



PRAGA, 4 ottobre 2011

ENRICO FRATTAROLI:

Věřím v kriminální rozměr umění

Enrico Frattaroli (1951) je kontroverzní, svými projekty i samotnou povahou své osobnosti vysoce provokativní, pro mnohé nepřijatelný italský dramatik a režisér. Několik let jsem se snažila dovést do Prahy jeho inscenaci SADE – Opus contra naturam. Měla hostovat na festivalu ...příští vlna/next wave... Festival v pátek začíná opět bez tohoto titulu. Nepodařilo se sehnat u nás ani v Itálii dostatek financí pro tohoto nezávislého tvůrce a jeho projekt. Nabízím s ním tedy aspoň rozhovor, který jsem během našeho setkávání připravila. Nakolik je jeho způsob myšlení nebezpečný, posudte sami.

HANA SOUČKOVÁ

Posledních devět let jste se jako dramatik a divadelní režisér věnoval především markýze de Sade. Jak vás napadlo zabývat se tímto autorem?

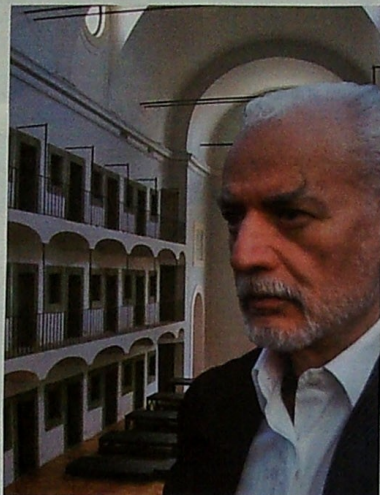
Začalo to v srpnu 1989, když jsem četl 120 dní Sodomy. První projekt jsem vypracoval v roce 2000, ale k jeho realizaci jsem se dostal až v roce 2002. Od té doby jsem inscenoval pět různých projektů věnovaných výhradně osobnosti a dílu de Sada. Poslední, definitivní – SADE: opus contra naturam – je z roku 2007. Celkem to bylo dvacet let četby, toužebných přání, projektů, realizací... A to ještě není konec. V roce 2009 má práce začala nabývat jiné podoby v závislosti na reálných místech, kde se hrála. Bylo to pokaždé jinde, v různých italských městech, jež měla odvahu jej uvést. Například v Neapoli v rámci festivalu Napoli Festival Teatro Italia či v Padově v divadle Teatri delle Mura.

Co vás v Sadeově díle přitahuje? De Sade hluboce zasáhl moji fantazii, zaujal mě silou své jasnozřivosti a jasnozřivosti své tvořivé síly. Základním propojením tvorby a života, pociťování myšlení, dovedenou až na hranici myšleného. Chci jsem uvést Sada proto, že je zdánlivě na jevišti nerealizovatelný, protože ukazuje nejtemnější část lidského nitra, tu nejmenší přijatelnou, nejvíce nelidskou. Skutečným skandálem v Sadeovi není krutost jeho erotiky, ale krutost pravdy, jež vytkl.

V díle SADE: opus contra naturam se podepisujete a vstupujete na scénu jako „volnoomyšlenkářský autor“. Poprvé tak vystupujete ve svém představení i jako herec. Co vás vedlo k tomu, abyste se postavil na scénu?

Přistupoval jsem k Sadeovi jeho vlastním způsobem. Nastudoval jsem obrovské množství literatury (souhrnné dílo i navazující literaturu), studoval jsem s obrovským zánícením bez hmotného a časového omezení a s obrovským nasazením. S přesvědčením, že Sadeovo dílo nelze číst s odstupem, ale musí být nazíráno s empatií. Člověk se do něj musí vášnivě ponořit, protože to dílo je vášnivě.

Ale je tu ještě něco. V úvodu ke 120 dnům Sodomy se Sade obrací k laskavému čtenáři a vyzývá jej, aby si posloužil na skvělé hostině o šesti stech chodech, již mu nabízí, aby tam hledal to, co odpovídá jeho vkusu a aby tam zanechal sperma. Jinými slovy, Sade vyzývá čtenáře, aby četl text jako volnoomyšlenkář, aby se eroticky zapojil do hry a zapojil při četbě svou fantazii. Právě tento způsob četby je dramatickým principem, na němž je založena má divadelní práce. Jsem autor, poněvadž jsem laskavý čtenář. Tuto roli tedy mohu hrát pouze já. Nemohu ji odmítnout, aniž bych zmařil svou vlastní práci. Tedy není to tak, že jsem uvedl de Sada na scénu, ale de Sade uvedl na scénu mne.



Skutečným skandálem v Sadeovi není krutost jeho erotiky, ale krutost pravdy, jež vytkl.

Po celý svůj život jste vytvářel naprostě originální představení, často vzdálené jak tradičnímu divadlu, tak momentálním směrům. Jak byste definoval své postavení v kontextu italského divadla?

V eseji, kterou jsem o své desátodvétkové tvorbě napsal pro kanadský časopis L'Annuaire théâtral, v jedné části tvrdím: Má divadelní práce o Sadeovi byla možná pouze pod podmínkou, že zůstane „mimo divadlo“, pevně spjatý s přirozeným rytmem svého pronikání do Sada a Sadeova pronikání do mne, zásadně odtržený od prostoru, času a způsobu tvorby a šíření divadla v Itálii. Mysím, že tato věta dokonale vyjadřuje mé postavení jak s ohledem na způsob, jímž dělám divadlo, tak na způsob, jakým jej italské instituce spravují.

Chcete říct, že jste v Itálii obdobně jako de Sade persona non grata?

Je to první, nemám rád pocit, že jsem součástí nějakého kolektivu – ani divadelních spolků, ani politických seskupení, ani divadelních proudů – a to je první důvod toho, že se cítím být „mimo divadlo“. Za druhé, a to je ještě důležitější, rád rozvíjím určitou estetickou pravdu v nejbližším smyslu toho slova, dávám přednost tomu, aby tempo a způsob představení určovalo samo dílo, jež ztvárňuji. To je další způsob, jak stát „mimo divadlo“, a tím být vnějším svého vlastního díla.

Miluji výzvy. Rád koncipuji divadlo „proti“ něčemu nebo někomu. Genet říká, že bez zločinu by nebyli umělci, čímž označuje zločin – „odolný materiál“ – za samu podstatu umění. Tak to je. Nevěřím na revoluce v umění, které znovu nastolují – jako každá revoluce – legalnost a pořádek. Věřím v „kriminální“ rozměr umění,

v neodvolatelně „ilegální“ umění. Nebo alespoň určité umění.

Jak sháníte peníze, abyste jako nezávislý umělec mohl realizovat tuto radikální vizi své tvorby?

Mé postavení v rámci italského divadla je absolutně výlučné i z výrobně-ekonomického hlediska. Mysím, že já a Franco Mazzi, herec, s nímž jsem v roce 1982 založil společnost Compagnia Stravagario, jsme v Itálii skutečně jediní, kteří nejrve získali a potom se dobrovolně vzdali státních subvencí a – navzdory tomu, nebo spíše právě proto – dál děláme divadlo. Svě divadlo. Toto odmítnutí, které dnes trvá přes dvacet let, je dáno absolutní neslučitelností byrokratického a uzavřeného způsobu, jímž naše instituce subvencují divadlo. Se zánícenou, výrazně nezávislou a pravidla nesnášející vizí, s jakou pojmám a realizuji své divadlo. Abych mohl produkovat svá díla, dávám dohromady příspěvky z různých zdrojů. Spolupracuji s regionálními institucemi a festivaly, oslovuji mecenáše a sponzory, čas od času nacházím nové partnery a hledám nové systémy. Co nejvíce se opírám o myšlenky, co nejmenší o hmotné prostředky.

Jak jsou na tom jiní italské divadelníci?

Italské divadelnictví tento systém „žebroty“ čítek závislosti na institucích nikdy opravdově nenapadlo. Jsou zvyklí na svůj zvlášť vztah s nimi, stěžují si na ně, ale trpí je a současně využívají, aniž by kdy skutečně zpychovali samotný systém. Být nezávislým umělcem v Itálii je velmi obtížné. Není oči ani o koho se opřít. Naopak. Současně to ale – aspoň mne – velmi osvoboduje. Mé výroky mohou být polemické, ale nemají žádné finanční nároky, spíše jsou výrazem mého odstupu od systému dotací nebo chybě-li osamocení. Odstup a osamocení – bytli nikoho neosvobodují – jsou součástí mé představy o tom, jak dělat divadlo, jak žít.

Jste nezávislý umělec a nemáte svou divadelní společnost. Jak sháníte herece?

Mám omezený okruh spolupracovníků, s nimiž pracuji už mnoho let. Franco Mazzi je od počátku mé režisérské dráhy hereckým protagonistou všech mých projektů, jak divadelních, tak rozhlasových. Jemu jsem věnoval inscenaci o Joyceovi, s ním jsem počítal při tragédii Krále Oidipa. Další – například herci Galliano Mariani a Anna Claudia nebo muzikant Enrico Venturini – mě doprovázejí již mnoho let, po celou dobu až dosud jsou součástí mého sadovského putování. Některé projekty je třeba vytvářet v přátelském kruhu, který věří, že dojde do cíle, byť za cenu momentálního rizika nebo obtíží, až už jakéhokoli druhu.

Jste především divadelní režisér, ale zabýváte se i vizuálním a akustickým uměním.

Nikdy jsem neuváděl, že jsem režisér, ale autor. Nepovažuji se za režiséra, animátora či herce, ale za divadelního umělce v plném rozsahu toho termínu. Režie je pro mne pouze jednou z různých funkcí, kterou na sebe беру při stavbě divadelního díla. Při realizaci svých projektů se rád osobně

starám o vše: překládám texty, nakreslím si prostor scény, občas i vytvářím samotnou scénografii, píšu texty, jež koncipuji v úzké spolupráci s hudbou, sleduji tvorbu hudebních partů spolu s muzikanty, s nimiž spolupracuji.

K několika osobnostem se ve svých projektech stále vracíte. Především k Joyceovi, Sofoklovi či de Sadeovi. Proč právě k nim?

Joyceova Odysea a Finnegans Wake považuji za zjevení skutečného uměleckého díla. V Joyceovi jsem našel jasně, až do extrému dovedené vyjádření uměleckého názoru. Prostřednictvím inscenací věnovaných jeho dílu jsem rozvinul základní dimenzi své divadelní poetiky. Sofoklovu Králi Oidipovi, skutečné tragédii, jsem věnoval tři projekty, z nichž druhý a třetí byly celé uvedené ve starověčném. Býval bych u dělal i čtvrtý, kdyby mě nepřilhlá jasná situace se sponzory, jímž jsem je navrhl, nedonutila – ale jen pro tu chvíli – se ho vzdát. Gigantické postavě markýze de Sade jsem věnoval dvacet let života, četby, přemýšlení a nesmírného zánícení. Zatímco obnovená Joyceova a Sofoklova díla přinášela výsledky, s nimiž jsem byl bez ohledu na dosaženou úroveň i po letech spokojen, pokud jde o Sada, každá práce směřovala k následující, dokud jsem pátým dílem nedosáhl tvaru, jaký jsem měl na mysli a k němuž jsem směřoval.

Joyceův vnitřní monolog, řecká tragédie a Sadeova heretické osvícenství jsou tři opěrné body, kolem nichž se formovala moje poetika. Trojí dílo, jež velmi intenzivně proniká do hloubky lidského vědomí. Od proměnlivého a lehkého povrchu Joyceova vnitřního monologu přes pozemské hloubky tragického vědomí Oidipa až do pekelných propastí Sadeova „lidského nitra“. Aniž by kdy mě dílo lidského nitro opustilo. Aniž bych kdy opustil své vlastní nitro.

V roce 1994 jste s jednou svou inscenací – Ohnivým bubnem Filipa Tommasa Marinettiho – navštívil i Prahu. Ostatně Mabimu, hlavní ženskou představitelku, jsem tehdy hrál...

Na Ohnivém bubnu se spolupodílel festival Praga Europa a měl premiéru v říjnu roku 1994 v Divadle za branou II. Představení se hrálo v italské a češtině na památku uvedení této hry ve Stavovském divadle v Praze dne 10. prosince 1922. Poté – v roce padesátých let – prošlo Marinettiho úmrtí – jsme uvedli Ohnivý buben v mnoha italských městech, v New Yorku, Káhiře, Podgorici, ale představení v Divadle za branou II je pro mne nezapomenutelné jedinečnou věrosl a řekl bych přímo vášní, s níž je publikum přijalo. Má vzpomínka na Prahu v sobě dosud nese atmosféru toho večera. Rád bych zjistil, jak by Praha přijala mého de Sada. Třeba se to ještě podaří.

Chci jsem uvést de Sada proto, že je zdánlivě na jevišti nerealizovatelný, protože ukazuje nejtemnější část lidského nitra, tu nejmenší přijatelnou, nejvíce nelidskou

FOTO ARCHIV ENRICO FRATTAROLI



Posledních sedm let jsi se jako dramatik a divadelní režisér zcela věnoval Markýzi de Sade. Jak tě napadlo zabývat se tímto autorem?

Začalo to v srpnu 1989, když jsem četl *120 dní Sodomy*. Před dvaceti lety. První projekt jsem vypracoval v roce 2000, ale začal jsem jej realizovat až v roce 2002. Od té doby jsem inscenoval pět různých představení. Poslední, definitivní, *SADE : opus contra naturam*, je z roku 2007. Celkem je to dvacet let četby, toužebných přání, projektů, realizací... A ještě není konec. Letos má práce začne znovu nabývat podobu v reálných místech, pokaždé jinde, v italských městech, jež budou hostit projekt SADE v rámci festivalů, které mají odvahu jej uvést. 11., 12. a 13. června 2009 bude uveden v Neapoli, v rámci festivalu Napoli Festival Teatro Italia, 15. června v Padově, v divadle Teatri delle Mura.

Co tě v Sadově díle tak zaujalo?

De Sade hluboce zasáhl mou fantazii, zaujal mě silou své jasnozřivosti a jasnozřivostí své tvořivé síly. Zásadním propojením tvorby a života, poctivostí myšlení, dovedenou až na hranici myslitelného. Chtěl jsem uvést Sada proto, že je scénicky nerealizovatelný, protože ukazuje nejtemnější část «lidského nitra», tu nejméně přijatelnou, nejvíc nelidskou. Skutečným skandálem v Sadovi není krutost jeho erotiky, ale krutost pravd, jež vyřkl.

V díle *SADE : opus contra naturam* se podepisuješ a vstupuješ na scénu jako «volnomyšlenkářský autor». Poprvé tak vystupuješ jako herec ve svém představení. Co tě vedlo k tomu, abys se postavil na scénu?

Přistupoval jsem k Sadovi jeho vlastním způsobem, takže jsem nastudoval obrovské množství literatury (souhrnné dílo i navazující literaturu), studoval jsem s obrovským zanícením (bez hmotného a časového omezení) a s obrovským nasazením (přesahujícím meze obvykle přisuzované mému postavení), s přesvědčením, že Sadovo dílo nelze číst s odstupem, ale musí být nazíráno s empatií, člověk se do něj musí vášnivě ponořit, protože to dílo je vášnivé.

Ale je tu ještě něco. V úvodu ke *120 dnům Sodomy* se Sade obrací k «laskavému čtenáři» a vyzývá jej, aby si posloužil na «skvostné hostině o šesti stech chodech» již mu nabízí, aby tam hledal «to, co odpovídá jeho vkusu» a aby «tam zanechal sperma». Jinými slovy řečeno, Sade vyzývá čtenáře, aby četl text jako volnomyšlenkář, aby se eroticky zapojil do hry a zapojil při četbě svou fantazii. Ano, tento způsob četby je dramatickým principem, na němž je založena má divadelní práce. Já jsem autor, poněvadž jsem «laskavý čtenář», tuto roli tedy mohu hrát pouze já, nemohu ji odmítnout, aniž bych zmařil svou vlastní práci. Jinak řečeno: není to tak, že jsem já uvedl de Sada na scénu, ale de Sade uvedl na scénu mne.

Po celý svůj život jsi vytvářel naprosto originální představení, často vzdálené jak tradičnímu divadlu, tak momentálnímu směřování. Jak bys definoval své postavení v kontextu italského divadla?

V eseji, kterou jsem o své desadovské tvorbě napsal pro kanadský časopis *L'Annuaire théâtral* v jistou chvíli tvrdím: «Má divadelní práce o Sadovi byla možná pouze pod podmínkou, že zůstanu „mimo divadlo“, pevně spjatý s přirozeným rytmem svého pronikání do Sada a Sadova pronikání do mne, zásadně odtržený od prostoru, času a způsobu tvorby a šíření divadla v Itálii». Myslím, že tato věta dokonale vyjadřuje mé postavení jak s ohledem na způsob, jímž dělám divadlo, tak na způsob, jakým jej italské instituce spravují.

Za prvé, nemám rád pocit, že jsem součástí nějakého kolektivu – ani divadelních spolků, ani politických seskupení, ani divadelních proudů – a to je první důvod toho, že se cítím být „mimo divadlo“. Za druhé, a to je ještě důležitější, rád rozvíjím určitou estetickou pravdu v nejširším a

nejhlubším smyslu toho slova, dávám tedy přednost tomu, aby tempo a způsob představení určovalo samo dílo, jež ztvárňuji. To je další způsob, jak stát „mimo divadlo“ a tím být uvnitř svého vlastního díla.

Miluji výzvy. Rád koncipuji divadlo vždycky „proti“ něčemu nebo někomu. Genet říká, že bez zločinu by nebyli umělci, čímž označuje zločin, „odolný materiál“, za samu podstatu umění. To je to, já nevěřím na revoluce v umění – takové, které znovu nastolují, jako každá revoluce, legálnost a pořádek – věřím v „kriminální“ rozměr umění, tj. neodvolatelně „ilegální. Nebo alespoň určitého umění.

Jak sháníš ekonomické zdroje, abys jako nezávislý umělec mohl realizovat svá představení?

Mé postavení v rámci italského divadla je absolutně výlučné i z výrobně-ekonomického hlediska. Myslím, že já a Franco Mazzi, herec, s nímž jsem v roce 1982 založil společnost Compagnia Stravagario, jsme v Itálii skutečně jedini, kteří nejprve získali a potom se dobrovolně vzdali státních subvencí a – navzdory tomu, nebo spíš právě proto – dál děláme divadlo. Své divadlo. Toto odmítnutí, které dnes trvá dvacet let, je dáno absolutní neslučitelností byrokratického a uzavřeného způsobu, jímž naše instituce subvencují divadlo, se zanícenou, výrazně nezávislou a pravidla nesnášející vizí, s jakou já pojmám a realizuji své divadlo. Abych mohl produkovat svá díla, dávám dohromady příspěvky různé povahy, spolupracuji s místními institucemi a festivaly a uchyluji se k mecenášům či sponzorům, jinými slovy řečeno, čas od času si nacházím nové partnery, hledám nové systémy a co nejvíc se opírám o myšlenky, naopak co nejméně o hmotné prostředky.

A jak to dělají jiní italští divadelníci?

Italští divadelníci tento systém nikdy opravdově nenapadli. Jsou zvyklí na svůj závislý a zvrhlý vztah s institucemi, stěžují si na to, ale trpí jej a současně využívají, aniž by ho kdy skutečně zpochybnili. Být nezávislým umělcem v Itálii je velmi obtížné. V podobném postavení není oč se opřít. Ba přímo naopak. Mé výroky mohou být polemické, ale nevyjadřují žádné nároky, spíš jsou výrazem určitého odstupu, nebo, chcete-li, osamocení. Odstup a osamocení evidentně – byť nikoho neosvobozují – jsou součástí mé představy o tom, jak se dělá divadlo.

Jsi nezávislý umělec a nemáš svou divadelní společnost. Při realizaci svých děl spolupracuješ stále se stejnými umělci, nebo je občas měníš podle toho, co tvá díla vyžadují?

Mám velmi omezený okruh umělců, s nimiž pracuji po mnoho let. Franco Mazzi je od počátku protagonistou všech mých prací, jak divadelních, tak rozhlasových. Jemu jsem věnoval práci o toku Joyceova vědomí a tragedii Krále Oidipa. Další, jako např. herci Galliano Mariani a Anna Cianca nebo muzikant Enrico Venturini mě doprovázeli po dlouhý čas a stále doprovázejí, dosud se angažují v sadovském putování. Některé projekty je třeba řešit v přátelském kruhu, který věří, že dojde do cíle, byť za cenu momentálního rizika nebo obtíží, ať už jakéhokoli druhu.

Jsi divadelní režisér, ale zabýváš se i vizuálním a akustickým uměním.... Jsi typem renesančního umělce?

Nepovažuji se za režiséra, ale za divadelního umělce v plném rozsahu. Režie je pro mne pouze jednou z různých funkcí, kterou na sebe беру při výstavbě divadelního díla (nikdy jsem neuváděl, že jsem režisér, ale autor). Při realizaci svých děl v divadle se rád osobně starám o vše: překládám texty, nakreslím si prostor scény (občas sám vytvářím scénografické prvky) píšu mluvené slovo, jež koncipuji v úzké spolupráci s hudbou a sleduji tvorbu hudebních partů spolu s muzikanty, s nimiž spolupracuji. Mám rád, když všechny prvky souzní s mým nápadem, proto nikdy nezadávám části své práce příslušným profesionálům (scénografům, skladatelům atd...) Když jsem to udělal, pak mě to mrzelo. Kromě divadla natáčím svá díla pro rozhlas (rovněž všechny mé divadelní realizace je možno

poslouchat na CD), vystavuji plastická díla, dělám multimediální instalace, uvádím video nahrávky... ale to je stále jen „mnohostranný talent“, ne renesanční umělec, nežijeme v renesanci.

V tvé teatrografii se některá díla objevují vícekrát, v rozsahu několika let, zvláště ta, která vycházejí z Joyce, Sofocla a Sada.

Joycova *Odyssea* a *Finnegans Wake* považuji za zjevení skutečného uměleckého díla. V Joyceovi jsem našel jasné, až do extrému dovedené vyjádření uměleckého názoru. Prostřednictvím inscenací, věnovaných jeho dílu, jsem rozvinul základní dimenzi své divadelní poetiky. Sofoclovu *Králi Oidipovi*, skutečné tragédii, jsem věnoval tři představení, z nichž druhé a třetí bylo celé uvedeno ve starořečtině. Býval bych udělal i čtvrtou inscenaci (v letech 1999 a 2000), kdyby mě nepříliš jasná situace se sponzory, jimž jsem je navrhl, nedonutila – ale jen pro tu chvíli – se jí vzdát. Gigantické postavě Markýze de Sade jsem věnoval dvacet let života, četby, přemýšlení a nesmírného zánícení. Zatímco obnovená Joyceova a Sofoklova díla přinášela výsledky, s nimiž jsem byl bez ohledu na dosaženou úroveň i po letech spokojen, pokud jde o Sada, každá práce směřovala k následující, dokud jsem pátým dílem nedosáhl tvaru představení, jaké jsem měl na mysli a k němuž jsem směřoval.

Joyceův vnitřní monolog, řecká tragédie a Sadovo heretické osvícenství jsou tři opěrné body, kolem nichž se formovala moje poetika. Trojí dílo, jež velmi intenzivně proniká do hloubky lidského vědomí, od proměnlivého a lehkého povrchu Joyceova vnitřního monologu, přes pozemské hloubky tragického vědomí, až do pekelných propastí Sadova „lidského nitra“. Aniž by kdy lidské nitro opustilo. Aniž bych kdy opustil své vlastní nitro.

Jak vznikají tato díla v tvé fantazii?

I když vznikají nahodile, důvody, jež mě vedou k tomu, abych se dal do díla a pokračoval v něm, jsou spjaté s tvůrčím procesem, který je výhradně můj, bez ohledu na samotnou motivaci. Touto poetikou se řídím vždy, ať jde o můj vlastní vášnivý zájem, jako v případě Sada, nebo o dílo na objednávku, jímž byl *Ohnivý buben* Filippa Tommasa Marinettiho.

Mluvíš o představení, s nímž jsi poprvé přijel do Prahy?

Ano, přesně tak. Na *Ohnivém bubnu* se spolupodílel Festival Praga Europa a měl premiéru v říjnu roku 1994 v divadle Za branou II. Představení bylo provedeno v italštině a v češtině (Mabimu, hlavní ženskou představitelku hry, ztvárnila česká herečka Hana Součková), na památku uvedení jeho hry ve Stavovském divadle v Praze dne 10. prosince 1922. Poté – v roce padesátého výročí Marinettiho úmrtí – jsme uvedli *Ohnivý buben* v mnoha italských městech, v New Yorku, Káhiře, Podgorici, ale představení v divadle Za branou II je pro mne nezapomenutelné jedinečnou vřelostí a řekl bych přímo vášní, s níž je publikum přijalo. Má vzpomínka na Prahu v sobě dosud nese atmosféru toho večera.