

# Pozorovat člověka, jak selhává

## Rozhovor o Kleistovi a postpandemickém divadle



Z inscenace Poslední kapitola dějin světa. Foto Peter Fabo

**Český dramaturg Thomas Rote debatoval s režisérkou Katharinou Schmitt před listopadovou premiérou jejich společné inscenace Poslední kapitola dějin světa ve Studiu Hrdinů. Hlavním tématem této jevištní adaptace Kleistova dialogu O loutkovém divadle je otázka, jak divadelními prostředky reagovat na postpandemický vývoj společnosti.**

THOMAS ROTE

Název hry Poslední kapitola dějin světa je citátem z textu Heinricha von Kleista O loutkovém divadle, na jehož základě jste vystavěla stejnojmennou inscenaci. Do jaké míry souvisí výběr tohoto dialogu-úvahy s postpandemickým stavem divadla? Přiznám se, že jsem na začátku pandemie vůbec neměla představu, jak by divadlo, na kterém bych se jako autorka nebo režisérka chtěla podílet, vlastně mělo vypadat. Hluboce se změnila společenská sféra, ze které divadlo vychází, a to se dotklo i mého života. Opravdu jde o výraznou proměnu: divadelní prostor, ve kterém se druzí stali potenciálním zdrojem nákazy a kde čas od času nosíme roušky, je úplně jiným prostředím než před pandemií. Zároveň jsme prožili traumatizující období izolace. Chtěla jsem na to svou práci reagovat a napadlo mě inscenovat text O loutkovém divadle, protože zde Heinrich von Kleist popisuje cosi jako utopii divadla bez herců. V celém svém díle se zabývá jevy, které jednotlivci naprosto přesahují, jak fakticky, tak emocionálně. Kleist píše o nevysvětlitelnosti světa jako o faktu – tím mě jeho texty vždycky přitahovaly. I v tom mi připadá jeho dialog aktuální. A zkoušení to vlastně potvrdilo. Obávala jsem se, že herci budou mít od textu odstup, že jim bude připadat příliš abstraktní, možná i cizí. A bylo to právě naopak.

V rámci rešerší jste vedla rozhovory s německy i česky mluvícími herci, kteří kvůli pandemii přestali načas hrát. Dozvěděla jste se něco nového o herectví nebo možnostech divadla? Rozhovory jsem vedla na podzim roku 2021, kdy se divadla v Praze i Berlíně zase pomalu začala otevírat a díky tomu jsem třeba i po roce a půl mohla vidět některé kolegy. Zajímavé bylo, že mnozí z nich tu přestávku

uvítali. Na jedné straně to pro ně byla nepřijemná zkušenost, na straně druhé aspoň polovina z nich přiznala, že jim dala možnost nově se podívat nejen na sebe, ale na hereckou praxi obecně.

Nemožnost fyzického setkávání zvýšila aktivitu na online platformách. Lidé začali objevovat nové divadelní formy. Dalo vám to nějaký impuls k přemýšlení o divadle? Poslední otázka, kterou jsem položila dotazovaným hercům, byla, jestli si dokážou představit divadlo bez herců. Většina z nich odpovídala, že ne. Třeba herečka Thea Rasche. Když jsem se jí zeptala proč, odpověděla, že pro ni je hlavní kvalitou divadla možnost pozorovat člověka, jak selhává. Byla jsem tou odpovědí nadšená. Thea totiž definovala přednost divadla úplně opačně než pan C. v Kleistově dialogu – popisovala lidské selhání jako specifickou kvalitu tohoto uměleckého druhu. Na druhou stranu musím přiznat, že jedním z velkých divadelních zážitků posledních let pro mě byla inscenace Svěcení jara od Romea Castellucciho, která je bez herců. Můj postoj k této otázce je proto rozporuplný. A to je také důvod, proč dělám Poslední kapitola dějin světa.

Selhávání, nedokonalost a fragmentárnost jako by u mnoha herců byly v kontrastu s potřebou profesní přesnosti a dokonalosti – jako by se člověk jako živá bytost do vlastního uměleckého konceptu ani nehodil. Možná že v našem postdramatickém světě existují ty dva „póly“ divadelní práce vedle sebe... Asi by bylo dobré je nebrat jako protiklady, ale jako možnou syntézu a také jako materiál. Na Kleistovi mě velmi přitahuje řád, z něž jeho texty vycházejí, ale zároveň i ta až kosmická intuíce, kterou jeho postavy mají. Během zkoušení byla pro nás klíčová otázka, jak vedle sebe stavět úspěšné provedení a selhání, vysoké a nízké, krásu a banální okamžiky. Selhání přitom měla být stejně důležitými stavebními kameny jako situace, které se povedly.

Jak se takové selhávání zkouší? Dá se hercům vůbec zadat, že by se jim něco „nemělo podařit“?

Je to složitě! Pracujeme se základními body a obrazy, na kterých jsme domluveni. Herci zároveň mají svobodu nechat věci chvíli existovat a posléze je rozbít. Pokaždé vznikne něco jiného, je to práce s křehkostí okamžiku.

V inscenaci pracujete se záznamem textu, zatímco živé akce se většinu času omezují na hledání základních gest, pohybů nebo způsobu, jak se

druhého člověka dotknout. Změnil se nějak váš vztah k tělesnosti, respektive komunikaci?

Je to postup, který jsem použila v několika svých posledních inscenacích. Ve Studiu Hrdinů to byla například Zpráva pro akademii, v Berlíně třeba inscenace HAUCH. Zajímá mě zkoumání rozpadu těla a jazyka. Herci se v Poslední kapitole vracejí na jeviště a zjišťují, že už nemají k dispozici prostředky, na které byli zvyklí: schopnost mluvit, základní gesta a podobně. Jako by si chtěli znovu pojmenovat, v čem jejich práce spočívá, a najednou zjistili, že se jim pojem divadla rozpadá pod rukama. Z této neschopnosti vzniká spousta věcí, stává se z ní motor naší inscenace.

Pracujete s rozpojeností zvuku a obrazu, což vytváří specifické napětí. Řekla byste, že se posouváte od monologičnosti, typické pro postdramatické texty, až k neschopnosti mluvit?

Je to otázka, kterou ve své práci zkouším. Mám ale dojem, že v mých inscenacích a divadelních textech nejde nutně o neschopnost vyjádřit se jazykem, nýbrž o narušení představy možnosti přímočaré jazykové komunikace.

Ale když už mluvíme o jazykových možnostech a nemožnostech, dovolte mi otázku: jak se vám Kleistův dialog překládá?

Musím se přiznat, že jsem Kleista četl skrze Franze Kafku. Dokonce jsem při překládání

měl chvílemi pocit, že přesně takovou větu už jsem kdysi četl v překladu některého Kafkova textu. Hlavně jsem ale chtěl Über das Marionettentheater přeložit tak, aby se repliky hercům dobře vyslovovaly. Nejtěžší bylo vypořádat se s dlouhými větami. Každá z nich je v podstatě román sám o sobě.

Článek je součástí projektu Return to the future – art, culture and new media in Central Europe after the pandemic, spolufinancovaného vládami Česka, Maďarska, Polska a Slovenska prostřednictvím Mezinárodního visegrádského fondu.

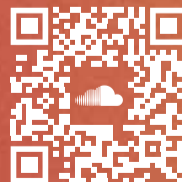
Visegrad Fund

Katharina Schmitt (nar. 1979) pracovala jako režisérka a dramatička pro řadu divadelních institucí, mj. pro Pražské komorní divadlo, Národní divadlo, berlínský Haus der Kulturen der Welt, Thalia Theater v Hamburku, Schauspiel Leipzig, Watermill Center v New Yorku nebo Residenztheater v Mnichově. Soustavně pracuje ve Studiu Hrdinů, kde režirovala inscenace Černá zrcadla podle předlohy Arna Schmidta, Krev Wälsungů podle Thomase Manna, O slavnosti a hostech podle filmu Jana Němce a Ester Krumbachové, Zprávu pro Akademii podle Franze Kafky, Beckettovu hru Ne Já a aktuálně Poslední kapitola dějin světa podle dialogu O loutkovém divadle Heinricha von Kleista v českém překladu Thomase Roteho.

A2

ADVOJKA.CZ

Kdo  
poslouchá  
Ádvojku,  
zlobí.



SOUNDCLOUD.COM  
/ADVOJKA

NAŠE TEXTY NOVĚ TAKÉ  
V AUDIO PODOBĚ.