednání jako prostředku zrovnoprávnění zvířecích a lidských těl, nebo právě naopak opět jako kontrastní složku k lidskému tělu.

Tělo považujeme v této práci za nejmocnější a nejvýřečnější výrazový prostředek nového divadla, což se snažíme dále dokázat v analytické části, zaměřené na vybrané inscenace Jana Fabreho a Romea Castellucciho, které se vyznačují specifickou podobou tělesnosti. Tyto významné osobnosti evropského divadla svou tvorbou přímo spadají do kategorie *postdramatického* divadla, jak jej ve své eseji popisuje H.-T. Lehmann, a jsou tudíž vhodnými ilustrátory některých nových divadelních postupů. Jedná se o výtvarně velmi vzdělané a fundované osobnosti, u nichž nacházíme řadu společných motivů a myšlenek, přesto jsou jejich způsoby práce naprosto odlišné.

## 4. Romeo Castellucci a Societas Raffaello Sanzio

### 4.1. Romeo Castellucci

Romeo Castellucci patří mezi špičku současného italského i celoevropského divadelnictví a jeho jméno se těší značné popularitě rovněž mimo evropský kontinent. Českému publiku i odborné veřejnosti je však tento tvůrce spíše neznámý, přestože již s jednou ze svých produkcí do Prahy zavítal<sup>41</sup>. Možnost osobně se s jeho dílem seznámit mají zejména festivaloví diváci – především v Avignonu (Festival de Avignon – zde je Castellucciho společnost *Societas Raffaello Sanzio* v posledních deseti letech pravidelným hostem), v Londýně (London International Festival of Theatre), v Paříži (Festival De Automne) či Římě (Romaeuropa Festival). V roce 2009 se dokonce naskytla příležitost v podobě akce pro českého diváka o něco dostupnější – zhlédnout Castellucciho *Purgatorio* v rámci vídeňských divadelních slavností (Wiener Festwochen). V letošním roce je Castellucci pozván jako jeden z řečníků Intersekce Pražského Quadriennale<sup>42</sup>, zaměřené na scénografii a divadelní design jako interdisciplinární obory.

Romeo Castellucci se narodil v roce 1960 v Ceseně, vystudoval scénografii a malbu na akademii v Bologně a od roku 1980 se věnuje divadelní režii. V roce 1981 založil experimentální divadelní soubor *Societas Raffaello Sanzio*<sup>43</sup>, v němž spojuje svůj zájem o divadlo a výtvarné umění. Nejedná se o soubor v pravém slova smyslu, neboť Castellucci pracuje na každé inscenaci s novými herci. Jde spíše o formu jakéhosi rodinného podniku: spoluzakládajícími členy skupiny jsou Castellucciho manželka – scénáristka a dramaturgyně Chiara Guidi a jeho sestra, rovněž spisovatelka, Claudia Castellucci. Romeo v souboru vykonává hned několik funkcí, vedle režie je také autorem kostýmů, scénografem, světelným a zvukovým designérem a scenáristou.

---

<sup>41</sup> V roce 2000 vystoupil na 5. Ročníku festivalu 4 (dnes už 4+4) dny v pohybu.

<sup>42</sup> 12. Pražské Quadriennale proběhne ve dnech 16. -26. 6. 2011.

<sup>43</sup> Skupina nese jméno významného renesančního malíře Raffaella Sanzia (Rafael Santi), proslulého zejména sérií Madon a živým malířským stylem, zcela se odlišujícím od dobové klasické geometrické školy. Castellucci chová k Raffaelovi velký obdiv, pojmenování skupiny po něm vnímá jako svou poctu a hold tomuto umělci.



## 4.2. Societas Raffaello Sanzio a její divadelní jazyk

Inspirovaný výtvarným uměním a moderními technologiemi vytvořil si Castellucci svůj vlastní originální divadelní jazyk, který v sobě spojuje všechny formy umělecké exprese ve snaze o smyslové obohacení diváka. „Jevištní řemeslo, stejně jako moderní technologie ve svých nejdůmyslnějších projevech, je mobilizováno v úzkostlivě přesné detailní koncepci různých výjevů. Obě média jsou v těsné divácké blízkosti a jsou velmi propracovaná. Při každé příležitosti je hmota jedním z hlavních konstituujících prvků jevištního jazyka, což se odhaluje prostřednictvím tělesné energie, přes živoucí a konkrétní přítomnost materiálu, pohyb, tělo, zvukové a vizuální prvky inscenované, aby vytvářely význam v očích diváka.“<sup>44</sup> Výsledkem takového uvažování je výrazně výtvarně zaměřené, silně estetizující vizuální a emočně vypjaté divadlo, které je textově velmi úsporné a které v sobě spojuje řadu žánrů. Hlavním cílem inscenací Societas Raffaello Sanzio je totální percepce - synestezie vnímání, vedoucí k hlubšímu pochopení díla. K dosažení kýžených účinků využívá hojně moderní technologie – projekce, pyrotechnických vynálezů či robotizovaných strojů. „Je pro něj typické využívání nových technologií, aniž by ovšem rezignoval nebo jakkoliv upozadoval herectví.“<sup>45</sup>

Co se týče hereckého obsazení, je jeho specializací práce s dětmi a s osobami s odlišnou, pokřivenou či nemocí poznamenanou tělesnou schránkou. Váhové extrémy, tělesná postižení, chybějící části těla, nadměrná výška či dětská křehkost a bezbrannost na jevišti působí jako tělesné znaky reprezentující nejrůznější abstraktní hodnoty, jež vyzdvihují smyslový zážitek a scénickou zkušenost. Castellucci nechává těla vyprávět, dostává je do centra pozornosti, tělo se stává objektem i subjektem zároveň. Vznikají situace, které mnohdy hraničí s voyerstvím ze strany diváků a balancují na hraně snesitelnosti. „Vždycky mě rozesmutní, když diváci moje

---

<sup>44</sup> „Stagecraft and its trades, like the new technologies and their most sophisticated manifestations, are mobilized in the minutely detailed conception of different shows, both very frontal and very elaborate. On each occasion, the matter is one of forging a “stage language” whose truth is revealed through an energy of bodies, through the vital and concrete presence of materials, movement, flesh, sound and visual elements, staged to produce meaning in the spectator’s view.“  
[http://www.festival-avignon.com/index.php?lg=en&r=39&artiste\\_id=7](http://www.festival-avignon.com/index.php?lg=en&r=39&artiste_id=7) 10. 7. 2008.

<sup>45</sup> MACHALICKÁ, Jana: *Náš svět jsou jen fragmenty*. [http://www.lidovky.cz/nas-svet-jsou-jen-fragmenty-dpc-/ln\\_noviny.asp?c=A080715\\_000107\\_ln\\_noviny\\_sko&klic=226502&mes=080715\\_0](http://www.lidovky.cz/nas-svet-jsou-jen-fragmenty-dpc-/ln_noviny.asp?c=A080715_000107_ln_noviny_sko&klic=226502&mes=080715_0). 15. 7. 2008.

produkce opouštějí, ale taky chápu, že některým zkrátka chybí dost síly na to, aby je přestáli.“<sup>46</sup> Důležitým aspektem jeho režii je samotný inovativní přístup, který v sobě pojí dávnou tradici antických divadelníků s technickými vymoženostmi a přístupy moderního umění. Stejně jako pro inscenátory antiky je pro Castellucciho divadlo laboratoří, kde chce řešit a prodiskutovávat současné i obecně všudypřítomné společenské a politické problémy. „Vidím se jako pokračovatele Aischyla nebo Sofokla, ačkoliv se to může zdát příliš megalomanské či povýšené. Ale umělci jsou megalomani. Musí takoví být.“<sup>47</sup> K režijní práci přistupuje jako k užitému umění – metaforické divadelní obrazy skládá z motivů každodenního života, stejně tak jako většina situací, jakkoliv jsou na scéně nadnesené a vyhnané do extrému, vychází z každodenní zkušenosti diváka. Díky tomu můžou mít předkládané skutečnosti velmi silný emoční dopad, neboť pracují s obecností, jež vnáší do kritického světla základní lidské hodnoty, které tímto autor narušuje a nutí diváka k zamyšlení nad věcmi, jež vnímá jako samozřejmé a automatické, případně nad kterými raději nepřemýšlí, protože jsou pro něj nepříjemné.

### **4.3. Tematické sekce Castellucciho inscenací, základní motivy**

Obsahově se jeho inscenace dotýkají velice závažných jevů a motivů, jako jsou obsese, deviace, násilí, náboženství nebo fašismus, přičemž jsou téměř vždy inspirovány nějakým světovým beletristickým textem či dramatem. Texty Castellucci nikdy neinscenuje, inscenuje pouze pocity a obrazy, jež v něm četba vyvolala, popřípadě zachovává jen určité fragmenty původního textu. Své produkce v podobě nádherných gigantických nočních můr, plných surrealistických obrazů a hororových scén, předkládá divákům s očekáváním jistých reakcí. Po každém představení následuje bouřlivá diskuse, v níž si Castellucci ověřuje své postupy a obhajuje svou estetiku. „Je to otázka úhlu pohledu, zda jsme schopni vidět krásu i tam, kde vyvolává nevolnost.“<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> SCHNEEBERGER, Peter: *Göttlicher Horror*. Profil, Vídeň: 25. 5. 2009, s. 109.

<sup>47</sup> Tamtéž.

<sup>48</sup> Tamtéž.

Tvorba Societas Raffaello Sanzio by se dala rozdělit do tematických cyklů, v rámci kterých inscenátoři zpracovávají látku z jedné inspirační studnice. V cyklu středního východu (1989-1990) byly uvedeny inscenace *Ištarin úpadek* (La Discesa di Inanna), *Gilgamesh*, *Isis a Osiris*. Následoval cyklus evropské klasiky (1992-1997). V něm byly uvedeny inscenace *Hamlet* (Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco<sup>49</sup>), *Oresteia (organická komedie)* - (Oresteia (una commedia organica)), *Aeschylus*, *Julius Ceasar*. V roce 1999 se střed zájmu skupiny přesunul k hudebnímu divadlu a muzikálu. Sem řadíme inscenaci inspirovanou románem Louise Ferdinanda Céline *Cesta do hlubin noci* (Voyage au bout de la nuit), která je koncipována jako koncert, a o rok později vzniklé Monteverdiho hudební drama *Il Combattimento*, v přepracování Scotta Gibonse. Po řadě inscenací zpracovávajících známé předlohy, v nichž nechával divadlo žít vlastním životem, jako by bylo živým organismem, vytvořil Romeo Castellucci v roce 2001 pod inspiračním vlivem řecké tragédie, kterou chápe jako „univerzální živoucí formu budoucnosti“<sup>50</sup> a uznává jí za svůj nejinspirativnější zdroj a rámec celé své tvorby dodnes, cyklus s titulem *Tragédie zevnitř rostoucí*<sup>51</sup> (Tragedia endogonia). S tímto projektem objel soubor celou řadu evropských metropolí, jež se na něm v koprodukcii podílely (od Říma přes Berlín, Marseille, Londýn ad.), přičemž jej vždy přizpůsoboval místním poměrům a angažoval místní umělce. Vznikl tak monumentální evropský epos, složený z deseti různě adaptovatelných epizod, jímž autor manifestuje „novou dramaturgiu, založenou na bázi konceptu otevřených představení, která jsou v průběhu času určena ke změnám.“<sup>52</sup> V roce 2004 následuje show *Hey girl!*, složená z řady hádanek, které musí divák v průběhu představení vyřešit. V roce 2005 byl Romeo Castellucci ředitelem divadelní sekce na 37. benátském bienále, nazvané *Pompeje. Román*

---

<sup>49</sup> *Hamlet. Urputná povrchnost měkkýšovi smrti*. Jedná se pouze o přibližný pracovní překlad, proto není uveden přímo v textu..

<sup>50</sup> HAHN, Luise: *Theater als Reise ins Unbekannte. Ein höllisches Fegefeuer*. Kurier, Vídeň: 20. 4. 2009, s. 30.

<sup>51</sup> V textu je použit pracovní překlad z článku Petra Feyfara: *Nahý Hamlet a létající papež na Avignonských cimbuřích*. Divadelní noviny, 15/2008.  
<http://www.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=17525>.

<sup>52</sup> „It is a new dramatic unit based on the concept of open performance, destined to change over time like a body and demand a summing-up of dramaturgy, economy, distribution and theatrical organisation.“ <http://www.territoryfest.ru/en/2007/creators/castellucci/>

z *popela* (Pompeii. The novel of the Ash), jejíž zaměření bylo určeno definováním problému reprezentace a zejména úlohy diváka ve vztahu k novým divadelním postupům, vymykajícím se tradičnímu uchopení.

Trilogie inspirovaná Božskou komedií Danta Alighieriho: *Peklo* (Inferno), *Očistec* (Purgatorio), *Ráj* (Paradiso), jejíž první část je předmětem analytické části této kapitoly, je Castellucciho předposledním projektem. Zatím posledním počinem režiséra bylo nastudování Wagnerovy opery *Parsifal*, jejíž premiéra proběhla v lednu tohoto roku (2011) v bruselském divadle Theatre Royal de la Monnaie.

#### 4.4. Božská trilogie

Trilogický projekt volně tematizující Danteho Božskou komedii vznikl v roce 2008 pro Avignonský divadelní festival (Festival de Avignon), a to v koprodukcí s největšími evropskými i mimoevropskými divadelními festivaly<sup>53</sup>. Skládal se ze dvou samostatně funkčních inscenací *Inferno* a *Purgatorio* a výtvarné instalace *Paradiso*. Každá z částí vznikla pro jiný prostor, přičemž převoditelná na další scény se v úplnosti prokázala pouze inscenace *Purgatorio*, která měla z celého triptychu formálně nejkonvenčnější divadelní podobu a která mohla být realizována v jakémkoliv větším, technicky dobře vybaveném divadle.

*Purgatorio* (*Očistec*) byl také tematicky nejkonkrétnější a nejjednodušší projekt, žánrově zařaditelný pod komorní rodinné drama. Na hyperrealistické scéně, znázorňující interiér luxusního bungalovu, proměnil Castellucci tichou domácí idylu v incestní horor, viděný surrealisticky snovýmá očima malého chlapce a zároveň bezmocného diváka, který může pouze nečinně přihlížet (přestože „přihlížet“ není ten správný výraz, neboť zlomový bod celé inscenace – zneužití syna otcem – se

---

<sup>53</sup> **Societas Raffaello Sanzio:** *Inferno, Purgatorio, Paradiso*. V koprodukcí s: Festival d'Avignon; Le Maillon-Théâtre de Strasbourg, Théâtre Auditorium de Poitiers-Scène Nationale, Opéra de Dijon, SPILL Festival of Performance, Londýn; deSingel / Antwerpy, KunstenFESTIVALdesarts; De Munt/La Monnaie / Brusel; Athens Festival; UCLA Live / Los Angeles; La Bâtie-Festival de Genève; Emilia Romagna Teatro Fondazione / Modena; Nam June Paik Art Center / Gyeonggi-do, Korea; Vilnius – European Capital of Culture 09/ Vilnius International Theatre Festival Sirenos; Cankarjev dom / Ljubljana; F/T 09 / Tokyo International Arts Festival.

odehrává za scénou, přičemž je divák vystaven pouze akustické stránce násilného činu a zbytek je ponechán jeho představivosti).

Výtvarná instalace *Paradiso* vznikla pro prostor vyklizeného kostela Église des Célestines a byla tvořena řadou vodních efektů (symbol očištění), dlouhými zvukovými plochami a starým klavírním křídlem, které je různě tematizováno i v dalších částech trilogie a je spojeno s nejdůležitějšími momenty obou inscenací. Významným činitelem v rámci instalace bylo denní světlo, které se množilo a odráželo ve vodních hladinách a měnilo tak výrazně atmosféru podle denní doby, podle změn na obloze. Návštěvníci mohli instalaci zhlédnout pouze jednotlivě a jen ve velmi omezeném časovém intervalu (cca 2 minuty na osobu). Jediná cesta k ní vedla přes černý oválný tunel, jímž prosvítaly paprsky slunce, třpyt vody a doléhaly tlumené „rajské“ tóny.

Mnohvrstevnatá, zalidněná inscenace *Inferno* je směsicí hluboce osobní výpovědi, obecné koláže na téma lidského strachu a site-specific. Vznikla pro prostor Čestného dvora, jenž spojuje starý a nový papežský palác a jenž je jednou z hlavních festivalových scén. Dvůr s přilehlými gotickými stěnami a hradbami paláce zásadním způsobem dotváří scénografii této produkce, je vlastně jejím hlavním prvkem, který je dále pouze ozvláštňován audiovizuálními efekty, zaplňován lidmi, rekvizitami či instalacemi.

Ačkoliv celá trilogie nebyla realizována pouze v Avignonu, ale byla upravena ještě pro podmínky dalších koprodukčních festivalů (což znamenalo zásadní změny v koncepci *Inferna* a *Paradisa*), vychází tato práce převážně z podoby, jakou měl triptych, respektive jeho analyzovaná část – *Inferno*, v rámci avignonského festivalu. Záznam představení, jenž se nachází v audiovizuální příloze této práce a na jehož základě je provedena analýza, byl rovněž pořízen na tomto festivalu.

#### 4.5. Analýza představení *Inferno*

Stejně jako Danteho alegorická básnická skladba má i inscenace podobu putování. Castellucci však na rozdíl od vypravěče Danta, který se ztrácí na útěku před metaforickými divokými šelmami (takže jeho putování je nutností, kterou zavinil jeho strach a neschopnost mu čelit), putuje ze své vlastní vůle. Putování Castellucciho Peklem je kráčení po cestě strachu. Je to nezbytný krok k osvobození se od něj.

Na prázdnou scénu přichází sám režisér, předstupuje před diváky a představí se: „Jmenuji se Romeo Castellucci.“ Obléká si speciální vypočtovaný oblek pro sportovní kynology, čeká. Ze zákulisí přivádějí psůvodi na scénu sedm rozštěkaných vlčáků (jako sedm smrtelných hříchů), které přivazují v rozestupech na okraj jeviště. Psi jsou stále agresivnější, v útoku na muže jim brání řetězy. Náhle na scénu přibíhá další pes a napadne nehybného režiséra, přibíhá druhý, třetí. Povalí ho, koušou ho, smýkají jím po podlaze. Přivázaní psi je povzbuzují v agresi. Divák je pozván do umělcova pekla. Celá akce trvá skoro dvě minuty. Ze zákulisí se ozve pronikavý hvizd píšťalky, psi okamžitě disciplinovaně odbíhají. Scéna se vyprázdní, těžce oddychující, zpocený a pravděpodobně nezraněný umělec zůstává sám na čtyřech na podlaze. Někdo přes něj přehodí psí kůži.

Úvodní scéna je příkladem extrémní sebetransformace, která je prostředkem okamžitého upoutání pozornosti k režisérově osobě, ke které divák po zbytek představení již bude automaticky vztahovat další dění. Tím, že Castellucci vědomě ohrozil vlastní tělo (ruce a obličej měl při útoku zcela nechráněné) a dobrovolně čelil reálnému nebezpečí v přítomnosti tisíců diváků, odhalil jim tak část svého nitra, a divák proto vnímá další výjevy jako součást jeho vnitřního světa. Kdyby pouze předstoupil před diváky a prohlásil: „Jsem režisér inscenace a zvu vás do svého světa.“, nedosáhl by Castellucci potřebného napojení na publikum. Díky extrémní sebetransformaci se však dostal do pozice vypravěče, kterého s diváky pojí společná zkušenost, zážitek, skrze nějž spolu komunikují. Lehmann popisuje tuto formu divadelní komunikace jako „uvědomělé ukazování komunikace, jež se mění na prezentaci, manifestaci, vystavování sebe jako soběstačného gesta.“<sup>54</sup> Zároveň však

---

<sup>54</sup> LEHMANN, Hans-Thies: Postdramatické divadlo. Bratislava. Divadelní ústav: 2007. S 124.

Castellucci zůstává v roli umělce, jehož údělem není vyprávět o svých pocitech, ale o společné lidskosti, nabízet umělecky transformovaný výklad světa, na což poukazuje v dalších obrazech.

V dalším obraze sleduje divák šlachovitého hubeného muže, který šplhá po stěnách na hradby paláce. Zprvu oděn do psí kůže, později pouze v černých trenýrkách stoupá vzhůru – mrštně, pomalu, avšak s neuvěřitelnou lehkostí a elegancí. Někdy se na krátkou chvíli zastaví, podívá dolů či navazuje nonverbální dialog s architektonickými motivy gotiky – poklekne v okně, krčí se na zlověstném kamenném chrliču, visí jednou rukou na římse, roztáhne ruce a nohy na obrovské ornamentální rozetě, takže připomíná proslulou da Vinciho anatomickou kresbu, sedá si na hradby. Mezitím na scénu vchází asi dvanáctiletý chlapec.

Tím, že horolezec cituje da Vinciho kresbu, stává se jeho nahé tělo (původně vnímané jako zranitelný subjekt) symbolem lidské síly, ideálního člověka, fyzické dokonalosti, neboť demonstruje obecné možnosti lidského těla, které jsou člověku dány přírodou. Horolezec nabízí cestu ze strachu pomocí tělesné síly.

Chlapec přes sebe přehodí psí kůži, která se stala symbolem pro touhu po překonání strachu, a chvíli se v ní pohybuje. Všimne si horolezce, který mu z výšky hodí dolů basketbalový míč jako výzvu k činu. Míč se třikrát s příšerným dunivým zvukem odrazí, chlapec jej chytí, přistupuje ke stěně, na níž je basketbalový koš, ale netroufne si hodit. Odváží se pouze k driblování, které však nepřináší žádnou úlevu, naopak přiživuje strach ze selhání. Vše je umocněno zvukovou kulisou, která ilustruje driblování a při každém odrazu míče od podlahy se ozve sténání a zvuk tříštících se cihel. Chlapcova neschopnost postavit se svému strachu rozjíždí koloběh obrazů a situací, který generalizuje základní lidské obavy. K hlavnímu slovu se dostává vizuální stránka představení, která oživuje černé palácové stěny a tvoří z nich alegorickou postavu příběhu, symbolizující vše zlé a hrozné, neměnné a stísnující. Budova je posedlá démonickými silami, za okny se míhá ohnivý kužel světla a potmělá scéna se zaplňuje lidmi – ženami, muži, dětmi všech věkových kategorií, asi sedmdesáti ztracenými dušemi v pestrobarevném každodenním oblečení, neutěšenou lidskou masou, pohybující se v krajinně smutku a bolesti.

Do centra pozornosti se postupně dostává několik jedinců, kteří si předávají basketbalový míč jako štafetu strachu. Střídají se v kuželu světla, kde každý sám necelou minutu čelem do publika nehybně stojí, zatímco za ním se převaluje moře anonymních duší za zvuků meditativní chorálové hudby. Následuje řada hromadných obrazů, pohybových etud, které ve výrazu různě variují základní lidské potřeby a touhy, motivované strachem ze samoty a smrti – touhu po společnosti druhých lidí, potřebu lásky a touhy, které se pojí s tělem.

Ve všech davových scénách se na okamžik dostávají do popředí jednotlivci, kteří jsou však vždy vzápětí zahrnuti do hloučku těl, davu ztracené identity, bezejmenných mrtvých duší. Důležitým aspektem je společný temporytmus při hromadných sekvencích, který dává vyniknout téměř nehybným sólovým akcím. Lehmann v souvislosti s Castellucciho inscenacemi hovoří o tzv. *sošné esteticé*<sup>55</sup>, založené na minimalistickém pojetí pohybu. Pohybové etudy se skládají z několika jednoduchých gest, které se neustále opakují a zmnožují v nejrůznějších intenzitách. Prohlížení rukou, objetí, pohlazení, hromadné příchody a odchody, pády a vstávání. Davové scény si zachovávají stejný temporytmus od začátku do konce představení, takže tvoří neustále plynoucí tok těl, duší, mrtvých schránek. V hromadných akcích Castellucci využívá základních prostředků postdramatického divadla, kterými jsou simultánnost a opakování, avšak používá je současně, čímž nedosahuje útržkovitě, ale komplexní percepce. Na scéně probíhá několik simultánních akcí, které jsou však vždy zmnoženy principem opakování, takže je divák nakonec dokáže vnímat všechny současně. Do popředí se dostává smyslově intenzivní vnímatelnost, neboť namísto v textových sekvencích (v celém představení je řečeno a opakováno asi pět krátkých vět) se těžiště jevištní reality nachází v ostatních složkách inscenace, kladoucích vysoké nároky na smysly recipienta.

Kromě hromadné jevištní akce se další obrazy inscenace skládají z výtvarných objektů a vizuálních efektů. Vizuální dramaturgie se zde neomezuje pouze na výrobu spektakulárních efektů, ale přímo se pojí s živou jevištní akcí, se kterou se zrovnoprávňuje (Castellucci popírá hierarchizaci výrazových prostředků). Scénografie se stává jevištní postavou, charakterem. Zároveň však přítomnost lidských těl je to jediné, co inscenaci odděluje od výtvarné instalace, která může být

---

<sup>55</sup> LEHMANN, Hans Thies: Postdramatické divadlo. Bratislava: 2007, s. 149.



taky velmi živá. Protože personifikace objektů a efektů může být funkční pouze tehdy, vedou-li tyto objekty (efekty) dialog s živými aktéry, s divákem či pojí-li se s hereckou akcí. Nejsilnější z těchto objektových scén je scéna hořícího piána. Na jevišti se objeví klavír, který úpí pod plameny, praská, vydává autentické kovové zvuky ničeného nástroje, ale zároveň působí velmi esteticky, což je ještě umocněno jemným klavírním preludováním ze záznamu. Celému aktu nečinně přihlíží malý hlouček postav. Scéna v sobě nenese nic rituálního či snad násilného, pouze čistý smutek nad nevyhnutelnou ztrátou něčeho významného, možná milované osoby, což je umocněno právě přítomností performerů. V jiném okamžiku se zase do divadelního procesu zapojí celé obecenstvo, když si nad hlavami napíná ohromnou bílou hedvábnou plachtu, která změní vnímání jevištní akce na pouhou stínohru a upíná pozornost směrem k publiku. Diváci pak více sledují jeden druhého, dav vystupuje z anonymity a jeho životnost kontrastuje s mrtvými dušemi na scéně. Skrze estetický objekt (plachtu) se obecenstvo sebetransformuje. Naplno se realizuje dialogický, interaktivní potenciál divadelního procesu.

Stejným způsobem funguje i hudební (či spíše auditivní) složka inscenace, v níž jsou střídány a kombinovány dlouhé plochy uklidňující chorálové hudby v hromadných scénách s tichými pomlkami a s hereckou akcí dotvářejícími zvuky (tříštění cihel, dunění, zvuky autonehody, křik). Neobvykle pracuje Castellucci také s mluveným slovem, jež je až na úvodní režisérovu větu výhradně šeptané, zmnožené ve smyčkách a přednášené většinou hromadně, zachovávajíc si temporytmus shodný s jevištní akcí. Dále dává inscenace vyniknout autentickým zvukům „zvířecích“ scén – nekontrolovatelnému psímu štěkotu a klapání koňských podkov (do jednoho z obrazů se zapojí i ohromný bílý hřebec). Zvláštním případem práce se zvukem i objektem je nazvučená a nasvícená skleněná krychle, v níž si v reálném čase představení hrají malé děti a která se objeví na scéně. Je naprosto zřejmé, že děti nemají tušení, že jsou součástí jevištní akce, neboť jsou od ní izolovány. Do ticha se ozývá bezstarostné dětské žvatlání, zvuky hry, kontrastující se zlověstnou potemnělou scénou, nad níž se třepotá obrovský černý vzduchový vak symbolizující číhající všudypřítomné nebezpečí. Ten taky krychli nakonec přikryje a pohltí. Scéna patří k emočně nejpůsobivějším okamžikům celého představení, neboť umělecky transformovanou realitou (a zároveň ohrožovanou) se stává autentická, v daném

okamžiku reálně přítomná každodennost, což opět vede k zintenzivnění smyslové percepcce. „Neboť strach v nás nevyvolává fikce, ale ohrožení naší každodennosti.“<sup>56</sup>

Celé putování Castellucciho *Peklem* je jakousi audiovizuální noční můrou, kterou musí člověk zažít, aby se mohl další den probudit. Castellucci nabádá diváka neutíkat před strachem, ale naopak se mu postavit, projít peklem zcela vědomě ve snaze o získání nového pohledu na svět, jenž je nezbytný na cestě k očištění. Jedině takto může dojít k otevření očí, zkvalitnění pozemského života. Člověk je však slabý a potřebuje pomocnou ruku, průvodce, učitele. Castellucciho (divákovým) průvodcem je Andy Warhol. Warhol (aktér ztvárňující tuto postavu) se fyzicky objevuje na scéně až v závěrečném obraze, avšak přítomen je již zhruba od poloviny představení díky projekci krátkých vět na zdi paláce, obsahujících data a názvy významných děl tohoto umělce. Právě Warhol je oním průvodcem, neboť byl „první, kdo hledal peklo na povrchu věcí, spíše než v hloubkách lidského bytí“.<sup>57</sup> Warhol je novodobý Vergilius (průvodce Dantův) a současně i ďábel a peklo je jediným řešením, jak se dostat na cestě života dál. Vydát se vstříc tajemství ve změní strachu a bolesti. Dostat se za přizemnost a jednoduchost, za povrch. Protože peklo je povrch materialismu, povrch každodenností, který odhaluje naši přizemnost.

Co se dá na základě výše zmiňovaných skutečností vypovědět o Castellucciho přístupu k tělesnosti? Vždyť jeho *Inferno* je v první řadě divadlo silné vizualizace. Tělo nepatří k hlavní tematizaci jeho tvorby, ale přesto se mu dostává zvláštní pozornosti. Tělo používá Castellucci především jako objekt, materiál, jako základ unisonovaného chóru, v němž je potlačena individualita. Současně také nechá režisér vyniknout několika málo jednotlivcům, kteří ale nerozvíjejí své vlastní příběhy, pouze fungují jako prostředek zautentičtění jevištní akce. Postaví-li nehnutě vybrané osoby na minutu do kuželu světla, divák je nevnímá jako aktéry či performery, ale jako reálné, obyčejné, zranitelné lidi z masa a kostí, kteří mu připomínají jeho každodenní zkušenost s okolním světem. Statická individualita a autenticita v kontrastu s ustavičně plynoucí organickou masou tělesných schránek, to je Castellucciho pojetí tělesnosti na divadle.

---

<sup>56</sup> HAHN, Luise: *Theater als Reise ins Unbekannte. Ein höllisches Fegefeuer*. Kurier, Vídeň: 20. 4. 2009, s. 30.

<sup>57</sup> FLETCHER, Jackie: *The Avignon Festival 2008*. <http://www.britishtheatreguide.info/articles/100708a.htm->, 10. 9. 2008.

## 5) Jan Fabre a Troubleyn

### 5.1. Jan Fabre

Obdobně jako o Castelluccim se i o jeho vrstevníkovi, mnohostranně talentovaném Belgičanovi Janu Fabrem nedá v českém kontextu hovořit jako o osobnosti, jejíž dílo by bylo teatrologicky zmapované, zanalyzované či dokonce mediálně proslavené. Tento vlámský výtvarník, choreograf, operní režisér, spisovatel a filmař tak zatím u nás prezentoval své dílo jen prostřednictvím choreografie k filmu jeho přítele a častého spolupracovníka, předního belgického choreografa a tanečníka Wima Wandekeybuse, jenž je u nás se svým souborem *Ultima Vez* díky pravidelnému hostování v divadle Archa mnohem známější.<sup>58</sup>

Jan Fabre se narodil v roce 1958 v Antverpách, vyučil se dekorátérem výkladních skříní, poté vystudoval katedru dekorativního a výtvarného umění na Královské akademii v rodném městě. Od konce sedmdesátých let na sebe upozorňoval působením v rámci nejrůznějších výtvarných skupin, kde byl známý především díky své speciální technice šrafování plnicím perem jako tzv. "*Bic-Künstler* (Bic-umělec)"<sup>59</sup> a díky výraznému performativnímu charakteru výstav<sup>60</sup>. Od roku 1980 se začíná věnovat divadlu, jako autor divadelních textů je činný už od poloviny sedmdesátých let. V roce 1986 zakládá divadelní společnost s rozsáhlou mezinárodní působností Troubleyn/Jan Fabre, jejíž výchozí základna se nachází v Antverpách. S tímto souborem je Fabre zván na divadelní festivaly po celém světě, stejně jako se svými výtvarnými instalacemi, nejčastěji však hostuje v Nizozemí, Německu, Francii a Itálii. Jan Fabre je také od roku 2005 vyslancem kultury

---

<sup>58</sup> Jedná se o snímek z roku 1997 režírovaný Wandekeybusem: *Ultima Vez: Body, Body on the wall*. Jan Fabre v něm vytvořil taneční monolog na míru Wandekeybusovy osobnosti, přičemž se dále inspiroval holandským malířem Robertem Scholtem a francouzskou performerkou Saint Orlan. Snímek je filmovou studií pohybu těla z pohledu kamery. Hlavní otázkou filmu je: „Změní se nějak naše vnímání vlastního těla, když ho uvidíme pohledem jiných lidí?“

Snímek se objevil v programu Festivalu tanečních filmů v kině Světozor 15. 11. 2009.

<sup>59</sup> *Bic* je konkrétní levná značka plnicího pera, kterou si Fabre oblíbil zejména pro její specifickou modř a s níž pracuje dodnes. Většina jeho výtvarných děl z raného období využívá techniku šrafování tímto perem, Fabre se však neomezuje jen na prostou kresbu – pomocí plnicího pera dekoruje i plátna, scénu, či celé místnosti.

<sup>60</sup> Velký rozruch způsobila jeho performance, při níž spálil svazek bankovek vybraných z publika, aby z jejich popele vytvořil nové obrazy.

UNESCO-IHE (Ústavu pro vodní vzdělávání)<sup>61</sup> a je jediným současným umělcem, který prezentoval svou sólovou instalaci v pařížském Louvru.

### 5.1.2. Fabreho divadelní začátky

Před založením divadelní společnosti Troubleyn uvedl Fabre tři zásadní inscenace, zabývající se podstatou a smyslem divadla a vypořádávající se s palčivými otázkami umění, originality a přivlastňování si uměleckého dědictví. Tyto inscenace jej proslavily jako schopného choreografa a díky nim se dostal do okruhu umělců, s nimiž částečně spolupracuje dodnes. V roce 1980 to byl jeho debut *Divadlo psáno s K je kyvadlo* (Theater geschreven met een K is een kater), o dva roky později *Je to divadlo, jak se očekávalo a předpokládalo* (Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was) a v roce 1984 *Moc divadelních bláznovství* (De macht der theaterlijke dwaasheden). V této inscenaci si umělci měli zapamatovat a reprodukovat data slavných divadelních událostí z poválečné avantgardy (např. části performancí Ariane Mnouchkine, Living Theatre, Performance Group, atd) a Fabre s ní uspořádal velké turné po Evropě, USA, Japonsku a Austrálii. V těchto choreografiích pracuje s motivy chaosu a disciplíny, opakování, šílenství, proměnlivosti a anonymity, jež se více či méně objevují ve všech jeho dalších pracích. Byly to inscenace do jisté míry kontroverzní, plné nahoty a provokativních obrazů, jež mnohdy část publika přísně odsoudila.

### 5.1.3. Jan Fabre, spisovatel

Literární dílo Jana Fabreho zároveň ilustruje jeho myšlení o divadle. Chápe divadlo jako „všeobsahující umělecké dílo ve smyslu novodobého Gesamtkunstwerku“<sup>62</sup>, v němž je slovo považováno za stejně funkční prvek jako tanec, hudba, herecké výkony či improvizace. Ačkoliv se jedná převážně o hry

---

<sup>61</sup> UNESCO-IHE má za úkol šířit poselství o úsporném vodním hospodaření ve snaze zabránit vyčerpání tohoto životně důležitého zdroje, jehož je se změnou klimatu stále větší nedostatek.

<sup>62</sup> SWINNEN, Malou: *Jan Fabre, Author*.

<http://www.troubleyn.be/page.php?pageID=13&parentID=2&lingo=eng>

spojené s konkrétní choreografickou realizací, psané pro vlastní potřeby, ukázalo se, že texty mohou v rukou jiných režisérů sloužit i jako předlohy ke zcela novým inscenacím. Úspornost, s níž Fabre používá médium slova, přičemž však pokládá stěžejní otázky, nutí divadelní tvůrce, aby k divadlu přistupovali inovativním způsobem. Ve svých hrách odhaluje vnitřní imaginativní svět umělce a snaží se poetickým způsobem vypořádat s filosofickými otázkami o smyslu umění a lidského bytí. Většina her tak má podobu monologu, často psaného pro jeho oblíbenou herečku Els Deceukelier<sup>63</sup>. Nedrží se však jen jedné koncepční roviny, ale rozvíjí také dialogické texty inspirované reálnými událostmi a rozhovory ze zákulisí. Své první hry psal s velkým předstihem před jejich realizací, později už ale texty dotváří teprve v průběhu zkoušení na základě improvizace s herci. Tímto přístupem vřazuje své texty do *postdramatické* skupiny, neboť slovo zde vychází teprve z akce a nikoliv naopak. Fabreho hry jsou vydávány v předních evropských divadelních nakladatelstvích - L'Arche (Francie), Fischer Verlag (Německo), De Bezige Bij (Nizozemsko), Costa & Nolan (Itálie) a Meulenhoff / Manteau (Belgie).

## 5.2 Troubleyn/Jan Fabre

Divadelní skupina funguje od roku 1986 a jedná se o neziskovou organizaci, v jejímž čele stojí od počátků Jan Fabre jako umělecký šéf. Základní sestava souboru je tvořena čtyřmi stálými umělci a šesti technickými zaměstnanci a lidmi zajišťujícími chod divadla, zbytek souboru tvoří především hostující umělci ze zahraničí. Svou základnu má soubor v budově tzv. Troubleyn/Laboratorium, malé dynamické divadelní laboratoři, o níž se Fabre dělí s dalšími umělci a výzkumnými pracovníky. Kromě vlastních divadelních a filmových projektů zde Fabre nechává prostor k působení také mladým umělcům, zabývajícím se prací, jejímž prostřednictvím jsou ohledávány kořeny výtvarného umění, uměním performance či tancem. Další aktivitou jsou nezávislé výzkumné laboratoře, kde se setkávají umělci a externí akademičtí pracovníci nad společnou diskusí s možností ověřovat si teoretické poznatky v praxi, aniž by museli prezentovat hotový produkt. Cílem této

---

<sup>63</sup> Els Deceukelier (\*1966), Fabreho múza, je belgická divadelní herečka a performerka, kterou Fabre od jejich sedmnácti let pravidelně obsazuje ve svých větších projektech.

činnosti je rozvoj divadelně vědné diskuze k tématu hranic a možností experimentálního divadla. Kromě těchto aktivit jsou častou náplní programu Troubleyn/Jan Fabre také přednášky a semináře, otevřené široké veřejnosti, či dílny a workshopy pro herce a tanečníky uplatňující Fabreho metody zaměřené na tělo a jeho jazyk. Samotný název skupiny *Troubleyn* znamená *zůstat věrný* a vyjadřuje přání zúčastněných, aby práce s podobně smýšlejícími lidmi měla dlouhé trvání.

Na prvním velkém projektu, jenž dal název jeho divadelní společnosti, „operní trilogii“ inspirované viděním světa bláznivé ženy ze sousedství *Mysl Heleny Troubleynové* (*The Minds of Helena Troubleyn*), začal Fabre pracovat spolu se skladatelem Eugeniuszem Knapikem<sup>64</sup> v roce 1986. Její dvě operní části, *Sklo v hlavě je ze sklenice* (*Das Glas im Kopf wird vom Glas*), *Tichý sten, těžký sen* (*Silent Screams, Difficult Dreams*), a baletní část *Když se dá země do pohybu* (*Quando la terra si rimese in movimento*) uvedl mezi lety 1990-1995 v Antverpách a Amsterdamu. Od té doby je Fabre považován nejen za uznávaného choreografa (jako choreograf debutuje v roce 1990 v Baletu Frankfurt Williama Forsytha), ale rovněž i za uznávaného operního režiséra. Mezi jeho další nejvýraznější a nejúspěšnější divadelní počiny se řadí zejména ty z posledních deseti let, *Jsem krev* (*Je suis sang*) z roku 2001, z roku 2003 *Anděl smrti* (*Angel of Death*), *Když je šéfem žena* (*Quando l'uomo principale è una donna*) a *Tannhäuser* z roku 2004. V současné době má skupina na repertoáru čtyři taneční monology a projekt pro deset performerů, *Prometheus krajina II* (*Prometheus Paysage II*), které hraje několikrát měsíčně a s nimiž objíždí festivaly.

Mimo aktivity divadelní je Jan Fabre stále aktivní i jako výtvarník, přičemž umělecké činnosti věnuje veškerý svůj čas a osobní život.

### **5. 3. Témata, motivy a forma Fabreho choreografií**

Fabreho choreografie koncepčně velmi úzce souvisí s jeho spisovatelskou (i výtvarnou) činností. Na jednu stranu má tendence vytvářet monumentální živé obrazy, na druhou stranu neustále variuje a prozkoumává monologickou

---

<sup>64</sup> Současný polský moderní skladatel a pianista (\*1951).

strukturu. Pohybem zpracovává myšlenky, jež se shodují s hlavními tématy jeho textů, ilustrují jeho texty – tyto produkce mají nejčastěji podobu tanečních monologů. U složitějších jevištních tvarů tematicky čerpá především z velkých světových příběhů a středověké historické epochy, kde se soustředí na osudy jednotlivců (umělců) obklopených odsuzovačnou společností. Skrze individuum hledá odpovědi na obecné filosofické otázky, vycházející z povahy světa. Na pozadí neustále se vracejících variabilních motivů – zrození, anonymita, dávné rituály, mytologie, násilí, touha, krása a erotika, chaos versus disciplína, proměnlivost přírody a její vyústění v přírodní katastrofy – si prostřednictvím tančícího těla pokládá základní otázky nad smyslem lidské existence: Kdo je člověk? A kdo je umělec? „Fabre zasazuje umění tam, kde bychom čekali pouze hrůzu a zděšení: mezi sesuvem půdy, povodní a sopečným výbuchem se nachází tělo, jež ve svém zápase s přírodou není bezmocné, ale naprosto neklasicky krásné.“<sup>65</sup>

Předmětem zkoumání od osmdesátých let je mu tělo ve všech svých podobách a projevech. Tělo jako tok nekontrolovatelných energií a myšlenkových pochodů. Vitalita jako oduševnělá životní síla. Tematizuje různě dualismus těla a duše. Co je lidské tělo a kde má své hranice? Je tělo omezením duše? Nebo je jejím odrazem? Obrací člověka z vnitřku na vnějšek – skrze pohyb artikuluje nitro. Speciální pozornost věnuje konfrontaci člověka s přírodou, přičemž na přírodě jej zajímá právě její antropologická dimenze – prolínání lidského světa s přírodními zákony. Velmi často Fabre zkoumá a tematizuje podobnost zvířecích a lidských pohybů, jejich ladnost a přirozenost, zvířecí uctívání naší kultury. Přičemž základní otázka zní: „Kde končí zvíře a začíná člověk?“ Zvíře je pro něj především metaforou smrti. Smrti, jež je s mnohými zvířaty při jejich střetu s člověkem spojená – jejich krev a maso, které jíme, hnus a odpor, který k mnohým stvořením cítíme, jejich brutalita, tvrdost a nemilosrdnost, které díky evoluci přežívají i v člověku. Fascinace zvířecí říší je vlastně fascinací člověkem se zvířecí povahou. A současně opět

---

<sup>65</sup> WESEMANN, Arnd : *Jan Fabres Knochenmusik mit Blut gezeichnet*. In: REININGHAUS, Frieder; SCHNEIDER, Katja : *Experimentelles Musik- und Tanztheater*. Laaber: 2002, s. 279.

fascinace tělem, neboť „tělo v sobě spojuje animé s animalitou“.<sup>66</sup> Ve spojení lidské bytosti s mytickou říší zvířat ukazuje Fabre transcendentno těla.

Po formální stránce mají jeho choreografie nejčastěji podobu tanečního monologu kombinovaného s mluveným slovem, vystavěného podle principu výrazové redukce, symetrie, paralelnosti a opakování. „Symetrie, zrcadlení, repetitivní gestika, opakující se rozkouskovaný text – tato redukce zapříčiňuje zvláštní koncentraci, kterou Fabreho díla po diváku vyžadují.“<sup>67</sup> Přičemž v centru pozorování takového divadla jsou jeho formální struktury, které převažují nad dějem a nastavují zrcadlo prázdnému ulpívání na povrchu v každodenním životě. Lehmann tento princip nazývá čistou *estetickou formalizací*<sup>68</sup>, která vychází z Fabreho výtvarné tvorby a má kořeny v konkrétní malbě. „Herci, osvětlovací tělesa, tanečníci atd. jsou vystaveni čistě formálnímu pozorování, kde pohled nenachází důvod odhalovat hlubší symbolický význam, ale je spoután aktivitou sledování povrchu.“<sup>69</sup> Stejně tak rozsáhlé živé obrazy podléhají silné estetické formalizaci, jež používá scénické prvky na základě principu jednoduchosti a nehierarchického uspořádání.

Forma a obsah Fabreho produkcí tak vytváří silné třecí plochy mezi touhou po pochopení smyslu a geometrickým chladem formalizace, jež s sebou přináší hrozbu nicoty.

#### **5.4. Analýza živé instalace *Angel of Death***

*Angel of death* (Anděl smrti) je multižánrový projekt z roku 2003 oscilující na pomezí tanečního divadla, performance a videoinstalace, který vznikl na základě Fabreho textu inspirovaného myšlenkami Andyho Warhola. Text s podtitulem *monolog pro muže, ženu nebo hermafrodita* napsal Fabre v roce 1996 jako poctu této pop artové ikoně a završil jím svůj mnohaletý zájem o jeho osobnost. Inscenační tvar

---

<sup>66</sup> ODENTHAL, Johannes: Den Körper schreiben. Wegsein und Dasein in den Zeichnungen von Jan Fabre. In: *Tanz, Körper, Politik. Essay Sammlung*. Theater der Zeit: 2005. Str. 86.

<sup>67</sup> SCHMIDT, Jochen: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band*. Berlín: 2002, s. 157.

<sup>68</sup> LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: 2007. S 111.

<sup>69</sup> Tamtéž.



má podobu trojjediného monologu pro chorvatskou tanečnici Ivanu Jozic, belgického saxofonistu Erica Sleichima a amerického choreografa Williama Forsytha, jemuž je monolog věnován.

Warholovy myšlenky spojuje Fabre se svými osobními fascinacemi, jimiž jsou převážně mezidruhové přírodní transformace, krása pohlaví, téma dvojí identity – člověk jako anonymní jedinec vs. člověk umělec. Na Warholovi ho zajímá především jeho myšlenka zpochybnění autenticity na základě reprodukovatelnosti (odpor k autenticitě) a zvláštní osobní postoj k otázce sexuality a pornografie ústící v nezúčastněnost k tělesným pudům a odpor k vlastnímu tělu. Warhol je pro něj androgynní ikona, jež je odsouzena k nesmrtelnosti, stejně jako kolektivní hrdinové. Nesmrtelná ikona, anděl, nacházející se v časovém vakuu mezi životem a smrtí, kde se zjevuje a sestavuje znovu a znovu vlastní identitu. Anděl smrti.

Inscenace je sestavena ze tří elementů, jež různým způsobem tematizují warholovský text, přičemž se však vzájemně prostupují, napodobují a komunikují spolu. První složkou je film Williama Forsytha (jehož Fabre použil již několikrát při svých výtvarných instalacích), který je stříhově promítán na čtyři projekční stěny. Tyto plátna ohraničující ze tří stran prostor pro živé vystoupení performerky a hudebníka, jež tvoří zbylé elementy. Uprostřed prostoru se nachází malý čtvercový sokl, na němž Ivana Jozic tančí a deklamuje. Kolem krouží saxofonista a rozehrává improvizovaný hudební set. Film, ve kterém Forsythe recituje text hry v Anatomickém muzeu (Musée d'Anatomie) v Montpellier a ilustruje jej svou vlastní choreografickou sestavou, vstupuje do dialogu s živou akcí na scéně a tematizuje hranici mezi životem a smrtí, přítomností a absencí. Film je promítán buď útržkovitě na jednotlivá plátna zvlášť, geometricky na všechna plátna současně, či ve smyčce opakuje klíčové choreografické momenty. Výrazným způsobem si filmová projekce pohrává s časem, kombinuje zrychlené záběry se slow motion a rozmazané prolínání několika scén v jednom obraze, záběry na celé tělo či jednotlivé jeho výseky. Jednoduché, geometrické schéma je zmnoženo výraznou repeticí a exemplárně vypointováno do krajnosti. V bezčasém prostoru na hranici mezi životem a smrtí se potkávají tři bytosti, tři andělé, on, ona a saxofon.

V bodovém světle na potemnělé scéně leží na malém čtvercovém praktikáblu žena v černém spodním prádle. Zprvu zcela nehybná, postupně se pomalu snaží zvedat. Vydává chrčivé zvuky, hýbe prsty u nohou a na ruku, natahuje ruce, napíná svaly, šlachy, šhubá hlavou, začíná se kroutit. Připomíná obrovského humanoidního plaza, jenž se snaží dostat na evolučním žebříčku výš. Pokouší se kleknout na kolena, smýká sebou, ale nakonec krok za krokem urychluje vývoj a stává se bytostí schopnou vyjadřovat se slovy a stát pevně na dvou nohách. Rychlost jejích pohybů je určována tempem a intenzitou zvuků vycházejících ze saxofonistova nástroje – bubnováním, skučivými vysokými tóny i příjemnými melodiemi - zatímco hudebník krouží kolem scény v nepřírozeně nahrbené pozici jako nepokojný duch. „Jmenuji se škorpion.“ Ozve se z úst performerky první věta představení, doprovázená pomalým otáčením se kolem vlastní osy a hlubokými hlasitými nádechy a výdechy, jež se zrychlují a zintenzivňují, stejně jako celá jevištní akce. „Hled'te, dýchám! Je to tak jednoduché, díky tomu žiji. Dýchání je nezbytné pro přežití.“ Na projekční plátno přichází dlouhou uličkou muž v bílých trenýrkách, zastaví se, stojí staticky v jednom bodě, hovoří. Obraz se zdvojuje, ztrojuje, začíná tančit. Vyhazuje ruce do vzduchu, kroutí se po vertikále, zaplňuje úzký prostor uličky zdánlivě nekontrolovatelnými pohyby, jež se později ukazují jako přísně vykalkulovaná, reprodukcí otevřená choreografie. Vyskakuje do vzduchu, zastaví se v podřepu. Obraz se zmnožuje, rozmazává a znovu zaostřuje. Na pravé ploše tančí, na levé mluví o své životní filosofii, doznává se, svěřuje se svému druhému já i publiku, na dalších plochách tančí i mluví současně. Obrazy spolu vzájemně komunikují, navazují na sebe, odporují si, zdvojují se. „Navracím se ze záhrobí. Viděl jsem své oči a viděl jsem v nich své tělo, viděl jsem je mnohokrát, při mnoha příležitostech. Nemohu se přestat filmovat svými očima. Život je džungle – sníst, nebo být sněden.,,

Tanečnice vstupuje do dialogu s tím, co vidí na obrazovce, opakuje jednotlivé věty, některé věty předjímá, propůjčuje si gesta a pohyby svého zmnoženého dvojníka, jež variuje vlastním způsobem vyjadřování. Opakuje věty se zbožným uctíváním, v zápětí zesměšňuje jeho slova, vysmívá se svému mužskému obrazu a útočně ho paroduje. Na rozdíl od stylizované a kamerou zintenzivněné akce na plátně však divák vnímá námahu, s jakou se tanečnice snaží držet krok se zacyklenými obrazy a myšlenkami. Zadýchává se, zpomaluje, unavuje se, potí se, škobrtá.

Nekončící repetice ji dohání k šílenství a sráží stupínek po stupínku níž na evolučním žebříčku. Agrese vůči muži se stupňuje. Odporuje mu slovem i pohybem. Saxofon vyluzuje skučivé protáhlé tóny, komentuje napjatou atmosféru. „Kdo mě ochrání před tím, co dělám? Před tím, kým jsem? Jsem oboje, oběť i útočník.“ Žena se hroutí, upadá do dočasné letargie, v níž nachází odpor k vlastnímu tělu, vlastním pohybům a způsobu vyjadřování. Opovrhuje vlastním jazykem, vyslovuje přání mlčet. „Chci umět mluvit, abych mohla mlčet.“ Kácí se k zemi, umírá, aby se znovu zvedla, znovuzrodila v tanečním opojení. „Chci zapomenout sebe sama a tančit v modrém oparu. Neboť vše, co dělám, dělám pro ostatní. Chci tančit. Nech mě tančit. Protančit se skrze smrt.“ Vyslovuje přání k tanci, který je jediným způsobem zapomenutí sebe sama. Objímá vlastní kolena, sedí a zpívá píseň o neschopnosti přijmout lásku, neschopnosti milovat a být milován, neschopnosti přestat tančit a uchýlit se k uspokojování potřeb vlastního těla. Performer v úzké muzejní uličce opakuje vertikální pohyby, jimiž započal svůj taneční set, pomalu odchází ze všech projekčních ploch, které pohasínají. Saxofon slábne na intenzitě, utichá. Divadelní situace se zacykluje, končí, aby mohla propuknout nanovo.

Tanec je v tomto Fabreho multizánrovém kuse metaforou pro veškerou lidskou tvůrčí činnost. Tvorba je jediným východiskem ze zajetí vlastního těla, ze zajetí prázdných slov. Jedině skrze tvorbu se člověk osvobozuje od smrti, která je spojena pouze s tělesnou schránkou. Tanec je vysvobození i prokletí.

Fabreho tvorba se neobejde bez exponování lidského těla. Videoinstalace se zpřítomňuje v konfrontaci s živou akcí na scéně, která ji animuje. Zároveň neživá projekce vyzdvihuje jedinečnost a neopakovatelnost živé akce. Tělo se stává autonomním objektem estetické zkušenosti – jde cestou od abstrakce ke konkretizaci –, zdůrazňuje bezprostřední konkrétnost tím, že exponuje divadlo jako umění v prostoru a čase, s lidským tělem. Fabre obnažuje tělo a ukazuje jej jako čistou formu. Přitom stále akcentuje, že tanec je důležitější než obsah slov. Jazykové metafory jsou rozpracovány pohybem, gestem. Tělo se pak stává námětem, materiálem i prostředkem vyjádření smyslu.

## ZÁVĚR

Tato bakalářská diplomová práce především usiluje o vysvětlení významově širokého termínu postdramatické divadlo a jeho případné zařazení do běžného slovníku českého teatrologa. Jak vyplývá z druhé kapitoly i z rozboru témat a způsobu práce vybraných režisérských osobností, charakter většiny současných divadelních produkcí se stále více vzdaluje klasickému aristotelovskému modelu divadla s těžištěm v dramatickém textu. Do popředí divadelního procesu se naopak dostávají nedramatické složky a nonverbální výrazové prostředky, akcentující smyslovou vnímatelnost a překonání principů mimesis a fikce. Nejvýrazněji se tento posun manifestuje v rovině tělesnosti, která získává nové opodstatnění, nové funkce a stává se těžištěm (nebo jedním z těžišť) postdramatického divadla.

Z analýzy obou inscenací vyplývá, že se tělu v tvorbě Jana Fabreho a Romea Castellucciho dostává zvláštní pozornosti, která je u obou motivována jinými estetickými záměry, avšak ideově jsou jejich motivy spřízněné. Zatímco Castellucci používá tělo především jako materiál, z něhož spolu s ostatními nedramatickými výrazovými prostředky tvoří rozsáhlé němé metaforické obrazy, vypovídající o povaze světa, obecných tématech a abstraktních hodnotách, u Fabreho se stává tělo námětem a hlavním výrazovým prostředkem. Castellucci vnímá tělo jako estetický objekt, současně však zdůrazňuje i jeho zranitelnost a pomíjivost. Výsledkem takového přístupu je specificky vizuálně orientované a emočně velmi vypjaté divadlo, založené na smyslové vnímatelnosti, které má v divákovi vyvolávat autentické pocity spojené s ohrožením jejich každodennosti a potlačovaným strachem. Fabreho produkce kombinují mluvené slovo s fyzickou akcí, tematizují vztah mezi tělesným a duševním stavem individua, zaměřují se na jedince a jeho osobní fascinace či problémy, jež vyjadřuje převážně pohybem, tancem. Prostřednictvím repetice a fragmentárnosti Fabre znemožňuje kompletní rozumovou vnímatelnost díla a do popředí se opět dostává rozumově neuchopitelná vnímatelnost.

Společným úkolem obou tvůrců je potom prostřednictvím těla - cestou smyslově intenzivních obrazů- akcentovat pomíjivost úzkostlivého lpění na každodennosti, materiálnosti a povrchu.

Autorka práce pojala analýzy jako organický celek v duchu jejich formální skladby- zaměření se podrobně na každou složku zvlášť by bylo v rozporu s ideou těchto produkcí, které akcentují simultánní akci a nehierarchické komponování jednotlivých složek. Tím, že se tato bakalářská práce podrobněji zaměřuje na tělesnost, je jí také v analýzách věnován největší prostor, což ovšem neznamená, že by ostatní složky a výrazové prostředky byly v obou produkcích vůči tělu upozaděny. (Z výše uvedených skutečností vyplývá, že u Fabreho tomu tak skutečně je, ale u Castellucciho tvorby principy kompozice výrazových prostředků skutečně podléhají nehierarchické struktuře.) Podrobná analýza by však musela počítat se čtenářovou znalostí režijních postupů a způsobu práce obou autorů, což je u těchto osobností problematické. Analýzy se proto snaží být co nejsrozumitelnější, nejpopsnější a jednostranně orientované. Navíc metodologické uchopení analýzy postdramatického divadla je zatím velmi různorodé a hledání interpretačních klíčů pro rozbor podobných produkcí se jeví jako jeden z hlavních úkolů současné české divadelní vědy.

Autorka předkládané diplomové práce si je vědoma toho, že je tato práce více biograficky orientovaná a někdy možná až příliš zobecňující, než by bylo pro její hlavní obsah nutné, ale okolnosti jejího vzniku ji přesvědčili o správnosti tohoto postupu. Téma práce se pohybuje v oblasti, která je v české teatrologii doposud podrobně neprobádaná, což s sebou přináší potřebu a nutnost zaměřit se na obecné informace, které s původní ideou práce nesouvisí. Na druhou stranu je v práci řada pojmů, motivů a témat, která by si zasloužila podrobnější rozpracování a na které se autorka hodlá zaměřit při další badatelské činnosti. V této fázi by se práce již výrazně odklonila od formátu bakalářské práce.

## **ANOTACE**

**Autor práce:** Dominika Šindelková

**Název katedry a fakulty:** Katedra divadelních, filmových a mediálních studií,  
Filozofická fakulta

**Název práce:** Tělo a tělesnost jako výrazový prostředek postdramatického divadla

**Vedoucí práce:** Mgr. Jitka Šťávová

**Počet znaků:** 88 576

**Počet příloh:** 4

**Počet titulů použité literatury:** 29

**Klíčová slova:** postdramatické divadlo, výrazový prostředek, tělo, tělesnost, tanec, pohyb, performanční umění, každodennost

### **Anotace diplomové práce:**

Stručný diskurs do divadelně-vědní problematiky emancipačního procesu odklonu divadla od dramatu se zaměřením na nová východiska a výrazové prostředky evropského divadla posledních desetiletí. Práce se teoreticky opírá o knihu německého teatrologa Hanse Thiese Lehmana *Postdramatické divadlo*, jež sloužila jako hlavní informační a inspirační zdroj. V druhé části, části teoreticko-analytické, se práce zaměřuje na medailony osobností, ukázky režisérské práce a analýzy vybraných inscenací dvou významných osobností evropského divadla Jana Fabreho a Romea Castellucciho, přičemž akcentuje převahu tělesnosti a použití těla jako výrazového prostředku srovnatelné hodnoty a postavení jakou má divadelní text.

## RESUMÉ

This bachelor study mainly makes prompt effort to explain the meanings of the conception of postdramatic theatre and its possible inclusion in the current dictionary of Czech theater science.

This study has a form of brief discourse into the emancipatory process of diversion new theater forms from the dramatic text. A special focus takes this bachelor work on new resources and expressive devices of the European theater over the past decade. The work is theoretically based on the German book by theater scientist Hans- Thies Lehmann *Postdramatic Theatre*, which served as the main source of information and inspiration. In the second part- an analytic- theoretical section- the work focuses on specific examples of directorial work and analysis of performances of two significant personalities of the European theater- Jan Fabre and Romeo Castellucci. The author this work accents the superiority of physicality and the body in their productions, which they use as a means of expression comparable value and status as a theatrical text.

From the second chapter and the analysis of topics and directional procedures of both personalities is clear, that the character of most contemporary theatrical production is increasingly moving away from classical aristotelic theater model with a focus in the dramatic text. In the forefront of theatrical process get nonverbal expressive devices emphasizing sensory perceptibility and overcome the principles of mimesis and fiction. This substitution is manifesting in the corporeality, which acquires a new foundation, new functions and becomes the crux (or one of the cruxes) of postdramatic theater speech.

## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

### Použité prameny

LEHMANN, Hans- Thies: *Postdramatické divadlo*. Překlad: Anna Grusková, Elena Diamantová. Bratislava: 2007.

### Audiovizuální prameny

**Arte France, Le Festivale d'Avignon: *INFERNO***. Režie, scéna, světla, kostýmy: Romeo Castellucci, hudba: Scott Gibbons, choreografie: Cindy Van Acker , Romeo Castelluci. Produkce: Le Festivale d'Avignon, Societas Raffaello Sanzio, La Compagnia des Indes. V koprodukcii s: Le Maillon-Théâtre de Strasbourg, Théâtre Auditorium de Poitiers–Scène Nationale, Opéra de Dijon, SPILL Festival of Performance, Londýn; deSingel / Antwerpy, KunstenFESTIVALdesarts; De Munt/La Monnaie / Brusel; Athens Festival; UCLA Live / Los Angeles; La Bâtie-Festival de Genève; Emilia Romagna Teatro Fondazione / Modena; Nam June Paik Art Center / Gyeonggi-do, Korea; Vilnius – European Capital of Culture 09/ Vilnius International Theatre Festival Sirenos; Cankarjev dom / Ljubljana; F/T 09 / Tokyo International Arts Festival. Záznam pochází z premiéry, jež proběhla v rámci avignonského divadelního festivalu Le Festivale d'Avignon 5. 7. 2008.

**Arte France, Le Festivale d'Avignon: *INFERNO, PURGATORIO, PARADISO*** promo-sestříh. Režie, scéna, světla, kostýmy: Romeo Castellucci, choreografie: Cindy Van Acker a Romeo Castellucci, hudba: Scott Gibbons. Sestříh pochází z premiéry, jež proběhla v rámci avignonského divadelního festivalu Le Festivale d'Avignon 5. 7. 2008.

**Tanzquartier Wien: *Angel of Death. Installation/theatre-dance***. Koncept, režie, text: Jan Fabre, choreografie: Jan Fabre, Ivana Jozic, performerka: Ivana Jozic, hudební performer: Eric Sleichim, filmový performer: William Forsythe, filmová choreografie: Renee Copraj. Produkce: Troubleyn/ Jan Fabre, Antverpy, Belgie. Premiéra 2003. Záznam představení ve vídeňském Tanzquartieru dne 4. 3. 2004. Záznam je prezenčně k dispozici v archivu teoretického a informačního centra Tanzquartieru.



**HAERTEL, Caroline; MOMIROVIC, Mirjana:** *Jan Fabre. Ein Wolkenvermesser.* Dokument, 2003.

### **Použitá literatura**

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola: *Slovník divadelní antropologie.* Praha: 2000.

CARLSON, Marwin: *Performance: A Critical Introduction.* New York: 1996.

FISCHER-LICHTE, Erika: *Dejiny Drámy.* Překlad: Bratislava: 2003.

HLAVICA, Marek: *Performanční studia.* Doktorská práce, JAMU Brno. Brno: 2008.

MERLEAU- PONTY, Maurice: *Struktura chování, Paříž 2002,* překl Jiří Pechar a kol., Praha 2008.

ODENTHAL, Johannes: *Den Körper schreiben. Wegsein und Dasein in den Zeichnungen von Jan Fabre.* In: *Tanz, Körper, Politik. Essay Sammlung. Theater der Zeit:* 2005.

ROUBAL, Jan /ed./: *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie.* (Příloha Divadelní revue, Divadelní ústav), Praha: 2005

SCHMIDT, Jochen: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band.* Berlín: 2002.

SLAWINSKA, Irena: *Divadlo v současném myšlení.* Překlad Jan Roubal. Praha 2002.

WESEMANN, Arnd: *Jan Fabres Knochenmusik mit Blut gezeichnet.* In: REININGHAUS, Frieder; SCHNEIDER, Katja :*Experimentelles Musik- und Tanztheater.* Brémy: 2004.

## **Divadelní periodika**

GAJDOŠ, Július: *Mezi mimesis a performativitou*. Disk 25, září 2008.

GAJDOŠ, Július: *Performance: scénování přítomného zážitku*. Disk 18, prosinec 2006, s.

HAN, Jean-Pierre: *Cesty do hloubi lidské duše*. SAD, 1, 2009, s. 158-162.

HOŘÍNEK, Zdeněk: *Slovník, jak má být*. Divadelní revue, 2, 2002.

KOBYLÁKOVÁ, N. Irena: *Posedlost pavoukem*. Taneční zóna, 3, 2009, s. 48-51.

PELECHOVÁ, Jitka: *Avignonský festival 2008. Dante podle Romea Castellucciho*. Disk 25, září 2008, s. 84-102.

ŠOUREK, Petr: *Zvíře je stav*. Taneční zóna, 3, 2009, s. 42-47.

ŠPANIHELOVÁ, Magdaléna: *Mizející tělo*. Taneční zóna, 4, 2009, s. 32-35.

VANGELI, Nina: *Soumrak slabých*. Taneční zóna, 3, 2009, s. 69-74.

VANGELI, Nina: *Choreografie smrti aneb jak se dělá smrt*. Taneční zóna, 4, 2009, s. 8-11.

## **Noviny**

HAHN, Luise: *Theater als Reise ins Unbekannte. Ein höllisches Fegfeuer*. Kurier, Vídeň: 20. 4. 2009, s. 30.

LEYER, Georg: *Purgatorio als Missbrauchs-Hölle auf Erden*. Festwochenzeitung, Vídeň: 27. 5. 2009, s. 32-33.

SCHNEEBERGER, Peter: *Göttlicher Horror*. Profil, Vídeň: 25. 5. 2009, s. 109.

## **Internetové Zdroje**

- **internetové stránky**

<http://www.troubleyn.be/page.php?pageID=6&parentID=0&lingo=eng>

<http://theatre-danse.fluctuat.net/romeo-castellucci/actu.html>

[http://www.festival-avignon.com/index.php?lg=en&r=39&artiste\\_id=7](http://www.festival-avignon.com/index.php?lg=en&r=39&artiste_id=7) -

<http://www.territoryfest.ru/en/2007/creators/castellucci/>

<http://www.raffaello sanzio.org/>

<http://www.facebook.com/pages/Romeo-Castellucci/26356986002#!/pages/Romeo-Castellucci/26356986002?v=info>

<http://www.facebook.com/pages/Jan-Fabre/17340030609->

<http://www.nachkritik.de>

<http://www.britishtheatreguide.info/articles/100708a.htm>

**- studie, recenze, články, rozhovory**

De WILDE, Samuel: *Mimetism, the strategy of the eighties?* <http://belgiumishappening.blogspot.com/>, 8. 7. 2008.

FEYFAR, Petr: *Nahý Hamlet a létající papež na Avignonských cimbuřích*. Divadelní noviny, 15/2008. <http://www.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=17525>, 10. 10. 2008.

FLETCHER, Jackie: *The Avignon Festival 2008*. <http://www.britishtheatreguide.info/articles/100708a.htm->, 10. 9. 2008.

MACHALICKÁ, Jana: *Náš svět jsou jen fragmenty*. [http://www.lidovky.cz/nas-svet-jsou-jen-fragmenty-dpc/ln\\_noviny.asp?c=A080715\\_000107\\_ln\\_noviny\\_sko&klic=226502&mes=080715\\_0](http://www.lidovky.cz/nas-svet-jsou-jen-fragmenty-dpc/ln_noviny.asp?c=A080715_000107_ln_noviny_sko&klic=226502&mes=080715_0), 15. 7. 2008.

PŠENIČKA, Martin: *Postdramatické divadlo Hanse-Thiese Lehmann*. Divadelní Revue, 3, 2008. [http://www.divadlo.cz/revue/pdf/2008\\_3/070-072.pdf](http://www.divadlo.cz/revue/pdf/2008_3/070-072.pdf), 1. 9. 2008.

- **Video ukázky**

CASTELLUCCI, Romeo: *INFERNO*, sestřih z Avignonského festivalu 2008.  
<http://www.youtube.com/watch?v=LOv3QsyJG2I>, 21. 1. 2009.

CASTELLUCCI, Romeo: *PURGATORIO*, sestřih z divadelního festivalu Festival de Barcelona. [http://www.youtube.com/watch?v=gnpQSo-MUWU&feature=Playlist&p=FF3246D6442CA8A9&playnext=1&playnext\\_from=PL&index=6](http://www.youtube.com/watch?v=gnpQSo-MUWU&feature=Playlist&p=FF3246D6442CA8A9&playnext=1&playnext_from=PL&index=6), 7. 7. 2009.

CASTELLUCCI, Romeo: *PARADISO*, sestřih z Avignonského festivalu 2008.  
<http://www.youtube.com/watch#!v=-EB8A51mn9s&feature=related>, 17. 8. 2008.

FABRE, Jan: *Angel of death*, sestřih z festivalu The Philadelphia Live Arts Festival. <http://www.youtube.com/watch?v=DRHlijDIBZc>, 21. 7. 2008.

**Přílohy:**

- **A) Soupis Fabreho dosavadních inscenací v letech**
- **B) Societas Raffaello Sanzio- inscenace v letech**
- **C) Obrazová příloha**
- **D) Audiovizuální příloha**

## **A) Soupis Fabreho dosavadních inscenací v letech**

- \* 1980: "Theater geschreven met een K is een kater" (Divadlo psáno s K je kyvadlo)
- \* 1982: "Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was" (Je to divadlo, jak se očekávalo a předpokládalo)
- \* 1984: "De macht der theaterlijke dwaasheden" (Moc divadelních bláznovství), premiéra v rámci benátského bienále
- \* 1987: "Das Glas im Kopf wird vom Glas (de danssesties)" (Sklo v hlavě je ze skla (taneční oddíly))
- \* 1988: "Prometheus Landschaft" (Prometheus krajina)
- \* 1989: "Das Interview das stirbt..." (Interview, které umírá)
  - : "Der Palast um vier Uhr morgens..., A. G." (Palác ve čtyři hodiny ráno..., A. G.)
  - : "Die Reinkarnation Gottes" (Reinkarnace boha)
- \* 1990: "Das Glas im Kopf wird vom Glas" (Sklo v hlavě je ze skla)
  - : "The Sound of one hand clapping" (Zvuk tleskající ruky)
- \* 1991: "Sweet Temptations" (Sladká pokušení)
  - : "She was and she is, even" (Byla a je stejná)
- \* 1992: "Wie spreekt mijn gedachte..." (Kdo říká moje myšlenky...)
  - : "Silent Screams, Difficult Dreams" (Tichý sten, těžký sen)
  - : "Vervalsing zoals ze is, onvervalst" (Je to padělek, nefalšovaný)
- \* 1993: "Da un'altra faccia del tempo" (Z druhé strany času)
- \* 1995: "Quando la terra si rimette in movimento" (Když se dá země do pohybu)
  - : "Three Dance-solos" (Tři taneční sóla)

- : "A dead normal woman"(Normální mrtvá ženská)
- : "Universal Copyrights 1 & 9"
- \* 1996: "De keizer van het verlies" (Císař ztráty)
- \*1997: "The very seat of honour" (Sídlo cti)
- : "Body, Body on the wall" (Tělo, tělo na stěně)
- : "Glowing Icons" (Žhnoucí ikony)
- : "The Pick-wick-man" (Pick-wick)
- : "Ik ben jaloers op elke zee..." (Žárlím na všechna moře...)
- \* 1998: "The fin comes a little bit earlier this siècle (But business as usual)"  
(Toto století končí o něco dříve (ale byznys jede dál))
- \* 1999: "Het nut van de nacht" (Užitečnost noci)
- \* 2000: "As long as the world needs a warrior's soul"  
(Tak dlouho, dokud svět bude potřebovat duši bojovníka)
- : "My movements are alone like streetdogs" (Mé pohyby jsou osamělé jako pouliční psy)
- \* 2001: "Je suis Sang (conte de fées médiéval)" (Já jsem krev (pohádka středověku))
- \* 2002: "Het zwanenmeer" (Labutí jezero)
- : "Parrots & guinea pigs" (Papoušci a morčata)
- \* 2003: "Je suis sang" (Já jsem krev)
- : "Angel of death" (Anděl smrti)
- \* 2004: "Tannhäuser"

- : "Elle était et elle est, meme" (Byl a je stejný)
- : "Etant donnés" (Vzhledem k tomu)
- : "Quando L'Uomo principale è una donna" (Když je šéfem žena)
- : "The crying body" (Plačící tělo)
- \* 2005: "The King of Plagiarism" (Král plagiátor)
  - : "History of Tears" (Dějiny žalu)
- \* 2007: "I am a Mistake" (Jsem chybou)
  - : "Requiem für eine Metamorphose" (Rekviem za metamorfózu)
- \* 2008: "Another Sleepy Dusty Delta Day" (A zase další prašný ospalý den)
- \* 2009: "Orgy of Tolerance" (Orgie tolerance)
- \* 2010: "The Servant of Beauty" (Ve službách krásy)

## **B) Societas Raffaello Sanzio- inscenace v letech**

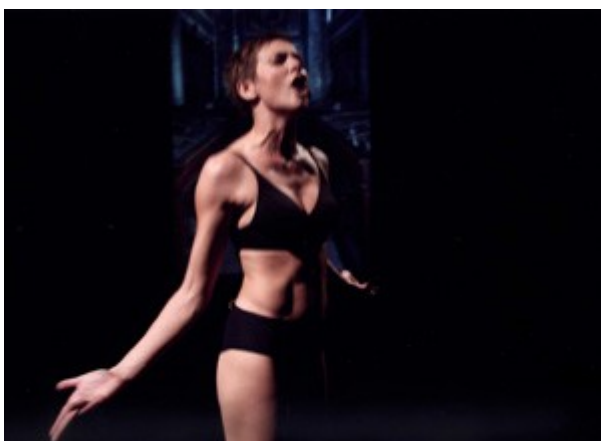
- \* 1984: Kaputt Necropolis (Zlomená Nekropole)
- \* 1985: Santa Sofia. Teatro Khmer
- \* 1986: Miserabili (Bídník)
- \* 1987: Alla bellezza tanto antica (Krása starého)
- \* 1989: La discesa di Inanna (Ištařin úpadek)
- \* 1990: Gilgamesh (Gilgameš)
- \* 1992: Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco (Hamlet. Vehementní smrt měkkyšova)

- : Favole di Esopo (Ezopovy bajky)
- \* 1993: Masoch. I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta
- : Lucifero. Quanto più una parola è vecchia tanto più va a fondo
- \* 1995: Orestea (Una commedia organica?) (Orestea (Organická komedie?))
- : Buchettino (Louskáček)
- \* 1997: Giulio Cesare (Julius Caesar)
- \* 1999: Genesi. From the museum of sleep (Genesis. Z muzea spánku)
- \* Tragedia Endogonidia, divisa in I-XI (Tragédie zevnitř rostoucí):
- 2002: Cesena, Avignon
- 2003: Berlin, Brusel, Bergen, Paříž, Řím, Štrasburk, Londýn, Marseille, Cesena
- \* 2004: Hey Girl! (Nazdar holka!)
- \* 2006: Vexilla Regis Prudent Inferni
- \* 2007: Madrigale Appena Narrabile
- \* 2008: Inferno (Peklo)
- : Purgatorio (Očistec)
- : Paradiso (Ráj)
- \* 2011: Parsifal



**C) Obrazová příloha**

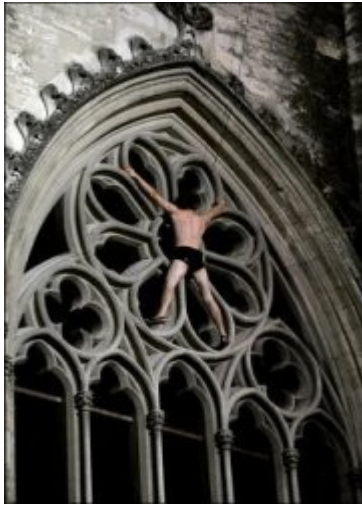
**1) *Angel of Death*, Ivana Jozic**



2) Jan Fabre (vlevo) a Romeo Castellucci (v pravo), Williame Forsythe (dole)



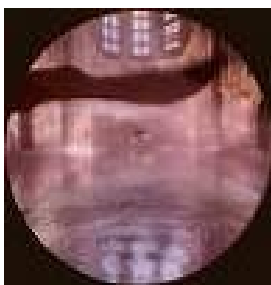
### 3) Inferno



### 4) Purgatorio



## 5) Paradiso



## D) Audiovizuální příloha

**DVD 1)** Arte France, Le Festivale d'Avignon: *INFERNO*. Režie, scéna, světla, kostýmy: Romeo Castellucci, hudba: Scott Gibbons choreografie: Cindy Van Acker , Romeo Castelluci. Produkce: Le Festivale d'Avignon, Societas Raffaello Sanzio, La Compagnia des Indes. Záznam pochází z premiéry, jež proběhla v rámci avignonského divadelního festivalu Le Festivale d'Avignon v roce 2008.

**DVD 2)** HAERTEL, Caroline; MOMIROVIC, Mirjana: *Jan Fabre. Ein Wolkenvermesser*. Dokument, 2003.