TŘI FAKULTY AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE JSOU SAMY O SOBĚ V MNOHA OHLEDECH SAMOSTATNÝMI „TERITORII UMĚNÍ“. STEJNOJMENNÁ KONFERENCE DOKTORANDŮ AMU, KONANÁ NA SKLONKU ROKU 2014, SE POKUSILA TATO TERITORIA (V HISTORII ŠKOLY POPRVÉ) PROPOJIT A VYTVOŘIT PROSTOR PRO DISKUSI NEJEN NAPŘÍČ JEDNOTLIVÝMI VÝZKUMNÝMI PRACOVIŠTI, ÚSTAVY ČI KATEDRAMI, ALE I FAKULTAMI. PŘEDKLÁDANÝ SBORNÍK NABÍZÍ NAHLÉDNUTÍ DO HISTORICKY, SOCIOLOGICKY I ANALYTICKY ZAMĚŘENÝCH VÝZKUMNÝCH PRACÍ Z OBLASTI FILMU, DIVADLA, HUDBY A TANCE.

nAMU

9 788073 313401

PETR ZVĚŘINA (ed.)

TERITORIA UMĚNÍ

LUKÁŠ BRYCHTA
JAKUB FELCMAN
VIKTOR HRUŠKA
PETRA HANUŠKOVÁ
MARKÉTA JINDŘICHOVÁ
JAKUB JIŘIŠTĚ
DANIELA MACHOVÁ
PETR ZVĚŘINA

nAMU

TERITORIA UMĚNÍ

STUDENTSKÁ VĚDECKÁ KONFERENCE AMU 2014

TERITORIA UMĚNÍ
STUDENTSKÁ VĚDECKÁ KONFERENCE AMU 2014

PETR
ZVĚŘINA (ed.)

Tato publikace vznikla na Akademii múzických umění v Praze z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2014.
© Akademie múzických umění v Praze, 2015
Design © Ondřej Gerik, 2015
ISBN 978-80-7331-340-1

DANIELA
JOBERTOVÁ

6 OD TERITORIÍ
KE KŘIŽOVATKÁM

PETR
ZVĚŘINA

10 „CRIPPLED
TIME“.
PROBLEMATIKA
ČASOVÉ
STRUKTURACE
V HUDBĚ
MORTONA
FELDMANA

MARKÉTA
JINDŘICHOVÁ

30 NARATIV
JAKO
KLÍČ
K FILMOVÉ
ADAPTACI
LITERÁRNÍ
PŘEDLOHY

DANIELA
MACHOVÁ

56 FENOMÉN
TANEČNÍ
Z POHLEDU
SOCIÁLNÍCH
FUNKCÍ
V ČESKÉ
SPOLEČNOSTI
20. A 21. STOLETÍ

76 TYPOLOGIE DIVÁCKÉHO ZÁJMU V IMERZIVNÍM DIVADLE
VIKTOR HRUŠKA

102 NEZVĚSTNÁ UČEBNICE HARMONIE Z POLOVINY 19. STOLETÍ
PETRA HANUŠKOVÁ

118 STANISLAVSKÉHO SYSTÉM A ČESKÉ DIVADLO V PADESÁTÝCH A ŠEDESÁTÝCH LETECH
JAKUB FELCMAN A JAKUB JIŘIŠTĚ

144 ČESKÁ SAMIZDATOVÁ A EXILOVÁ FILMOVÁ PUBLICISTIKA

DANIELA JOBERTOVÁ
prorektorka AMU

OD TERITORIÍ KE KŘIŽOVATKÁM

Málokterý pedagog a student umělecké školy by patrně měli sklon tvrdit, že výzkum je hlavním důvodem, proč na ní působí; přesto takovýto typ poznávání světa v kontextu těchto institucí vystupuje stále zřetelněji do popředí. Své místo zde samozřejmě nachází tradiční výzkum umělecko-vědný, používající standardní metody a zachovávající vůči předmětu svého zkoumání nutný odstup. Zároveň však se objevují první konkrétní výsledky bádání, jež v češtině označujeme nejčastěji jako „výzkum uměním"; a byť zatím neexistuje ověřená metodologie a výzkum uměním nabízí spíše kazuistiku postupů, možností a otázek, úspěšně obhájené doktorské tituly na nejrůznějších (především) evropských uměleckých školách svědčí o jeho životnosti a potenciálu.

Doktorské studijní obory Akademie múzických umění v Praze se snaží k výzkumu *umění* i *uměním* přispívat jak šíří záběru, tak zpochybňováním daností a hledáním netradičních úhlů pohledu. Doktorandi oscilují mezi požadavkem maximální možné objektivity, bez níž přece výzkum nemůže být výzkumem, a subjektivitou tvorby (a sebe jakožto tvůrců), která je pro ně pastí a zároveň zdrojem. Ambicí do budoucna tedy jistě může být vzájemná inspirace mezi oběma krajními přístupy; dokáže-li výzkum uměním absorbovat metodologickou a diskurzivní přesnost uměnovědy, naučí se snad i uměnověda citlivěji (a pro umělce samé relevantněji) vnímat procesy tvorby.

Tři fakulty AMU jsou samy o sobě v mnoha ohledech samostatnými „teritorii umění". Stejnojmenná konference doktorandů AMU, konaná na sklonku roku 2014, se pokusila tato teritoria (v historii školy poprvé) propojit a vytvořit průnik či křižovatku – prostor pro setkání doktorandů nejen napříč

fakultami, ale dokonce napříč jednotlivými výzkumnými pracovišti, ústavy či katedrami. Předkládaný sborník nabízí vhled do některých výzkumných prací, nacházejících se v různých fázích bádání i nevyhnutelného myšlenkového tápání. Jeho cílem je nabídnout čtenářům možnost vstoupit do diskusí, které konference zahájila, a podnítit další odborná – vědecká i umělecká – mezioborová setkávání.

PETR ZVĚŘINA (1988) vystudoval obor hudební teorie na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze. Nyní je doktorandem na katedře teorie a dějin hudby na téže škole. Zabývá se hudbou 20. století a snaží se o inovaci hudebněanalytických metod. Příležitostně spolupracuje s Nakladatelstvím AMU jako odborný redaktor hudebních publikací.

„CRIPPLED TIME“. PROBLEMATIKA ČASOVÉ STRUKTURACE V HUDBĚ MORTONA FELDMANA

„CRIPPLED TIME“: ISSUES UNDERSTANDING MUSICAL TIME IN THE WORKS OF MORTON FELDMAN

Petr Zvěřina

The late work of Morton Feldman is unique: Long and enigmatic, our theoretical approach to, and understanding of, time in music becomes problematic. Compositional method has been placed in the context of post-war music development, with attention to an often overlooked relationship between the music of Feldman and Anton Webern. Feldman was greatly influenced by contemporary literature and visual art, themselves reflected in compositional techniques. Extra-musical inspiration – especially that from Samuel Beckett and Mark Rothko – is explored as well as thoughts of Theodor W. Adorno and the traumatic time model.

V tomto textu se pokusím o výklad kompozičních postupů, které jsou charakteristické pro dílo Mortona Feldmana (1926–1987) a vztahují se k práci s hudebním časem. Feldman bývá často řazen do tzv. newyorské školy, kam patří též John Cage, Christian Wolff, Earle Brown či klavírista David Tudor. Tito skladatelé prozkoumávali nové hudební možnosti a jejich umělecké výboje nejsou dodnes většinovým publikem akceptovány. Feldman mezi nimi zaujímá speciální místo – snažil se cíleně nevyužívat předem vytvořených konceptů a nepsat své skladby za pomoci kompozičních systémů. Tento přístup je v kontextu poválečné hudby nestandardní. Neznamená to, že jeho hudba není sofistikovaná nebo že je „nelogická", analýzou však nelze dost dobře poukázat na žádný základní organizační princip. Feldman ve svých skladbách používal vícero postupů, které se rozmanitě prolínají, a ani jeden z nich nemá vůdčí roli. Tyto tendence se objevují již v jeho rané tvorbě.[1] Nás však bude především zajímat skladatelův přístup k hudebnímu času, který je neméně inspirativní. Ke konci sedmdesátých let začal psát velmi dlouhé skladby, které mnohonásobně překračují tradiční rámec vyhrazený hudebnímu dílu. Nejdelší z těchto kompozic je *String Quartet no. 2*, v závislosti na konkrétním provedení trvá zhruba pět hodin. Feldmanovy pozdní kompozice též často s menšími či většími změnami opakují omezené množství hudebního materiálu.

1
Alistair Noble se ve své knize *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman* podrobně zabýval skladatelovými díly z padesátých let. Noble toto propletení různých postupů chápe jako určitý „systém": „Feldman's music may not be systematic in any totalising sense (...) Nevertheless, through examination of the sketches and early manuscripts, we can identify certain kinds of structures that are the results of compositional methods and processes Feldman favoured in his practice. This rather fluid network of compositional ‚frames' (...) was, in a general sense Feldman's system." Noble, Alistair. *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman.* Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013, s. 138.

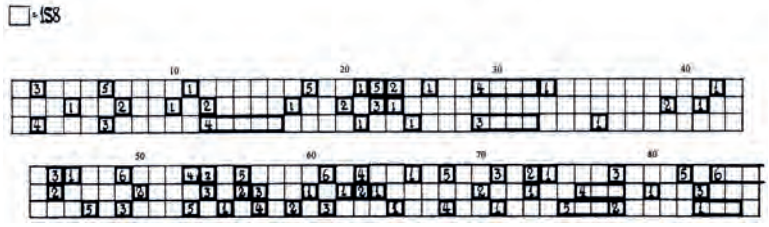
K tomuto způsobu vyjadřování se skladatel nedostal okamžitě. Na začátku své kariéry experimentoval s možnostmi grafické notace a v souvislosti s tím se zamýšlel nad vztahem tónových výšek a časových hodnot. Jsou zde možné dva limitní případy: a) tónové výšky jsou skladatelem pevně určeny, ale jejich konkrétní časová realizace je ponechána na interpretovi, b) časové hodnoty jsou skladatelem předepsány, ovšem tónové výšky volí interpret. Následující dva příklady I II uvedené možnosti dobře ilustrují.

Situace v prvním příkladu je z hlediska výše zmíněného popisu jednoduše pochopitelná. Skladbu *Intersection 2* je však nutné okomentovat. Její časový rámec je vymezen čtverečkovou sítí. Každý čtvereček má stejnou dobu trvání. Feldman nestanovuje konkrétní tóny, ale předepisuje, kolik tónů z hlubokého, středního či vysokého rejstříku má zaznít. Svoboda výběru tedy není absolutní, ale pohybuje se v určitých hranicích. I v případě *Last pieces* má interpret jisté omezení – tempové označení. Tyto kompozice poukazují na to, že Feldman se nad vztahem tónových výšek a časových hodnot zamýšlel a snažil se jej nějakým způsobem uchopit.

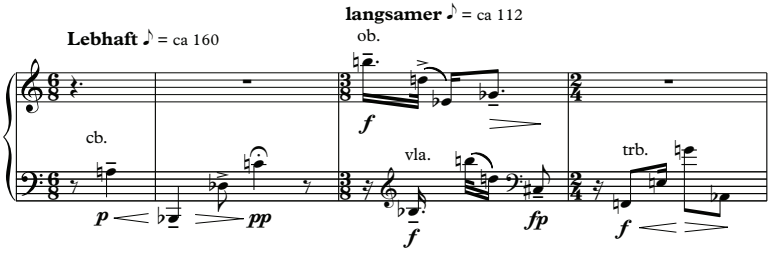
Myslím, že pro porozumění zvláštní časovosti Feldmanových pozdních skladeb je užitečné se pokusit naznačit souvislost s tvorbou Antona Weberna. III Na první pohled to vypadá jako absurdní myšlenka, protože se jedná o rozdílné tvůrce a odlišnou hudbu – Webernovy dodekafonické opusy jsou velmi krátké a je v nich kladen značný důraz na provázanost jednotlivých hudebních parametrů, zejména v oblasti tónových výšek. Na tyto postupy po druhé světové válce navázali serialisté v čele s Pierrem Boulezem a Karlheinzem Stockhausenem.

I
Morton Feldman
Intersection 2 (1951)

II
Morton Feldman
Last pieces (1959)



III
Anton Webern, *Variationen für Orchester, op. 30* (1940), takty 1–4



Albert Breier v rozhovoru s Jaroslavem Šťastným vyslovil poměrně zajímavou myšlenku: „Podle všeho byl matematický aspekt Webernových partitur darmstadtskou školou přehnaně zdůrazněn – u Webernovy hudby je mnohem důležitější její uvolněný lyrický tah.“[2] Právě onen „uvolněný lyrický tah“ je dle mého názoru spojníkem Webernových a Feldmanových kompozic. Z hlediska časové strukturace bychom mohli některé Feldmanovy pozdní skladby v jistém ohledu označit za jakousi „časovou dekomprimaci“ Webernovy hudby. Abychom nezůstávali pouze u spekulací a obecných konstatování: představuji si první dva takty z Webernových *Variationen für Orchester* jako určitý vzor pro pattern, který je Feldmanem osamostatněn a „rozkomponován“ na daleko větší ploše ve skladbě *Palais de Mari*. IV

Feldman nikde nezmiňuje, že by si tuto skladbu vybral a „odvodil“ z ní svou kompozici. Nicméně lze mezi nimi dohledat mnohé souvislosti. *Palais de Mari* není dodekafonická skladba, ale nápadné je využití čtyřtónového motivu a častá preference intervalů malé sekundy a malé tercie. Webernova řada z *Variationen für Orchester* je poskládána pouze z těchto intervalů a je důsledně dbáno na to, aby se i mezi jednotlivými hlasy vyskytovaly tyto intervaly. Webern ve svých skladbách řadu často vnitřně dělil a jím využívané několikatónové motivky tvoří uzavřené dílčí celky. Feldman není v kompoziční práci tak přísný, ale tyto postupy se odrážejí i v jeho díle. Podstatnou roli ve vytváření onoho pocitu „časové dekomprimace“ hraje skladatelem vymezený prostor pro dozvuk hudebních motivů. Je třeba znovu zopakovat, že nejde o konkrétní motivy

2
Šťastný, Jaroslav. Albert Breier a jeho pojetí hudební formy. *Živá hudba* 4, 2013, s. 28.

IV
Morton Feldman, *Palais de Mari* (1986),
takty 1–17

a skladby (obdobné souvislosti ve využitém hudebním materiálu jsou však dohledatelné i v jiných kompozicích), ale spíše o obecný přístup. Boulez a Stockhausen se snažili Webernovy postupy prohloubit a mířili ve svém díle kromě jiného i k drobnější diferenciaci časových úseků (hlavně v dílech vzniklých v druhé polovině čtyřicátých a na počátku padesátých let), Feldman se vydal opačným směrem. Z jeho díla prosvítá inspirace Webernovými skladbami, ale není tak přímočará a lehce dohledatelná jako v dílech serialistů.

Důležitou stránku Feldmanovy hudby tvoří notace. Skladatelovo vyjádření k této problematice nám poskytuje další vodítka, jak chápat jeho přístup k hudebnímu času: „(…) patterns that interest me are both concrete and ephemeral, making notation

difficult. If notated exactly, they are too stiff; if given the slightest notational leeway, they are too loose."[3] Feldmanova hudba se může jevit jako improvizovaná, zapsaná pouze „napůl". Není tomu tak. Jak bylo řečeno výše, v padesátých letech skladatel experimentoval s různými možnostmi notového zápisu, později se však vrátil víceméně k tradiční notaci. Patrně chtěl mít plně pod kontrolou vyznění svých skladeb. Na druhou stranu si byl vědom, že velmi detailní rozepsání časového úseku může mít na interprety určitý vliv. Příliš se soustředí na přesné zahrání rytmických hodnot a úsek může působit na posluchače strnule, jako „příliš obtěžkaný". Snažil se tedy v tomto směru o nalezení určité rovnováhy.

MIMOHUDEBNÍ INSPIRACE

V této části bych se rád podrobněji věnoval různým analogiím s literaturou a výtvarným uměním. Není to sice příliš obvyklý způsob, nicméně sám skladatel často poukazoval k mimohudebním inspiračním zdrojům a ukazuje se, že jejich prostřednictvím můžeme lépe osvětlit některé jím využívané postupy. Například ve Feldmanových zápisnících z padesátých let lze dohledat náčrtky, které poukazují na to, že si hudební strukturu představoval jako obdobu malířského plátna.[4] Christian Wolff popisuje, že si skladatel dokonce věšel rukopisy svých kompozic na zeď OBR. 1 a přistupoval k nim spíše jako malíř než

3
Feldman, Morton. *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 132.
4
„(...) sketchbooks contain strong evidence for Feldman's developement of a two-dimensional model of musical structure (a direct analogy to the painter's canvas) that has far-reaching implications for our understanding of his ideas and methods." Noble, A., *cit. 1 / op. cit.*, s. 3.

OBR. 1
Morton Feldman,
v pozadí je rozvěšena partitura opery *Neither*, jejíž libreto napsal Samuel Beckett.
Nedatováno, fotograf neznámý

skladatel.[5] Pokusme se tedy tyto mimohudební podněty vztáhnout k problematice časové strukturace.

Feldman hovoří o metodě, která je založena na určitých postupech Samuela Becketta.[6] Ten dle jeho slov často pracoval tak, že poté, co napsal nějaký text v angličtině, přeložil jej

5
„Feldman used to work by putting his manuscripts up on the wall so that he could step back and look at them the way an artist looks at a picture. I'm not sure about this, but i have the feeling sometimes he might have thought of something to do ‚down here' and then go back ‚up here.' *It was really like a canvas rather than a linear, narrative structure* [zvýraznil PZ]." Patterson, David. Cage and Beyond: An Annotated Interview with Christian Wolff. *Perspectives of New Music*, 1994, roč. 32, č. 2, s. 72.

6
„Now how I work is this way, especially for the past twelve years, and it's not original. There are many, many people who work this way, but in other fields. Samuel Beckett, not in everything he does, but in a lot of things he does. He would write something in English, translate it into French, then translate that thought back into the English that conveys that thought. And I know he keeps on doing it. He wrote something for me in 1977 and I got it. I'm reading it. There's something peculiar. I can't catch it. Finally I see that every line is really the same thought said in another way. And yet the continuity acts as if something else is happening. Nothing else is happening. What you're doing in an almost Proustian way is getting deeper and deeper saturated into the thought." Feldman, M., *cit. 3 / op. cit.*, s. 185.

do francouzštiny, pak zpět do angličtiny a tak dále. Neustálé překládání z jednoho jazyka do druhého vedlo k tomu, že mezi původním a výsledným textem vznikly rozdíly, vyjevovaly se skryté záhyby původní myšlenky. Podobný způsob práce je u Feldmana lehce dohledatelný v souvislosti s neustálým reorganizováním („překládáním“) hudební situace. V tomto případě nelze mluvit o variaci či o prostém opakování, jde o jakousi syntézu obou přístupů. Míra transformací je různá, mnohdy se jedná o nuance, které nemusíme na první poslech zaznamenat. Pokud jsou změny větší, je zde stále dohledatelná jistá materiálová souvislost. To se odráží v časové stránce skladby – i když se nemusí měnit dané tónové výšky, může se proměňovat například metrum, ve kterém jsou patterny prezentovány. Tento proces je však skladatelem rafinovaně ukryt v mnohačetném opakování. Prakticky jej nelze vědomě sledovat. Feldman uvedený způsob práce přirovnával k *rodovým podobnostem* Ludwiga Wittgensteina[7] či k procházce ulicemi Berlína, kde všechny budovy vypadají podobně, ale nejsou stejné.[8]

Kdybychom Feldmanovu hudbu mohli vnímat jako hmotný objekt, řekl bych, že ji skladatel drobným pozměňováním jakoby neustále „otáčí“ a umožňuje nám ji nahlížet z různých úhlů. Hudební situace se nevyvíjí kupředu, často je jen reorganizována, můžeme mít pocit, že hudba stojí na místě. Nemá ani vrchol, ani cíl. Tato statičnost nám však umožňuje nahlédnout

7
„I always refer to those things as a kind of family likeness. You know, the nose in measure 80 is the same as the nose in measure 2. It's a kind of reminiscence of that. Maybe the duration, or maybe just the register, and maybe not the note but just the length of duration in a certain register creates that relationship, that family resemblance.“ Feldman, Morton. *Morton Feldman in Middelburg. Words on Music: Lectures and Conversations*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 708.

8
„(...) a bit like walking the streets of Berlin – where all buildings look alike, even if they're not.“ Feldman, M., *cit. 3* / *op. cit.*, s. 127.

pomyslnou hloubku, která se ve využitém materiálu skrývá: „I'm involved in stasis. It's frozen, at the same time it's vibrating."[9] Pokusme se to ukázat na konkrétním příkladu, který je zaznamenatelný v rámci poslechu. Feldmanova skladba ***Piano and String Quartet*** trvá hodinu a dvacet minut. Příklad V znázorňuje začátek díla, úsek z příkladu VI se ve skladbě objeví po necelé hodině. Feldman v příkladu VI původní akord, který byl hrán arpeggio, rozepisuje do konkrétních rytmických hodnot, a tím jej oproti původnímu vyjádření prodlužuje. Je to, jako kdybychom poslouchali úvodní gesto skladby pod „časovou lupou". Tomuto efektu též napomáhá, že během jednoho akordického rozkladu zazní ve smyčcovém kvartetu dva souzvuky (příklad VI) oproti původnímu jednomu (příklad V). Dění v klavírním hlase se tedy zpomaluje, avšak souzvuky ve smyčcích se střídají rychleji. Při poslechu tedy můžeme mít dojem, že stále hlouběji pronikáme do materiálu skladby.

V jednom z rozhovorů Feldman upozorňuje na to, že dobře pochopil, jak Beckett uvažuje na základě jeho eseje o ***Hledání ztraceného času*** Marcela Prousta. Nekonkretizuje, co jej zaujalo, ale dle mého názoru to mohla být mimo jiné tato myšlenka: „Zákony paměti podléhají obecnějším zákonům zvyku. (…) Zhoubná oddanost zvyku paralyzuje totiž pozornost, uspává ty složky vnímání, jejichž pomoci není nutně potřeba."[10] Pokud se setkáme se skladbou, která neodpovídá našim posluchačským zvykům, nemáme pevnou oporu v naučeném způsobu vnímání a posloucháme ji aktivně (za předpokladu, že jsme k tomuto aktivnímu poslechu motivováni). Feldman zastával názor, že

9
Feldman, M., *cit. 3* / *op. cit.*, s. 165.
10
Beckett, Samuel. *Eseje*. Praha: Petrov, 1992, s. 41–42.

V
Morton Feldman, *Piano and String Quartet* (1985), takty 1–8

VI
Morton Feldman, *Piano and String Quartet* (1985), takty 595–598

hudební formy v klasickém slova smyslu se staly jakousi „parafrází paměti".[11] Nemají kromě této funkce jiný smysl. Právě ony jsou skryté posluchačské zvyky, šablony vnímání. K tomu, abychom se dostali z jejich zajetí, je třeba doslova rozbít rámec skladby. U Feldmana tento proces probíhá ve dvou úrovních a má za následek dezorientaci paměti – v mikrostruktuře se jedná o výše popsanou neustálou reorganizaci hudební situace, v rámci makrostruktury probíhá tak, že skladba významným způsobem překračuje standardní časový rámec. Trvá tak dlouho, že ji nejsme schopni v paměti spolehlivě rekonstruovat jako celek. Dlouhé skladby dle skladatelova názoru též více odpovídají plynutí „reálného času".[12]

Toto překročení obvyklého časového rámce můžeme doplnit ještě jedním výkladem. Feldman znal velmi dobře díla abstraktních expresionistů a s mnoha představiteli tohoto směru se znal osobně (Jackson Pollock, Philip Guston, Franz Kline a další). Jejich tvorba a názory jej inspirovaly a ovlivnily. Nejlepší paralelu k jeho hudbě podle mého názoru představuje dílo Marka Rothka. Obrazy tohoto malíře lze jednoduše charakterizovat jako „velké barevné plochy". Stejně jako u Feldmana zde na první pohled není příliš materiálu, tato omezenost však zvláštním způsobem umocňuje jeho intenzitu. Jedním z aspektů, který měl na Feldmana přímý vliv, jsou velké rozměry pláten abstraktních expresionistů. Tato díla jsou působivá i z hlediska své velikosti. Není to však vnějšková záležitost, je to výsledek hledání určitého výrazu, který by byl bez tohoto prvku

11
„What Western musical forms have become is a paraphrase of memory. But memory could operate otherwise as well." Feldman, M., *cit. 3* / *op. cit.*, s. 127.

12
„And I feel that a long piece is covering the story more in real time. I feel that Mozart Symphony is not in real time, it's constructed time. Just like the light structures of, say, Giotto is not real light. It's constructed light." Feldman, M., *cit. 7* / *op. cit.*, s. 260.

nekompletní. Obrazy přestávají mít formu, mluvíme spíše o určitém měřítku. Feldman to komentuje takto: „It seems that scale (this subliminal mathematics) is not given to us in Western culture, but must be arrived at individually in our own way. (…) It is not form that floats the painting, but Rothko's finding that particular scale which suspends all proportions in equilibrum."[13]

Určitá strategie, kterou Feldman používal při kompozici svých děl a která znepřehledňuje jejich časové zasazení, je, že po dokončení skladby odstranil to, co považoval za „jasný začátek".[14] Při poslechu se ocitáme okamžitě v průběhu dění. S obdobným problémem – jak začít – se setkáváme i v literatuře. Miroslav Petříček se v knize *Myšlení obrazem* v kapitole *Začátky* věnuje různým případům. V návaznosti na tento text bych výše zmíněnou Feldmanovu taktiku označil jako ***abruptní*** (= zlomený, utržený). Zaujala mě rovněž tato myšlenka, která nás opět přivádí k Beckettovi: „Akcent na kontinuitu jako by vždy připomínal: začínáme-li, nelze se přitom vyhnout libovůli, ba násilí, a libovůle, nahodilost je diskontinuita. U takového Becketta se tento konflikt zdá být podán v podobě nějak ‚reverzní': diskontinuita, konec je všude, každý začátek je už konec. Konec u něj pak trvá v celém textu."[15] Feldmanova hudba často probíhá jakoby v jednom bloku, není zde žádný vývoj v tradičním slova smyslu. Z hlediska výše uvedeného citátu můžeme říci, že i v jeho skladbách je konec svým způsobem přítomen všude a trvá po celou dobu znění.

13
Feldman, M., *cit. 3* / *op. cit.*, s. 137.
14
„But what I did do – which was very curious and I never questioned it until you brought up this… well, I never discussed it at this length until you brought it up – is that I would look at the beginning and chop off that which I felt was an obvious beginning." Feldman, M., *cit. 7* / *op. cit.*, s. 706.
15
Petříček, Miroslav. *Myšlení obrazem.* Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 100.

V návaznosti na tyto úvahy se nabízí komparace se Stockhausenovým konceptem *momentové formy*.[16] Realizace skladby, která by odpovídala tomuto pojetí, by měla probíhat tak, že by byla na určitém místě v dlouhých periodách hrána, bez ohledu na to, zdali jí někdo zrovna naslouchá. Posluchači by mohli přicházet a odcházet podle svého uvážení. Podobně jako v galerii by si mohli zvolit, kolik času skladbě věnují. Protože tyto kompozice nejsou konstruovány podle určitého „scénáře", nesměřují k žádnému vrcholu, není nutné je poslouchat lineárně. Zdá se, že Feldmanova hudba by mohla být dle tohoto konceptu takto provozována. Ovšem určitý nesoulad vidím v tom, že Feldman ve svých skladbách chtěl docílit dezorientace paměti, rozbít naše navyklé způsoby vnímání. Tento účinek nastane až po určité době poslechu a z tohoto důvodu je dle mého názoru nutné skladbu slyšet od začátku do konce.

„TRAUMATICKÁ ČASOVOST"

Poslední myšlenka tohoto textu již de facto přesahuje do oblasti hudební estetiky a může být poměrně lehce napadnutelná. Ovšem v rámci průzkumu zvláštní časovosti Feldmanových skladeb ji pokládám za vhodné uvést. Při pozorné četbě přepisů Feldmanových přednášek narazíme na občasné reference k Adornovu dílu. Kromě zmínek o *Philosophie der neuen Musik* se můžeme setkat i s něčím jiným: „That is that remark of T. W. Adorno's, ‚No poetry after Auschwitz', and it changed my life. As a young man I would think about that all the time, that is, ‚Why am I writing this music?' I couldn't find

16
Stockhausen, Karlheinz. Momentová forma: nové vztahy mezi délkou díla, jeho trváním a momentem. In: *Nové cesty hudby.* Praha: Supraphon, 1970.

its function."[17] Není cílem tohoto příspěvku zabývat se poněkud problematickým Adornovým výrokem. Pro naše závěry je důležité, že si byl Feldman této myšlenky vědom a v návaznosti na ni mohl reflektovat svou tvorbu a přemýšlet o ní. Dle mého názoru je celkový vážný ráz jeho kompozic či absence vnějškové virtuozity možným následkem této reflexe.

Vzájemnou provázanost mezi událostmi druhé světové války a svým uměním naznačil i výše zmíněný Mark Rothko, který údajně řekl: „After the Holocaust and the Atom Bomb you couldn't paint figures without mutilating them."[18] Feldman i Rothko byli židovského původu. Ačkoli neměli přímou zkušenost s koncentračním táborem a v době druhé světové války žili v New Yorku, nějakým způsobem se válečné události do jejich tvorby vepsaly, poznamenaly ji. Mohl by zaznít protiargument, že zde není žádný přímý odkaz, žádná Feldmanova skladba není věnována obětem holocaustu. Podobná situace je však v Beckettově díle. Ani v jeho knihách a divadelních hrách nelze nalézt přímou referenci k událostem druhé světové války, přesto jej Adorno označil za jediného umělce, který odpovídajícím způsobem svou tvorbou reaguje na události po Osvětimi. Adekvátnost tkví mimo jiné v nepřítomnosti přímého odkazu.[19]

17
Feldman, M., *cit. 7 / op. cit.,* s. 762.
18
Schama, Simon. *The Power of Art*. New York: HarperCollins Publishers, 2006.
19
„In short, Beckett does not present men in Auschwitz; rather, he presents the situation of mankind after Auschwitz. In so doing, Beckett's postwar plays – exemplified in this project by Endgame and Krapp's Last Tape – provide the most legitimate form of artistic response to the Holocaust for Adorno. These plays function as archetypal post-Auschwitz artworks neither by directly representing the catastrophe, nor by remaining silent about it, but, so to speak, by probing the intervals between silence and speech, between thought and incomprehensibility." Huebert, David B. *Outrunning Silence: Adorno, Beckett, and the Question of Art after the Holocaust.* Dartmouth: Dalhousie University, 2010, s. 6. Dostupné [on-line] na: <*http://dspace.library.uvic.ca:8080/handle/1828/2999*> [cit. 8. 1. 2015].

Vraťme se však zpět k problematice času. V rámci přednášek Miroslava Petříčka na FF UK věnovaným filozofickému myšlení po Osvětimi jsem se setkal s pojmem „traumatická časovost". Některé myšlenky mě zaujaly a pokusím se je v tomto odstavci parafrázovat se snahou o co největší přesnost. Tento zvláštní typ časovosti je charakteristický například pro vzpomínky vězňů z koncentračních táborů. Netroufám si v této otázce zacházet příliš daleko, podívejme se však, jakou strukturu má tato „traumatická časovost" – projevuje se jako fixace na událost z minulosti. Ta se před námi objevuje jako nezvládnutý (nezvládnutelný) úkol ve formě opakující se zkušenosti. Naše paměť ji není s to zpracovat. Protikladem paměti není v tomto úhlu pohledu zapomnění, ale opakování.[20]

Samozřejmě, že tento výklad lze jednoduše odmítnout s tím, že Feldman žádné válečné trauma neprodělal. Přesto jsem se po seznámení s výše uvedenými skutečnostmi nemohl zbavit dojmu, že jeho skladby tuto „traumatickou časovost" nějakým způsobem evokují. Vyznačují se zvláštním druhem opakování, které znesnadňuje reprezentaci. Hudební situace se opakuje a proměňuje zároveň. Stává se nezachytitelnou, svým způsobem nezapamatovatelnou, ale nemůžeme se od ní oprostit. Znovu a znovu je nám předkládána v pozměněné podobě. V tomto směru hraje

20
Příkladem může být kniha *Krajiny Metropole smrti*, jejímž autorem je Otto Dov Kulka. Je zajímavé, že kniha nese podtitul *zkoumání paměti a imaginace*. Zvláštní způsob vybavování si traumatických událostí je zde popsán sugestivním způsobem: „Tato konkrétní situace nastala v Osvětimi několikrát a vrací se mi paradigmaticky v podobě snů – ať už o útěku, či o návratu. Útěk a cesta vlakem, liduprázdné noční nádraží, kde najednou z tlampačů vyvolávají mé jméno, já se přihlásím a jsem poslán zpátky do Osvětimi, ke krematoriím; (...) Přesto nějak vím, že na poslední chvíli z osidel této zákonitosti vyváznu, že něco je tu jinak. Téhle naději sám nevěřím, a přece ta naděje neuhasíná a nakonec se promění v jistotu prostoupenou strachem a muky – ne muky, ale hrůzou, a ten horečnatý útěk a horečnatá záchrana tím či oním způsobem, *to všechno se mi v nespočetných obměnách stále vrací* [zvýraznil PZ]." Kulka, Otto Dov. *Krajiny Metropole smrti: zkoumání paměti a imaginace.* Praha: Torst, 2014, s. 57.

významnou roli i mnohonásobné překročení tradičního časového rámce. Aby se uvedený způsob vnímání skladby dostavil, je pravděpodobně třeba, aby trvala dostatečně dlouho. Člověk musí být hudbou plně prostoupen. Stejně jako v Beckettových dílech zde není přímá reference k holocaustu, ale konkrétní postupy ve skladbách mohou svým způsobem evokovat popsaný model „traumatické časovosti".

Název svého příspěvku jsem vymezil jako „Crippled time" (tento titul je inspirován Feldmanovou skladbou *Crippled Symmetry*) a má podtrhovat právě onu zvláštní časovost skladeb Mortona Feldmana. Často mi totiž připadá, že se skladatel ve svých kompozicích pokoušel prolomit linearitu hudebního času. V neposlední řadě může tento výraz odkazovat i k výše uvedené „traumatické časovosti".

LITERATURA

BECKETT, Samuel. *Eseje*. Praha: Petrov, 1992. ISBN 80-85247-40-2.

FELDMAN, Morton. *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985. ISBN 978-3-9800516-1-3.

FELDMAN, Morton. *Morton Feldman in Middelburg. Words on Music: Lectures and Conversations*. Köln: MusikTexte, 2008. ISBN 978-3-9803151-9-7.

HUEBERT, David B. *Outrunning Silence: Adorno, Beckett, and the Question of Art after the Holocaust*. Dartmouth: Dalhousie University, 2010. Dostupné [on-line] na: <*http://dspace.library.uvic.ca:8080/handle/1828/2999*> [cit. 8. 1. 2015].

KULKA, Otto Dov. *Krajiny Metropole smrti: zkoumání paměti a imaginace*. Praha: Torst, 2014. ISBN 978-80-7215-478-4.

NOBLE, Alistair. *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013. ISBN 978-1-4094-5164-8.

PATTERSON, David. Cage and Beyond: An Annotated Interview with Christian Wolff. *Perspectives of New Music*, 1994, roč. 32, č. 2, s. 54–87. ISSN 0031-6016.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.

SCHAMA, Simon. *The Power of Art*. New York: HarperCollins Publishers, 2006. ISBN 978-1847921185.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. Momentová forma: nové vztahy mezi délkou díla, jeho trváním a momentem. In: *Nové cesty hudby*. Praha: Supraphon, 1970.

ŠŤASTNÝ, Jaroslav. Albert Breier a jeho pojetí hudební formy. *Živá hudba* 4, 2013, s. 8–30. ISSN 0514-7735.

MARKÉTA JINDŘICHOVÁ
Scenáristka (spolupráce na absolventských filmech Tambylles a Maria Stock), střihačka a filmová recenzentka na volné noze (webový portál filmserver.cz a rozhlasový pořad ČRo Mozaika). V současnosti studuje druhý ročník doktorského studia na FAMU, kde se zaměřuje na literaturu ve filmu. Zabývá se především netradičními a experimentálními filmovými adaptacemi kanonické krásné literatury. Věnuje se zejména narativnímu aspektu obou médií a transformaci příběhu i diskurzu, kterými beletristické předlohy při převodu do celovečerních hraných snímků prochází.

NARATIV JAKO KLÍČ K FILMOVÉ ADAPTACI LITERÁRNÍ PŘEDLOHY

NARRATIVE AS THE KEY TO ADAPTATION OF NOVELS TO FILM

Markéta Jindřichová

Film adaptation is often regarded as a representation of its literary predecessor and is thus doomed to be a lower quality imitation of the original. Narratology is a possible approach to comprehending text adaptation. The potential of narratology is evident in the film adaptation of *Tristan Shandy*, which makes the best use of a new organization of time, space, rhythm, character and narrative form. Further, a degree of metamorphosis, interpretation, modification and independence of the original text is also treated in the work.

Od počátků kinematografie se objevují úvahy o sepětí literatury s filmem. Například Béla Balász ve stati *Podstata filmu*[1] mimo jiné tvrdí, že literatura – co se týče možností výrazů – nemá s filmem nic společného a jejich odlišná podstata je nejzřejmější ve chvíli, kdy je literární text zfilmován. Někteří tvůrci éry rané kinematografie zkoumali skrze literaturu možnosti filmové řeči. Například D. W. Griffith se údajně inspiroval způsobem, jakým Charles Dickens ve svých románech přeskakuje mezi jednotlivými dějovými liniemi, aby umocnil napětí, a výsledkem byl křížový střih. André Bazin v jedné ze svých studií[2] obhajuje legitimitu adaptací a uvažuje o vzájemném vlivu různých umění. Jak píše Alicja Helmanová: „Literatura kinematografii provázela od chvíle jejího zrodu, poskytovala jí témata, motivické linie, hrdiny, narativní vzory, dodávala jí analogie v podobě vlastních prostředků, které se filmaři s užitím metod, jež jim byly dostupné, snažili napodobovat.“[3]

Tyto úvahy se pochopitelně v průběhu dekád proměňovaly a s rozvojem kinematografie se postupně začala rozvíjet i teorie filmové adaptace literárních děl. Na rozdíl od jiných filmových teorií se záhy ukázalo, že co se týče převodu literárního textu do audiovizuálního díla, je velmi komplikované vytvořit trvalý, konzistentní, strukturální systém, který by dokázal vymezit

1
Balász, Béla. Podstata filmu. In: Brož, Jaroslav; Oliva, Ljubomír. *Film je umění*. Praha: Orbis, 1963.
2
Bazin, André. Obhajoba filmových adaptací. In: Brož, Jaroslav; Oliva, Ljubomír. *Film je umění*. Praha: Orbis, 1963.
3
Helmanová, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: Mareš, Petr; Szczepanik, Petr. *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 133.

alespoň základní kritéria. Jakékoli induktivní zobecnění selhávalo na rozmanitosti zkoumaného materiálu. Literatura nabízí nepřebernou škálu textů a jednotliví čtenáři k nim přistupují z individuálního hlediska. Totéž platí pro tvůrce, kteří se rozhodnou literární předlohu adaptovat. Mody čtení a percepce textu se mění historicky i na základě sociokulturních vzorců. Navíc se také mění podoby literárního sdělení. Film se stále rozvíjí po technologické stránce – objevují se další způsoby záznamu a reprodukce. Existuje tedy nepřeberné množství postupů, které umožňují text kreativně uchopit. Analýza jednotlivých aspektů narativní struktury se ukazuje jako jedna z nejvhodnějších metod, jak příběhu i jeho formě nejlépe porozumět a proniknout do jejich podstaty a stavby. Zároveň tento úhel pohledu umožňuje vytvořit typologii adaptačních modelů a strategií a ukázat škálu různých podob filmových adaptací.

TEORETICKÝ RÁMEC

Východisko této práce tvoří primárně zájem o narativní sdělení – příběh, který je reprezentovaný v systémech s různými formami narativních povrchů (jazyková stylistika textu, herecký projev ve filmu nebo v divadle, výtvarná podoba komiksu apod.). Jedná se o společný základ – ve smyslu, jak jej pojímá Seymour Chatman –, jejž nalézáme v různých druzích umění, protože, jak dodává: „(…) jinak bychom nebyli schopni vysvětlit převedení *Šípkové Růženky* na filmové plátno, do podoby baletu či pantomimy.“[4] Adekvátní paralelu ke kategoriím příběhu a jeho manifestaci můžeme najít i v literární teorii: „Narativní diskurs, ono ‚jak‘, se pak dělí na dvě podsložky, totiž

4
Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 9.

narativní formu (strukturu narativního přenosu) a její manifestaci (její podobu ve specifickém materializujícím médiu, verbálním, filmovém, baletním, hudebním, pantomimickém apod.).“[5] Příběhy leží ve spodních vrstvách narativu a jejich podstata se dá velmi dobře reprodukovat v různých uměleckých formách.

V současnosti existuje několik obecně přijímaných modelů, vycházejících z této premisy, které diferencují metody, skrze něž lze k literárnímu textu přistupovat. Žádný z nich nezahrnuje komplexní škálu možných interakcí mezi filmem a literaturou, nicméně všechny vytvářejí strukturovanou síť vztahů, kterou lze na mnoho adaptačních přístupů k literárnímu materiálu aplikovat. Narativem v literární a filmové podobě se zabývá více teorií. Oporou této práce jsou naratologické koncepce, které se věnují aspektům, jako je fikční prostor, čas, postava, vypravěč atd. Referenční rámec tvoří model narativu Seymoura Chatmana, protože zohledňuje další – neliterární – ztvárnění. Na intermediální a interdisciplinární aspekty narativu poukazují například i Roland Barthes nebo Claude Bremond, nicméně si myslím, že Chatmanovy koncepce nejlépe postihují charakter adaptačního procesu. V závěru je uvedena konkrétní ukázka rozboru textu a jeho filmové adaptace. Zaměřuje se především na společné znaky a jejich transformaci – způsob, jakým jsou převáděny a modifikovány obsah i specifická forma.

5
Tamtéž, s. 21.

STRUČNÁ HISTORIE HLAVNÍCH TEORETICKÝCH KONCEPCÍ

Běžně se uvádí, že u zrodu teorie adaptace stáli André Bazin a George Bluestone. Jakkoli jejich studie vznikaly v padesátých letech a kinematografie se od té doby poměrně významně proměnila, lze v jejich pracích nalézt několik klíčových východisek, která jsou stále platná.

André Bazin zdůrazňuje, že adaptace je v dějinách umění zcela běžným jevem, a tak by neměla být ani v kinematografii považována za něco méněcenného. Zpracování literární předlohy do filmové podoby je ze své podstaty duální – existuje zdroj a výstup – a jejich srovnání je tedy nasnadě. K tomu Bazin podotýká: „Je absurdní rozhořčovat se nad degradací mistrovských literárních děl převáděných do filmu, přinejmenším ve jménu literatury. Neboť adaptace, i když jsou jen přibližné, nemohou přece poškodit originál u menšiny, která jej zná a oceňuje; u těch, kdo originál neznají, padají v úvahu jen dvě věci: buď je film, který je tak dobrý jako každý jiný, uspokojí, anebo pocítí touhu poznat předlohu – a to je zase zisk pro literaturu.“[6]

Také George Bluestone obhajuje svébytnost literárního a filmového díla. V tomto směru jde ještě dál než Bazin a říká, že srovnávat filmovou adaptaci a literární předlohu je neplodné stejně jako snaha určit, zda je lepší budova navržená Frankem Wrightem, nebo Čajkovského balet.[7] Jeho teorie je založena na základní tezi, že film a román se shodují

6
Bazin, A., *cit. 2 / op. cit.*, s. 212.
7
Bluestone, George. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. 4. vydání. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1968, s. 6.

v cílech („předvádět“ danou materii), kterých ale dosahují odlišnými prostředky (jeden skrze oči, druhý prostřednictvím mysli).

Geoffrey Wagner navrhl trojici pojmů, kterými lze uchopit různé typy adaptačních procesů – *transpozice*, *komentář* a *analogie*.[8] *Transpozice* představuje model věrné adaptace, kdy je původní látka převedena s co nejmenším množstvím změn do audiovizuální podoby. *Komentář* tvoří prostřední stupeň, v němž se přidává role tvůrce-adaptátora, cíleně transformujícího předlohu. Největší míru volnosti poskytuje *analogie*. Originál tvoří pouze inspirační zdroj a výsledný útvar se stává samostatným uměleckým dílem.

S podobnou koncepcí přišli Michael Klein a Gillian Parkerová, kteří rozlišili tři okruhy adaptací podle jejich přístupu k předloze. První představuje výstižné zpracování hlavních témat a především zachování věrnosti původnímu příběhu. Druhá skupina zahrnuje díla, která respektují podstatné rysy narativu, nicméně text předlohy přetvářejí či dekonstruují. Do třetí oblasti řadí ty adaptace, pro které je originál pouze inspirační zdroj a nakládají s ním velmi volně. Výsledkem je pak nové, osobité dílo.[9]

Také Dudley Andrew přichází s triadickým modelem transkripce literárního útvaru do audiovizuálního díla, jehož hlavní osu tvoří pojmy – *výpůjčka*, *věrnost transformace* a *křížení*.[10] Jeho kategorie odpovídají výše nastíněným okruhům Michaela

8
Wagner, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1975, s. 219.
9
Helmanová, A., *cit. 3 / op. cit.*, s. 134.
10
Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

Kleina a Gillian Parkerové a není třeba je zde podrobněji analyzovat.

Poslední teorii adaptace, kterou zmíníme, představuje kniha *Novel to film* Briana McFarlana, který oproti předchozím trojčlenným modelům zavádí dyadický systém. Ten je založen na bázi možnosti–nemožnosti převodu prvků mezi dvěma médii. V rámci své teorie McFarlane používá pojmy *transfer* a *adaptace*.[11] *Transfer* zahrnuje složky narativu, které nejsou závislé na konkrétní manifestaci a mohou podléhat intermediálnímu převodu, například samotný příběh a jeho aspekty jako vypravěč, postavy, čas. Naopak prvky, které jsou neoddělitelnou součástí daného výrazového aparátu, a není možné je aplikovat v jiném médiu, jsou doménou *adaptace*. Do této kategorie pak patří konkrétní způsob manifestace daného příběhu, jeho styl apod.

NARATIV JAKO VÝCHODISKO

Základní linii uvažování o problematice adaptačních procesů nejlépe pojmenovává teorie McFarlana. To, co je společné zdrojovému textu i výslednému filmu, je právě „vloha vyprávět příběh“.[12] Řečeno slovy Seymoura Chatmana: „Přenosnost příběhu představuje nejsilnější důvod pro tvrzení, že narativy jsou skutečně struktury nezávislé na jakémkoli médiu.“[13] Audiovizuální a literární dílo tvoří dva odlišné sémantické systémy a adaptace je v některých modelech pojímána jako intersémantický překlad. Například

11
McFarlane, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
12
Mravcová, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, s. 9.
13
Chatman, S., *cit. 4 / op. cit.*, s. 20.

polská teoretička Maryla Hopfingerová referuje o adaptacích jako o: „(…) překladu ze systému jazykových znaků do systému znaků audiovizuálních.“[14]

Filmový přepis literární předlohy ovšem nemusí být nezbytně kompletní, protože forma narativních povrchů bude pravděpodobně nepřenositelná. Takové prvky pak ztvárňuje film ve svém vlastním audiovizuálním kódu. Hopfingerová tvrdí, že adaptační procesy je možné uskutečnit pouze v rovině významově-kulturní a film pak představuje interpretaci literárního originálu. Tyto aspekty lze nejlépe demonstrovat na adaptacích, které se originálním textem inspirují a kreativním způsobem jej modifikují, interpretují, přepisují, hledají analogie, reakcentují motivy, témata atd.

U takových adaptací představuje významný aspekt převodu z jednoho znakového systému do druhého právě originalita, autentický přístup k literárnímu zdroji a snaha aktualizovat literární sdělení vzhledem k času, v němž se adaptační záměr uskutečňuje. Důležitá je ekvivalence ve smyslu přenosu původní látky do jiného prostředí, díky níž je možné vytvářet paralely. Ekvivalence nespočívá v přenosu látky samotné, ale v jejích narativních strukturách. Pokud divák sleduje adaptaci literárního textu, který četl, měl by film vnímat jako dílo sui generis a neočekávat vizualizaci své vlastní představy. Adaptace může být zdařilá, nebo ne, ovšem toto hodnocení by nemělo vycházet z (ne)naplněného očekávání co největší věrnosti předloze: „Recipient adaptace si je vědom toho, že film natočený

14
Mareš, Petr; Szczepanik, Petr. Vývoj a současnost polského myšlení o filmu. In: Tíž. *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 40.

podle románu bude pravděpodobně obsahovat četné změny a odchylky od originálu, avšak vzpomínka na originál stále vystupuje jako referenční rámec. A ve vztahu k tomu rámci se aktivizuje další důležitý mechanismus, který jen velmi zřídka působí při sledování filmů natočených podle původních scénářů (např. v případě remaku), a to mechanismus porovnávání knihy a filmu."[15] Podstatné by mělo být, zda autor nově vzniklého díla přistupoval k předloze analyticky, rozuměl její narativní struktuře, znal literární i mimoliterární kontext, a případně experimentoval s formou či obsahem.

TYPOLOGIE ADAPTACÍ

Jakkoli téměř každá adaptace přistupuje k originálnímu textu ze svého vlastního úhlu pohledu (způsobem selekce obsahu, tématu, redukce, nebo naopak doplnění, uspořádání, akcentu atd.), můžeme adaptace na nejsvrchnější úrovni rozdělit do dvou skupin. První tvoří ty, které se snaží zachovat co nejvyšší možnou míru věrnosti předloze a změny, ke kterým došlo, jsou způsobeny především převodem materiálu z jednoho média do druhého a povahou daných formálních postupů. Do druhé kategorie se řadí adaptace přistupující k původnímu textu jako k odrazovému můstku pro vytvoření nového, svébytného uměleckého díla. Právě druhá skupina – úžeji vymezená – je předmětem našeho zkoumání. Nastíněné rozlišení samo o sobě neimplikuje, který způsob je „lepší" nebo „správný". Hodnocení lze uplatnit vždy vzhledem k jedinečnému adaptačnímu řešení. V obou skupinách lze najít jak díla, jejichž proces adaptace je inovativní a s ničím jiným nesrovnatelný, tak díla, která v sobě nesou rysy

15
Helmanová, A., *cit. 3* / *op. cit.*, s. 141.

příznačné pro určité adaptační postupy. Při hodnocení filmových adaptací bychom měli věnovat více pozornosti kontextu a vývoji a snažit se číst mezi řádky než se opírat o rigidní kategorie a mýty spojené s nadřazeností literárního textu.

Jedno z možných východisek při snaze uchopit proces transformace textu do audiovizuálního díla představuje konfrontace struktury vyprávění na základě analýzy předlohy a adaptace. Jejich vzájemným překrytím lze získat schéma strukturní změn, analogií a funkcí (ve smyslu McFarlanova odkazu k Barthesovi). Každý jednotlivý model popsaný v kapitole *Teoretické koncepce* je velmi obecný, protože se snaží postihnout základní rysy u co nejširší škály adaptací. Myslím si, že pro podrobnější postihnutí adaptačních procesů je potřeba dané modely syntetizovat. Mým cílem není zkoumat diference nebo proces modifikace v rámci diachronního vývoje ani se nezabývám systematikou „svědectví o recepci literárních děl“[16] v rámci synchronie. Hlavním záměrem je postihnout možné spojitosti adaptačních procesů na konkrétní skupině filmů a jejich literárních předobrazů. V komparativních tematických analýzách narativních struktur literární předlohy a audiovizuálního díla se snažím ukázat, jaké strategie (adaptační modely) volí autoři při zpracování výchozího materiálu a jaké typy adaptací z takových procesů mohou vzniknout.

Při výběru konkrétních snímků jsem se zaměřila na dlouhometrážní hrané adaptace prozaických útvarů, protože jsem přesvědčená, že právě u těchto děl nejlépe vyniknou takové postupy intermediálního přenosu, jež by se posléze daly zobecnit

16
Tamtéž, s. 138.

v rámci konzistentního systému. Dalším kritériem výběru je míra metamorfózy, interpretace, aktualizace a nezávislosti filmu na originálním textu. Právě tato míra by měla být jedním z hlavních kritérií při systematizaci skupiny adaptací. Samozřejmě, že navrhované kategorie jsou pouze přibližné: „(…) vytvářejí abstraktní síť, na níž se jednotlivá díla nějak situují. Žádné individuální dílo nepředstavuje dokonalý exemplář nějakého žánru – románu, komického eposu apod. Všechna díla mají z žánrového hlediska více či méně smíšený charakter.“[17] Vybrané snímky například posouvají původní text v prostoru a čase. Jejich autoři se nesnaží doslova a do písmene převést text do jiného média, ale zprostředkovat jeho smysl, formu, ideje, myšlenky, pocity, atmosféru, přesah atd.

UKÁZKA ROZBORU ADAPTAČNÍHO PROCESU (Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho – Tristram Shandy: Ptákovina a bejkárna)

Román *Tristram Shandy* patří mezi ty knihy, které svým inovativním přístupem k narativu rozšířily dobové představy o podobě literárního textu. Už první dvě knihy (dalších sedm vycházelo v průběhu dalších sedmi let) vyvolaly v Anglii obrovský ohlas. Sterneovi se podařilo prolomit dobové literární konvence hned v několika oblastech. Po formální stránce se jednalo především o zkoumání možností syžetu, experimentování se strukturou románu a použití odboček ne jako osvětlujících pasáží, ale jako samotného principu výstavby literárního díla. Po obsahové stránce začal být Sterneův opus ceněný až ve

17
Chatman, S., *cit. 4 / op. cit.*, s. 17.

20. století. Stern v *Tristramu Shandym* čerpá z mnoha zdrojů, inspiruje se Rabelaisem, Baconem, Burtonem, Cervantesem, Swiftem, Lockem, Voltairem aj., a to, co jeho současníci považovali za mechanické kopírování, plagiátorství a nepůvodní tvorbu, bylo přehodnoceno a rozpoznáno jako prostředek k vytvoření nového, originálního díla. Sterne kompiluje převzaté texty způsobem, díky němuž z nich vyplývají nové významy. Hraje si se základními myšlenkami jiných děl a transformuje je tak, aby se změnilo jejich vyznění, přičemž posouvá jejich smysl, aby dosáhl komického účinku nebo satirického či ironického vyznění.

Už po několika prvních stranách je jasné, že si Sterne pohrává s klasickým diskurzivním uchopením příběhu, v němž příběh nezačíná od samého počátku, ale někde uprostřed, a minulost a souvislosti se odkrývají spolu s dějem. Oproti tomu vypravěč, postulovaný autor – Tristram Shandy – nezačíná ani od úplného počátku, „ab ovo“,[18] v okamžiku svého zrození, ale vrací se ještě před něj, do momentu svého početí. Ani poté se příběh neubírá kupředu, ale v různých odbočkách se dostává do dob, které jeho početí předcházely a podle určité logiky s ním souvisely. V rámci toho, čeho chce Sterne dosáhnout, je to ale dobře promyšlený tah. Takový úvod mu poskytuje svobodu libovolně střídat různé časové úseky, spojovat události na základě specifických asociačních procesů a akcentovat různá dominantní témata. Právě v těchto aspektech se zřetelně vyjevují konkrétní postupy nakládání s narativem. Sterne byl jeden z prvních spisovatelů, kteří se pokusili prozkoumat možnost, že by dílo nebylo výpovědí, ale jeho smysl by spočíval v tom, že má smysl

18
Sterne, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. 3. vydání. Praha: Odeon, 1985, s. 11.

jako celek po stránce formální, nikoli obsahové – neexistuje v něm žádné jasné téma, přesah ani sdělení.

Druhým zásadním aspektem *Tristrama Shandyho* je vypravěč a Tristram Shandy je definitivně vypravěč vševědoucí, slyšitelný na nejvyšší možnou míru a především ovládá celé fikční univerzum. Mimo to, že se nepokrytě obrací k (implikovanému) čtenáři, oslovuje jej (mnoha jmény, aby zahrnul všechny možné osoby, které by mohly román číst), předjímá, jak by mohl jeho slova vnímat atd., předvídá také možné námitky a i podle nich koncipuje svůj příběh. Tato strategie je zřejmá hned v druhé kapitole, kdy všem případným námitkám, jak by mohl být svědkem událostí před svým narozením, předchází tím, že se odkáže na „důvěryhodný" zdroj nebo přímo ospravedlní své vyprávění bonmotem. Cílem románu není vyprávět o životě Tristrama Shandyho (jakkoli se „mimochodem" dozvíme mnoho informací ze života jiných postav), i přestože se zpočátku zdálo, že ano. Jeho pointa spočívá v manifestaci postavy samotného vypravěče Tristrama skrze jeho vyprávění (jeho vlastní hlas a interpretace, výběr materiálů, na kterých by mohl své myšlenky prezentovat).

Sterneův román je složen z odboček, je to jeho podstata. Pokud čtenář přijme vypravěčovo tvrzení, že je autorem příběhu, pak by se mohlo říct, že asociativní digrese jsou vypravěčovým koníčkem. Logika tohoto tvrzení vychází z textu. Vypravěčův otec i strýc, jichž si zjevně váží – mají každý svého koníčka, o kterém se vypravěč vyjadřuje bez pochybností o jejich smyslu. Navíc motiv koníčku/a (i s druhým významem tohoto slova, jejž vypravěč neváhá používat a dál modifikovat) se po čase stává hlavním tématem velkých úseků textu. A nejenom to: zprvu menší motiv postupně nabývá obrovských rozměrů a stává se

principem, který vše pohlcuje a určuje. Téma koníčku/a se rozrůstá do takové míry, že mu autor věnuje pasáže převzatých textů a snaží se vědecké poznatky z daného okruhu aplikovat na běžný život nebo minimálně jeho pochopení. Fakt, že se tato pojednání zabývají velikostí nosu nebo způsobem, jak vyhrát již prohrané války, slouží k rozvíjení humoristického a satirického potenciálu celého díla.

V rozboru Sterneova románu jsme se zaměřili především na diskurzivní stránku narativu, protože právě skrze ni je veden proces adaptace. Neměli bychom opomenout dva motivy, které utvářejí podstatnou část knihy. Oba se vážou k postavě strýčka Tobyho – jeden je spojen s jeho sluhou Trimem, druhý se vztahem k vdově Wadmanové.

Kaprál Trim a strýček Toby představují dvojici sluha a pán, jak ji známe ze Cervantesova Dona Quijota. Sluha tvoří jakousi komplementární protiváhu ke svému pánovi a je mu věrným společníkem ve všech spádech, jakkoli neortodoxní, bláznivé atd. mohou být. Podobně jako Sancho Panza, tak i Trim představují předzvěst postavy „pomocníků" (sidekick) moderních hrdinů – Batman má Robina, Sherlock Holmes doktora Watsona, Han Solo Chewbaccu. Na tomto principu je ve filmu vystavěna opakující se rozepře mezi Stevem Cooganem a Robem Brydonem o povaze jejich rolí.

Linie s vdovou Wadmanovou patří mezi nejslavnější milostné příběhy (minimálně britské literatury). Pro kontext s filmem je důležité, jak ji vypravěč v šesté knize popisuje: „Posaďte se, vašnosti, nakreslete ji podle svého gusta – tak podobnou vaší milence, jak to jen půjde – tak nepodobnou vaší ženě, jak vám

to svědomí dovolí – mně je to jedno – nechť si vaše obraznost zahýří.“[19] Právě relativita krásy a možnost doplnit si představu postavy bez jakýchkoli omezení vedou ve filmu a filmu-ve-filmu k rozšíření kontextu a odkazů.

Winterbottomův snímek představuje typ filmové adaptace, která si bere originální text pouze jako východisko, nemá ambice přenést podobu původního příběhu beze změn, naopak. Literární narativ prochází zásadní metamorfózou a slouží pouze jako odrazový můstek. V případě *Tristrama Shandyho* vychází takový způsob adaptace z povahy textu. Kniha, která referuje o možnostech psaní, je převedena do filmu, který odkazuje na proces svého vzniku. Snímek se tedy skládá ze dvou plánů – samotného výsledného filmu (1. plán, reflexe vzniku audiovizuálního díla), který zachycuje natáčení filmu *Tristram Shandy* (2. plán, zfilmované vybrané pasáže románu). Stejně jako Sterneův román i film volně přechází z jednoho plánu do druhého a hraje s divákem hru. Narušování kontinuity je podstatou obou děl. Michael Winterbottom spolu se scenáristou Frankem Boycem berou už tak přeplněný a chaotický svět Sterneova románu a přenášejí jej do prostředí a kontextu média, které je samo o sobě komplikované. A podobně jako v knize nejde nakonec o autobiografii samotnou, ale o selhání, které tento pokus provází, ani film neodkazuje jen sám k sobě, ale k obtížím v průběhu jeho vzniku. Ve filmu zůstává zachována instance velmi slyšitelného vypravěče v téměř totožném tvaru jako v textu, a tím určuje typ adaptace, jakou Winterbottomův snímek je – metamorfózou fabule, při níž jsou odlišné sémiologické systémy propojeny na základě hlubokých narativních

19
Tamtéž, s. 383.

struktur. U snímků, které se původní látkou nebo jen její částí inspirují, berou ji jako východisko a vytvářejí z ní odlišné dílo, je nejlépe patrný přístup k adaptacím, jako syntézám recepce knihy a filmu. V mysli diváka se spojuje vjem textu a audiovizuálního díla, jež reálně existují, v nehmotný celek. Jak podotýká Alicja Helmanová: „Konečným výsledkem sledování filmu, jenž je adaptací knihy, je tedy virtuální dílo."[20]

Filmová variace má se svým inspiračním zdrojem společný motiv zrození, ke kterému se děj po jistých odbočkách vždy vrátí. Pro potřeby adaptace je vybráno z románu jen několik konkrétních pasáží, týkajících se především okolností Tristramova početí, narození, pojmenování, křtu a situace, ve které je nešťastnou náhodou obřezán, účast strýčka Tobyho v bitvě u Namuru, jeho zranění, koníček a námluvy s vdovou Wadmanovou. Všechny tyto pasáže ale nejsou ztvárněny stejným způsobem. Jak bylo výše stručně nastíněno, film se skládá ze dvou vzájemně se prolínajících plánů. V každém z nich mají konkrétní aktéři odlišné role a někteří se vyskytují jen v jedné rovině. Spojnici mezi těmito dvěma liniemi představuje herec Steve Coogan, který v prvním plánu představuje sám sebe jako herce, v druhém pak ztvárňuje Tristrama Shandyho jako vypravěče a hraje Waltra Shandyho (otec Tristrama Shandyho). Winterbottom ukazuje průběh převodu příběhu z jednoho média do druhého tak říkajíc v přímém přenosu, a zvýrazňuje tak způsob, jímž k adaptování *Tristrama Shandyho* přistoupil. O tomto románu se tradičně říká, že je nezfilmovatelný. Ostatně toto tvrzení ve filmu několikrát zazní. Adaptace znamená nezřídka redukci a podstata této knihy vychází z jejího celku.

20
Helmanová, A., *cit. 3 / op. cit.*, s. 143.

Winterbottom zvolil cestu, v níž ukazuje fragmenty obsahu a nechává členy štábu filmu-ve-filmu i jednotlivé postavy diskutovat o tom, které části příběhu by se měly použít. Odkazuje na produkční a organizační náročnost kinematografického díla, zvlášť pokud se snaží svými prostředky uchopit narativ, který je zprostředkovaný slovy. Tyto situace jsou patrné například ve scénách s poradcem, který dohlíží na historickou věrnost, ve výše zmiňovaném vybírání scén, podle rozpočtu, v náladovosti herců, jejichž rozmary a osobní záležitosti ovlivňují natáčení. Fikční svět knihy nelze do „reality" filmu převést v jeho celistvosti, ale lze jej uchopit prostředky daného média a uchovat jeho ducha, témata, motivy, styl atd.

Seymour Chatman tvrdí, že jednou z největších překážek odborné diskuse o adaptacích jsou pochybnosti o možnosti: „(…) transformovat narativní rysy, které lze snadno uplatnit v jazyce, ale těžko v médiu, které operuje v ‚reálném čase' a jehož přirozeným ohniskem je vnější jev věcí."[21] Winterbottom se rozhodl, že přistoupí k textu skrze formální podobu narativu a vytvořil koncept filmu uvnitř jiného filmu. Tím rozšířil škálu možností, jak původní text uchopit. První úroveň filmu mu umožňuje operovat s románem a zkoumat možnosti jeho vizualizace. V druhé rovině se otevírá prostor pro nepřeberné množství odkazů, vtipů, narážek atd. Odkazy v textu směřují vždy něčemu, co text tematizuje. Může jít o pojednání, grafické znázornění apod. Stejně tak ve filmu směřují reference pouze k věcem, které jsou součástí světa kinematografie. V analýze knihy jsem psala o povaze odboček a jejich konstitutivní roli pro román. Ve filmu je tato digresivnost zprostředkována skrze

21
Chatman, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 158.

jednotlivé role a jejich představitele. Jak už jsem zmiňovala výše, Steve Coogan hraje verzi sama sebe, Tristrama Shandyho jako vypravěče a Tristramova otce Waltera. V rovině, ve které Coogan představuje Coogana, se odkazuje na reálné aspekty jeho kariéry (např. televizní seriál *I'm Alan Partridge*) i na fiktivní konstrukt herce snažícího se zvládnout několik komplikovaných situací. Mezi ně patří i návštěva jeho přítelkyně Jenny (odkaz na román a postavu Janinky) se synem. Přesto bych neřekla, že se v případě filmové podoby *Tristrama Shandyho* jedná o komplikovanou intelektuální hříčku. Je to spíše hra, která se mimo jiné snaží různými způsoby poukazovat na iluzivnost a relativitu vjemů, ve stejném duchu, v jakém je zpochybnitelná recepce světa Sterneova *Tristrama Shandyho*. Díky tomu Winterbottom může volně odkazovat k estetice některých děl Roberta Altmana, Stanleyho Kubricka, Petera Greenawaye nebo kultovním seriálům, jako jsou *Akta X* nebo *Black Books*, *Pán prstenů*, pohrávat si se známými jmény (jedna ze scén Tristramova zrození je štábem přejmenovaná na „dělohu s vyhlídkou", záměna hereček se stejným příjmení Andersonová – Gillian versus Pamela) atd. Totéž samozřejmě platí i pro zvukovou stopu. Winterbottom používá skladby a hudební motivy z Felliniho *Amarcordu* a *8½* (další snímek reflektující proces vzniku filmu), Greenawayovy *Umělcovy smlouvy*, Bergmanových *Úsměvů letní noci* a *Fanny a Alexandra*, Kubrickova *Barryho Lyndona* atd.

K výše načrtnutým rovinám filmového fikčního světa se přidružují další scény, které mají lehce odlišnou povahu – podobně jako se v románu stylově odlišují některé vsunuté texty. Jako příklad uveďme příběh strýčka Tobyho a vdovy Wadmanové. Tato linie, která se v románu rozvíjí přes tři knihy, neměla být

podle poslední verze scénáře ve filmu-ve-filmu vůbec zahrnuta. Souhrou okolností nakonec dojde k jejímu natáčení a vdovu Wadmanovou hraje Gillian Andersonová (ta zároveň patří i mezi protagonisty, kteří vystupují ve filmu „sami za sebe"). Díky její účasti, jako dalšího hvězdného jména do titulků, produkce dokonce dostane více peněz. Námluvy strýčka Tobyho a vdovy Wadmanové se odehrají v několika dlouhých jízdách spojených velmi nenápadnými střihy. Když se na konci poslední scény kamera dostane do takové pozice, že zabírá filmový štáb, čekající opodál, divák má dojem, že sledoval děj skrze hledáček kamery. Plynulost střihu ale naznačuje, že se díval na výsledný tvar. Tato domněnka se potvrdí na konci filmu, kdy se po skončení projekce finální verze filmu-ve-filmu Gillian Andersonová diví, kam celá pasáž, v níž se objevuje, zmizela. Divák pochopí, že zatímco do filmu-ve-filmu se příběh vdovy Wadmanové nedostal, ve filmu se objevil. S určitou nadsázkou by se dalo říct, že druhý plán, tedy film-ve-filmu, je to, co Tristram Shandy v knize vypráví. První plán, tedy okolnosti natáčení filmové adaptace, tematizuje formální podobu Sterneova díla, respektive způsob, jakým se literární narativ snaží prezentovat vypravěče. Taková dichotomie je příliš striktní, ale principiálně je funkční.

ZÁVĚR

Uvažování o filmových adaptacích naráží v současnosti na několik problémů, které jsou způsobeny především nesmírnou rozmanitostí literárních předloh a stejně širokou škálou možných přístupů k uchopení textu. Pravděpodobně není možné vytvořit konzistentní teorii, která by byla schopna ve svém systému zohlednit všechny typy adaptací – alespoň doposud se to nikomu nepodařilo. Existují

samozřejmě modely, které se filmové adaptace snaží roztřídit podle míry proměny původního příběhu (Geoffrey Wagner, Michael Klein a Gillian Parkerová), typu výběru jednotlivých složek narativu, které podléhají přenosu do audiovizuálního kódu (Dudley Andrew) nebo způsobilosti k intermediálnímu převodu (Brian McFerlana). Pro zjednodušení i vymezení okruhu jsem v úvodu navrhla rozlišovat dva základní typy filmových adaptací a teprve u nich pátrat po možných souvislostech a analogiích. První skupinu představují adaptace, jejichž cílem je přenést příběh a případně i diskurz tak, aby co nejvíc odpovídal své původní podobě. Druhou skupinu a předmět této práce tvoří díla, která se vydávají opačným směrem. V procesu adaptace vzniká nový, autonomní útvar, v němž je původní látka do určité míry transformována. Právě tato míra proměny se ukázala jako vhodný diferenciační prostředek k navržení možné kategorizace. Aby bylo možné určit rozsah proměny původní látky, je potřeba analyzovat jak literární východisko, tak výsledný film po obsahové i formální stránce. Rozbor knihy a filmu nejsou vyčerpávající – to ani nebylo cílem –, podrobně zmiňuji především ty aspekty narativu, které vstupují do procesu adaptace a podléhají při něm určité proměně. Svým způsobem představuje tato práce rekonstrukci interpretace, přepisu a dalších procesů, k nimž došlo během přenosu látky mezi dvěma odlišnými médii.

Nemám v úmyslu tvrdit, že navrhovaný model je definitivně uzavřená struktura. Existují díla, která jsou na pomezí jednotlivých kategorií nebo se jasnému zařazení brání. Jedná se spíše o platformu, která by mohla usnadnit přístup a uvažování o specifickém typu filmových adaptací vycházejících z literární předlohy. Při uvažování o možnostech uchopení narativu

v rámci intermediálního převodu jsem se inspirovala teorií vyprávění tak, jak ji definuje Saymour Chatman: „Jejím cílem je určit minimální narativní konstitutivní prvky a vytvořit tak síť možností. Na tu pak klade jednotlivé texty a ptá se, zda jejich shrnutí vyžaduje modifikaci této sítě. Netvrdí, že by autoři měli psát tak a tak. Spíše se ptá: Co lze říci o tom, jak se organizují struktury, jako jsou narativy?“[22]

Analýza románu *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* Laurence Sterna a filmu *Tristram Shandy: Ptákovina a bejkárna* Michaela Winterbottoma zastupuje skupinu adaptací, které dosahují největší míry nezávislosti vůči předloze a svobody v rámci tvůrčího procesu. Jedná se o *interpretaci/metamorfózu*, v níž původní narativ slouží pouze jako východisko a autor adaptace si z něj vybírá libovolné aspekty. Mnohdy se proměňuje významová rovina, vyznění původního vyprávění, jeho žánr nebo tyto prvky slouží procesu adaptace. V této kategorii se nejčastěji setkáváme s filmy, které akcentují diskurz předlohy a tematizují adaptační proces a jeho úskalí. Spadají sem také díla, která do procesu adaptace zahrnují i vznik původního textu a jeho okolnosti. Jako další příklady lze uvést *Adaptaci* Spika Jonzeho, *Bratry Karamazovy* Petra Zelenky, *Stalkera* Andreje Tarkovského, *Kvílení* Roba Epsteina a Jeffreyho Friedmana, *Brazil* Terryho Gilliama, *Nahý oběd* Davida Cronenberga apod.

Jak už jsem zmiňovala v úvodu, o kvalitě a úspěšnosti přenosu látky z jednoho sémiologického systému do druhého nerozhoduje, zda je adaptace co nejvěrnější (ať už jde o obsah,

22
Chatman, S., *cit. 4 / op. cit.*, s. 18.

hypotetický duch či formu), nebo se naopak od textu odklání a považuje jej pouze za zdroj inspirace. Myslím si, že to, co dělá z filmu hodnotnou adaptaci, je respekt k povaze originálu. Nezáleží na tom, jaký aspekt narativu, téma apod. zvolí autor jako klíč. Podstatné je, že důkladně prozkoumal původní látku a na základě této znalosti si vědomě vybral hledisko, skrze něž chce text uchopit, způsob, jakým chce k adaptačnímu procesu přistoupit, a ujasnil si, čeho chce filmovou adaptací dosáhnout.

Za zdařilou adaptací stojí snaha se k danému textu tvůrčím způsobem vyjádřit, uchopit jej svými vlastními prostředky. Film by se neměl snažit být knihou, která se před divákem na několik desítek minut zhmotní na plátně. Naopak – měl by s knihou vést dialog. Samozřejmě, že do tohoto procesu bude vždy vstupovat řada proměnných, mimo jiné i různé přístupy a interpretace druhých. K tomuto tématu se vyjadřuje i Alicja Helmanová, která podotýká: „Díky filmovým aktům zrady dílo vstupuje do stále nových komunikačních situací, získává nové recipienty, uskutečňuje s nimi další dialogy a hry. V poslední instanci je pak rozhodující především autonomní hodnota filmu, který může za svůj vznik vděčit nekonečně mnoha možným inspiračním zdrojům. Literatura zůstává nejdůležitějším z nich.“[23]

23
Helmanová, A., *cit. 3* / *op. cit.*, s. 144.

LITERATURA

ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984. ISBN 0195034287.

BALÁSZ, Béla. Podstata filmu In: BROŽ, Jaroslav; OLIVA, Ljubomír (usp.). *Film je umění*. Praha: Orbis, 1963.

BAZIN, André. Obhajoba filmových adaptací. In: BROŽ, Jaroslav; OLIVA, Ljubomír (usp.). *Film je umění*. Praha: Orbis, 1963.

BLUESTONE, George. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. 4. vydání. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1968. ISBN 0-8018-7386-X.

HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr; SZCZEPANIK, Petr (usp.). *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005. ISBN 80-7004-119-6.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.

MAREŠ, Petr; SZCZEPANIK, Petr. Vývoj a současnost polského myšlení o filmu. In: TÍŽ (usp.). *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation.* Oxford: Clarendon Press, 1996. ISBN 9780198711506.

MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 80-7023-062-2.

STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. 3. vydání. Praha: Odeon, 1985.

WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1975. ISBN 9780838616185.

DANIELA MACHOVÁ
je taneční publicistka. Vystudovala sociologii na FF UK v Praze. V současné době je studentkou doktorského studia taneční vědy na HAMU. V badatelské práci se snaží oba tyto obory propojovat. Zabývá společenským tancem, fenoménem tzv. tanečních a profesí tanečního mistra. Vypracovala studii o tanečním publiku (Výzkum tanečního publika. Porovnání diváků klasické a alternativní taneční scény v publikaci Tanec a společnost, NAMU, 2009) a profesi tanečníka (Svoboda na volné noze versus jistota v angažmá? Sonda do života tanečníků v 21. století v Čechách v publikaci Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením, NAMU, 2013). Je redaktorkou Tanečních aktualit – internetového časopisu o tanci.

FENOMÉN TANEČNÍ Z POHLEDU SOCIÁLNÍCH FUNKCÍ V ČESKÉ SPOLEČNOSTI 20. A 21. STOLETÍ

BALLROOM DANCING COURSES AS A SOCIAL PHENOMENON IN TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY CZECH SOCIETY

Daniela Machová

The paper is the first report of an ongoing historical-sociological research study focused on taneční courses in dance and social education for youth in twentieth and twenty-first century Bohemia. Dance repertoire reflects social change and is studied as a social phenomenon. Ballroom dancing courses are regarded as a social institution with societal function, such as physical education, socialization, representation, entertainment and romance. Research sources include archival material, field observation at ballroom dancing classes and the interview of dance masters as well as students at past and present ballroom dancing courses.

ÚVOD

Byť je to těžko ověřitelné, taneční se tak, jak je známe v dnešní podobě,[1] zdají světovým unikátem. Jedná se bezpochyby o významný fenomén, kterému však doposud nebyla věnována téměř žádná teoretická pozornost. Ve své disertační práci se tak pokouším vysledovat vývoj tohoto sociálního jevu od konce 19. století do současnosti. Hlavním cílem výzkumu je postihnout, jak se na tanečních odrazily společenské změny a jaké sociální funkce taneční plnily v minulosti a jaké plní v současné době. Tento příspěvek je první zprávou z právě probíhajícího historicko-sociologického výzkumu založeného na studiu archivních materiálů a pramenů, na pozorování prováděném v tanečních kurzech a na hloubkových rozhovorech s tanečními mistry, s pamětníky minulých i účastníky současných tanečních kurzů.

CO JSOU TANEČNÍ?

Pojmem taneční označuji v tomto příspěvku kurzy společenského tance, v nichž je předmětem výuka tzv. standardních tanců (waltz, tango, valčík, foxtrot/quickstep), latinskoamerických tanců (cha-cha, jive, někde i rumba, samba, mambo, salsa) a národních tanců (polka). V rámci tanečních lekcí jsou částečně probírána i pravidla slušného chování, s čímž souvisí, že je po frekventantech vyžadován formální oděv (společenské šaty a boty s podpatky v případě dam, oblek, kravata či motýlek a eventuálně rukavičky u pánů). Výuka probíhá ve větších skupinách[2] jednou týdně po dobu tří až

1
Tedy hromadné výuce mládeže ve věku od patnácti do osmnácti let.
2
Celkem 25–80 párů v závislosti na kapacitě sálu a zájmu o dané kurzy.

šesti měsíců (v závislosti na lokalitě) a účastní se jí mladí lidé ve věku od patnácti do osmnácti let.[3] Výukové lekce v rámci kurzu jsou doplněny tanečními událostmi, které se označují jako „prodloužené“, plesy a „věnečky“.

VLIV SPOLEČENSKÝCH ZMĚN NA REPERTOÁR V TANEČNÍCH

Podíváme-li se na vývoj tanečních od konce 19. století do současnosti, můžeme zjednodušeně konstatovat, že došlo k nárůstu počtu klientů, díky čemuž se vyučování přeneslo z domácností do velkých tanečních sálů. Taneční, které byly doménou spíše vyšších společenských vrstev, se postupně staly dostupnými i pro střední a nižší vrstvy. Z geografického hlediska se přenesly z Prahy a dalších velkých měst na venkov. Nejvýrazněji se společenské změny a historické události promítly v repertoáru, který se v kurzech vyučoval. Koncem 19. století převládaly vedle polky a valčíku figurální tance (čtverylky) ovlivněné národním koloritem (Česká beseda od roku 1863, Moravská beseda počínaje rokem 1892). S první světovou válkou do výuky pronikly tzv. moderní tance (foxtrot, blues, tango, boston, one-step). Chaotičnost poválečného naladění se odrážela v tanečních novinkách, které každou sezonu přiváděly tanečním mistrům nové zájemce o výuku.[4] „Odbojovou“ reakcí na protektorátní situaci bylo vyučování nového českého tance Po našem. Nacistická moc zakázala tančit swing, protože byl příliš americký. Ideologické důvody

3
Vedle tanečních pro mládež existují i taneční pro dospělé, taneční pro vysokoškoláky. Předmětem tohoto příspěvku jsou ale pouze taneční pro mládež.

4
Například tance Florida, Charlestep. Více informací o tanečních novinkách apod. Zilvarová, Daniela. *Profese tanečního mistra v Čechách ve 20. století*. Diplomová práce. Praha: HAMU, 2012.

si po roce 1948 vyžádaly zařazení lidových tanců (Andulka, Bublavá, Manšestr, Opočenská, Pilky, Špacírka, Tovačov, Vrtěná), aby taneční kurzy lépe vyhovovaly představám o kulturních hodnotách. Dobové poslání tanečních bylo chápáno následovně: „Výchova v kursech tance sleduje posílení socialistického vlastenectví a usiluje o upevnění kolektivního cítění. Kursy pěstují lásku k bohatému odkazu národní lidové tvořivosti, zejména taneční. Odhalují prohnilý charakter buržoasní společnosti, jejímž produktem jsou nevkusné, nenárodní tance kosmopolitního charakteru. Bojují proti pokrytectví kapitalistické morálky a namísto toho posilují sebevědomí svobodného člověka, jehož vzorem je sovětský občan.“[5] Lidové tance se ale na repertoáru tanečních neudržely příliš dlouho. Počátkem šedesátých let se v tanečních nově vyučovaly tance jive, blues, charleston, rumba, cha-cha. Od sedmdesátých let však přibývalo zmínek, že se stále zvětšuje propast mezi tím, co se vyučuje v tanečních kurzech, a tím, co se tančí na zábavách a diskotékách.[6] Proto byly od roku 1974 obnoveny[7] soutěže v tvorbě tanečních novinek[8] a někde probíhaly inovace tanečních kurzů formou akcí „tančíme v texaskách“.[9] Dá se konstatovat, že stěžejní repertoár tanečních kurzů zůstal od sedmdesátých let dodnes téměř neměnný. I dnes se vyučuje polka, mazurka, waltz, valčík, foxtrot, tango, cha-cha, rumba, jive, samba, někde i country dances, tzv. disco apod.

5
Návrh základních osnov pro kurzy tance a spol. chování v roce 1952–1953. *Národní archiv*, Fond KSČ-ÚV-B, oborový archiv, karton 8, nezpracováno.

6
V časopise *Taneční listy*, např. Šimek, R. Co učit tančit a jak? *Taneční listy*, 1977, roč. 15, č. 2, s. 19.

7
První dlouhodobější vlna soutěží o tvorbu nových tanců proběhla v padesátých letech a byla ukončena v roce 1959. Více informací Zilvarová, D., *cit. 4* / *op. cit.*

8
Tvůrčí soutěž tanečních novinek, *Taneční listy*, 1974, roč. 12, č. 3, s. 23.

9
Šimek, R., *cit. 6* / *op. cit.*, s. 19.

Pokud se zamyslíme nad tanečními příležitostmi dnešní doby, zjistíme, že existuje velmi omezený prostor, v němž můžeme uplatnit znalost tanců vyučovaných v tanečních. Plesy a taneční zábavy se konají pouze v zimě. Navíc zde mnohdy kromě polky, valčíku a příležitostně waltzu zní melodie, na něž se jiné párové tance nedají příliš provozovat. Někteří taneční mistři pořádají tzv. taneční čaje, ale to je spíše záležitost Prahy, a případně dalších větších měst. Oproti tomu se nabízí široká paleta rozličných diskoték a klubů, konají se party různých hudebních žánrů (techno, house, drum'n'bass). Zvláštní párové tance, které se v tanečních neučí, jsou tančeny na milongách (argentinské tango) nebo v salsa klubech (salsa, bachata, merengue, zouk). Nabízí se tedy otázka, jaký smysl má existence fenoménu, jehož hlavní náplní je výuka tanců, které absolventi vlastně nemají kde tančit. V tomto příspěvku se tedy pokusím ověřit tezi, že taneční plní i v dnešní době určité sociální funkce, které tento paradox překonávají a umožňují tanečním další existenci. Cílem mého příspěvku je identifikace těchto funkcí a sledování jejich vývoje od konce 19. století do současnosti v kontextu historických událostí a společenských změn.

PŘÍSTUP

Z pohledu sociologie lze taneční považovat za sociální jev, tedy „jev společenské povahy, který existuje nezávisle na individuálním vědomí a který na individuum vytváří vnější nátlak".[10] Na taneční ovšem můžeme ještě detailněji nahlížet jako na sociální instituci, která podle

10
Jandourek, Jan. *Sociologický slovník*. Praha: Portál, 2001, s. 116.

funkcionalistického přístupu je funkčním mechanismem sloužícím k uspokojení potřeb společnosti.[11] Můžeme se tedy ptát a snažit se vyzkoumat, jaké funkce taneční plnily v minulosti i v současné době.

SOCIÁLNÍ FUNKCE TANEČNÍCH

Je celkem nasnadě, že taneční, v nichž je hlavním předmětem výuka tance, plní tělovýchovnou funkci. Na tanec můžeme pohlížet nejen jako na pohybovou, fyzickou aktivitu, ale také, je-li provozován správně, jako na způsob pohybu, který má příznivý dopad na vzpřímené držení těla a chůzi, koordinaci pohybu, smysl pro ovládání tělesného napětí, orientaci v prostoru. Pro ty, kteří si oblíbí párový společenský tanec, se právě taneční často stávají jakýmsi odrazovým můstkem do světa soutěžního sportovního tance.

Díky výkladu pravidel slušného chování plní taneční výchovnou funkci. Často se v tanečních učilo a učí o společenských pravidlech, která má jedinec šanci uplatnit i mimo taneční parket (představení se, stolování apod.). Taneční kurzy v tomto ohledu doplňují školu a rodinu. Výchovná funkce tanečních nabývala na významu zvláště po první světové válce, kdy podle vzpomínek Marie Schäferové mládež zhrubla. Ve společnosti se objevila třída tzv. nových zbohatlíků, která sice okázale hýřila finančními prostředky, zato prý postrádala stopy slušného chování. Právě Schäferová se zasadila o zařazení výkladu společenských pravidel do výuky v Kaskově taneční škole a ve své kronice dokonce tvrdí, že i ostatní taneční mistři přejali tento

11
Srov. Keller, Jan. *Úvod do sociologie*. Praha: SLON, 2002, s. 67.

model ve svých školách.[12] V první polovině 20. století nadto někteří taneční mistři pravidla společenského chování vydávali knižně. Vedle Marie Schäferové to byli Otakar Landa a Gustav Jirák.[13]

Další význam tanečních jako vykonavatele výchovné funkce stoupl po roce 1948, kdy se taneční kurzy jako vhodná forma zábavy mládeže měly rozšířit po celé republice. Došlo i k nucené demokratizaci kurzů. Taneční mistři měli za úkol vést zdarma brigádní kurzy tance ve vybraných učilištích, čímž se do tanečních dostala klientela, která zřejmě doposud nebyla typická.

I v současné době jsou v tanečních sálech vysvětlována a mnohdy i praktikována společenská pravidla. Záleží vždy na konkrétním tanečním mistru, nakolik a jakým způsobem se danému tématu věnuje. Například Taneční škola Vavruška nebo Taneční škola Národního domu na Vinohradech pořádá v rámci kurzu i lekci stolování, jejíž součástí je raut. Domnívám se, že většinou je výklad slušného chování spíše omezen na situace související více či méně s tancem (požádání o tanec, představení, chůze do/z místnosti apod.). I zde se někdy nabízí otázka, zda se s některými vyučovanými pravidly etikety mladí lidé v praxi setkají (např. polibek na ruku).

S výchovnou funkcí úzce souvisí funkce socializační. Za socializaci označujeme v sociologii „proces, kterým se jedinec začleňuje do sociální skupiny, přičemž si osvojuje normy ve skupině

12
Schäferová, Marie. Kronika, díl 4. Děti metropole, s. 61. In: *Archiv hl. m. Prahy*, Osobní fond Marie Schäferové, NAD 1243, karton 1, i. č. 3.
13
Jedná se o tyto publikace: Schäferová, Marie. *Společenský brevíř*. Praha: Samcovo knihkupectví, 1947; Jirák, Gustav. *Společenská výchova*. 2. přeprac. vydání. Praha: Průlom, 1930; Landa, Otakar. *Společenská výchova a tanec*. Praha: [Otakar Landa, 1939].

panující, její hodnoty, učí se sociálním rolím spojeným s určitými pozicemi a dalším dovednostem a schopnostem".[14] Taneční v minulé době plnily funkci prvního uvedení mladých lidí do společnosti. Ještě koncem 19. století bylo nemyslitelné, aby dívka i chlapec šli bez absolvování v případě pánů dokonce i několikerého kurzu tance na ples. O sedmdesát let později se zdá, že dříve, než jdou mladí na ples, mají za sebou zkušenost s první diskotékou.[15] I přes to taneční zůstávají i dnes prvním momentem, kdy si pánové obléknou společenský oblek s kravatou či motýlkem a dámy elegantní šaty a boty na vysokém podpatku. Fakt, že se takto společensky odění lidé shromáždí ve větším počtu ve většinou honosných tanečních sálech, nutí k uhlazenějšímu chování, pohybu a držení těla. Taneční tak umožňují pravidla chování, která byla vysvětlena, zároveň prakticky vyzkoušet, internalizovat.

Taneční do jisté míry poskytují prostor pro sebeprezentaci jedince, a to právě díky tomu, že soustředí na jednom místě větší společnost lidí. Jedna forma prezentace probíhá skrze oděv, protože, slovy Thorsteina Veblena, „ošacení je vždycky na očích a bezprostředně všem pozorovatelům naznačuje, jak si stojíme po finanční stránce".[16] Zdá se, že společenské konvence po celou dobu existence tanečních vyžadovaly formální oblečení, a to dokonce i za obou světových válek. Obzvláště dámám poskytují možnost předvést okázalé róby a šperky. A i když jim nejde přímo o okázalost, chtějí se líbit. Jedna

14
Jandourek, J., *cit. 10 / op. cit.*, s. 220.
15
Mladí sice chodili do tanečních v doprovodu rodičů, ale podle slov tanečních mistrů paralelně s tím navštěvovali sami další taneční zábavy a diskotéky. Šimek, R., *cit. 6 / op. cit.*, s. 21.
16
Veblen, Thorstein. *Teorie zahálčivé třídy*. Praha: SLON, 1999, s. 131.

z mých respondentek (92 let) vzpomínala: „Chodila jsem do tanečních za války, byla to hrůza, zatemnění a tak. Látky na šaty nebyly… každé taneční měl mít člověk nové šaty, ale to za války nešlo…“ Je zajímavé, že první vzpomínka na taneční souvisela právě s oděvem. Oděv také může být prostředkem, jak se odlišit a vyniknout. Nejednou jsem viděla dívky na závěrečném večeru (tzv. věnečku), kde se v některých krajích uplatňuje tradice bílých svatebních šatů, nosit šaty barevné (světle růžové, světle tyrkysové apod.). I u pánů, pro něž je společenský oblek poměrně uniformní záležitostí, mají někteří tendence vyniknout alespoň výraznou kravatou, motýlkem a do barvy k tomu kapesníčkem.

Proti formálnímu dress code tanečních také mladí občas vzdorují. Zajímavé je, že nalezneme takovou zmínku již v roce 1919, kdy údajně v jednom kurzu Kaskovy taneční školy odmítli mladí nosit smoking a rukavice, protože to není „demokratické“. Tehdejší majitel školy Otomar Schäfer to vyřešil jednoduše, kurz prostě zrušil a vrátil kurzovné. Na žádost četných maminek byl kurz znovu otevřen, zřejmě již bez rebelantů.[17] Po převratu v roce 1948, kdy byl společenským ideálem pracující lid, byl nejspíš smoking naopak v nelibosti, nicméně taneční po ideologických zásazích do repertoáru[18] byly pokládány za vhodnou formu zábavy mládeže na rozdíl od diskoték, které se v sedmdesátých letech dostaly i k nám. V té době začali někteří taneční mistři zavádět inovace typu „tančíme v texaskách“, kde vyučovali žactvo v civilním oděvu disko tancům.[19] I v rámci

17
Schäferová, M., *cit. 12 / op. cit.*, s. 96–97.
18
Zařazení lidových tanců apod.
19
Šimek, R., *cit. 6 / op. cit.*, s. 19.

dnešních tanečních můžeme někde spatřit ony disko lekce, při nichž mladí mohou mít na sobě džíny a trička.

S reprezentační funkcí oděvu se pojí také to, že taneční mohou sloužit jako ukazatel společenské prestiže i samy o sobě. Opět kuriózní příklad z počátku první republiky se nachází v kronice Marie Schäferové, která popisuje scénku ze zápisu do kurzů Kaskovy taneční školy: „Muž si přeje, aby tuhle dcerka šla do tanečních… ona nechtěla, ale muž říkal, že to musí být, když je teď poslancem…“[20] Jak vidno, v určitých společenských kruzích bylo absolvování tanečních kurzů nutností. Po roce 1948 byly taneční kurzy rozšířeny i do menších měst po celé republice a určeny pro mládež všech společenských vrstev. V padesátých letech totiž vyučovali taneční mistři i na vybraných učilištích. Domnívám se, že v druhé polovině 20. století návštěva tanečních nebyla známkou prestiže, a naopak se vůči těmto kurzům někteří ohrazovali, jak vyplývá z rozhovorů s respondenty. Nicméně tuto domněnku je stále nutné ještě ověřit dalšími rozhovory. Jedna respondentka (60 let) uvedla, že do tanečních šla na počátku sedmdesátých let přes vlastní nelibost kvůli mamince, tehdy totiž vyznávala styl hippies, který se s formálností kurzů neslučoval, a že jí bylo nepříjemné nosit „všechnu tu parádu“. Jiná respondentka (48 let) zase uvedla, že do tanečních nechodila vůbec, se slovy: „(…) my jsme byli příliš intelektuálové na to, abychom tam chodili, raději jsme doma pili čaj a poslouchali tajně desky italského punku.“ Zdá se, že se po roce 1989 společnost výrazně proměňuje. Jednak přibývá lidí, pro které je znalost společenských tanců nutností, jednak se obecně v rámci postmoderní kultury proměňuje vztah jedince

20
Schäferová, M., *cit. 12 / op. cit.*, s. 17.

k jeho tělu a k prožitkům, volnočasovým aktivitám.[21] Taneční tedy opět nabývají na smyslu a na prestiži. Jak v rozhovoru pro *Lidové noviny* uvedl v roce 2010 taneční mistr Zdeněk Řehák: „Zajímavý zákazník ke mně přišel i minulý týden – byl to první rada ministerského tajemníka jedné ambasády. Měl se zúčastnit vídeňského Plesu v Opeře a chtěl se naučit valčík."[22] A nemusí se jednat jen o dospělé, i někteří mladí mají jasno v tom, že znalost tance je pro určitá povolání výhodou, ne-li nutností: „Šel jsem sem [do tanečních – pozn. aut.] vysloveně proto, že se chci něco naučit. Vidím to na svém známém. Je makléřem a každou chvíli musí jít na nějaký ples a stěžuje si, že neumí tancovat."[23]

Jednou z dalších funkcí tanečních je funkce zábavná. Vždyť existuje slovní spojení „taneční zábava" sloužící pro označení společenských událostí, kde se tančí. Může být ovšem zábavou i proces učení se tancům (tedy taneční samy o sobě) a nejen výsledek těchto kurzů (tedy znalost tanců)? Zdá se, že se o to v současné době někteří taneční mistři záměrně snaží. Propagační materiály Taneční školy Vavruška hlásají: „Taneční, které Vás baví!"[24] I na webových stránkách Taneční školy Hes se dočtete: „Když taneční, tak taneční, kde se dobře pobavíte! V pohodové atmosféře, zábavnou a moderní formou vás naučíme perfektně a elegantně tančit a s jistotou se pohybovat ve společnosti."[25]

21
Srov. Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, 2006.
22
Krupka, Jaroslav. Taneční kurzy patří k české kultuře. *Lidové noviny*, 19. února 2010.
23
Kovaříková, Blanka. Taneční jsou v módě. *Večerní Praha*, 16. února 1995.
24
Taneční škola Vavruška. Dostupné [on-line] z: <*http://www.vavruska.info/klasicke-tanecni/tanecni-pro-mladez/*> [18. 1. 2014].
25
Taneční škola Hes. Dostupné [on-line] z: <*http://www.tanecniskola.cz/tanecni-kurzy/mladez*> [18. 1. 2014].

Taneční mohou být ovšem nejen zábavou pro frekventanty, ale i pro přihlížející, kteří do jisté míry byli a jsou součástí tohoto fenoménu. Dívky totiž přibližně do sedmdesátých let 20. století musely navštěvovat taneční hodiny většinou jedině v doprovodu tzv. průvodkyň, garde. Těmi byly převážně jejich maminky, případně vychovatelky, sousedky apod. Pánové naopak doprovod mít nemuseli a ani v současnosti jej většinou nemají. Dnes není garde na tanečních lekcích vysloveně požadováno. Zajímavé je, že z hlediska počtu diváků v tanečních můžeme pozorovat lokální odlišnosti. Z mé dosavadní zkušenosti vyplývá, že v menších městech patří taneční zřejmě ke kulturním událostem obce – i na běžné výukové lekce chodí maminky, někdy i babičky a výjimečně i celé rodiny. Oproti tomu v Praze jsou počty diváků na lekcích spíše sporadické.[26] Událostmi divácky více navštěvovanými jsou tzv. prodloužené a taneční věnečky, plesy tanečních kurzů, kde se s přítomností rodičů kurzistů dokonce počítá. Do programu večera je zařazena minimálně jedna taneční série, kdy tančí žáci se svými rodiči či jiným garde. Právě tyto prodloužené nevýukové lekce mají bezesporu onu zábavnou funkci. Role tanečního mistra je při nich upozaděna do funkce moderátora večera, taneční projevy kurzistů většinou nejsou vůbec korigovány. V rámci večera je většinou na programu minimálně jedno předtančení či jiný zábavný program (taneční soutěž, volba miss tanečních apod.). Podoba tanečního večera se formou velmi blíží klasickému plesu.

Vzhledem k tomu, že se výuky v tanečních kurzech účastní hned několik desítek párů mladých lidí najednou, je zřejmé, že mohou plnit i seznamovací funkci. Na seznamovací funkci však má

26
Například na lekci, kde je 80 párů frekventantů, je většinou maximálně 20 diváků.

vliv také taneční mistr a jeho marketingové strategie při propagaci kurzů. Někteří mistři totiž nabízejí při zápisu do kurzů výrazné slevy, pokud se přihlásí celý pár, či dokonce větší kolektiv (školní třída). Další aspekt, který ovlivňuje seznamování, je zadávání k tanci, jeho způsob a frekvence v rámci taneční lekce. Někdy je vyhlášena pánská či dámská volenka jen na začátku lekce a po přestávce, tudíž za jednu lekci vystřídá v tanci jeden partner maximálně dvě partnerky, jindy je naopak zadávání na programu častěji. Tu a tam je výměna párů ponechána na frekventantech, jindy pro urychlení průběhu mistr v situaci, kdy všechny páry stojí po obvodu kruhu, nařídí, aby na povel jeden z páru popošel o určený počet partnerů vpřed či vzad. Další dimenzí mohou být dokonce seznamovací akce. V rámci tanečních kurzů je pořádá například Taneční škola Hes, konají se v jiném prostředí mimo taneční sál a kurzisté se mohou seznamovat mezi sebou, ale i s tanečními mistry, jejich partnerkami a asistenty.

Svou roli v seznamování hraje lokalita, v jejímž rámci se kurzy pořádají. Je zřejmé, že v malém městě se lidé přibližně stejného věku znají alespoň od vidění, naopak ve velkých městech je to nepravděpodobné. Tam se ovšem zase mnohdy domluví žáci jedné třídy a navštěvují taneční kurz spolu. Stávají se ale i případy, kdy jde jedinec do tanečních a nezná tam vůbec nikoho: „Když jsme chtěli dceru přihlásit do tanečních, bylo už pozdě, kurz, kam chodili její kamarádi, už byl obsazen, tak chodí sem do Lucerny, kde ze začátku vůbec nikoho neznala.“[27] Seznamování se nemusí týkat jenom kurzistů, ale i přihlížejících. Jak vyplynulo z rozhovoru s maminkou jedné účastnice kurzu, právě

27
Rozhovor s maminkou frekventantky, 2014.

když šla doprovodit dceru na první lekci, dala se do řeči s jinou maminkou, spřátelily se a z návštěvy tanečních lekcí si vybudovaly pravidelnou tradici setkání nad sklenkou vína.

Se seznamovací funkcí tanečních jde ruku v ruce funkce milostná či erotická. Párový tanec, stavební kámen tanečních kurzů, poskytuje legitimní možnost být druhému pohlaví blíže. Trvalý vzájemný dotyk muže a ženy je vyžadován v tanečním držení, které dle daného tance osciluje od držení za ruce (např. jive), přes držení volné (dotyk jen v rámci paží kupř. při tanci blues) po těsné, kdy by se tanečníci měli dotýkat pravými částmi těla od spodní části hrudníku po kyčel (ve standardních tancích – waltz, valčík, tango, foxtrot). Vzájemné postavení těl partnerů v latinskoamerických tancích zcela přirozeně vede k tomu, že se tančící pár dívá navzájem do očí. I pokud se netančí například v době výkladu nových tanečních prvků, zůstává pár v relativní fyzické blízkosti oproti vzdálenosti od ostatních. Často taneční mistři vyžadují, aby se i netaneční pohyb páru po tanečním parketu odehrával v kontaktu prostřednictvím tzv. nabídnutí rámě. I samotný akt zadávání, tedy pánské či dámské volenky, může být záminkou pro naznačení jistých osobních preferencí.

O tom, že taneční poskytují prostor pro milostná vzplanutí, hovoří mnohé deníky či vzpomínky respondentů. V rukopisných denících Richarda Šantrůčka z roku 1881 se dočteme o tom, že právě v tanečních kurzech Josefa Pohla se seznámil s pozdější manželkou Boženou Náprstkovou. Že díky benevolenci průvodkyně Náprstkové mohl s Boženou jednou sedět sám spolu

s dalším párem u stolečku, a jednou ji při tanci dokonce políbit na ruku.[28] I respondentka (80 let) vzpomínala, že se právě v tanečních sblížila s chlapcem, který navštěvoval vyšší ročník na stejném gymnáziu. Byť se tedy znali předtím, škola jim neposkytla dostatek příležitostí a možností, aby navázali milostný vztah. Stejnou úlohu mohou plnit taneční i v době, kdy se v paletě tanečních příležitostí vedle nich nabízejí mladým i různé diskotéky a kluby. Právě v tanečních kurzech je paradoxně nutné pro seznámení vyvinout mnohem menší úsilí právě díky zadávání, párovému tanci apod.

ZÁVĚR

Smyslem mého příspěvku bylo seznámit čtenáře s unikátním českým fenoménem, kterým jsou kurzy tance a společenské výchovy pro veřejnost. Tento sociální jev má více než stoletou tradici, během níž se od počátku výrazně proměňoval nejvíce z hlediska repertoáru v souvislosti se společenskými změnami a historickými událostmi. Avšak paradoxně právě stěžejní repertoár tanečních se od sedmdesátých let nezměnil, i když taneční příležitosti a jejich četnost (nárůst diskoték, klubů) ano. Tento fakt nabádá k otázce po smyslu těchto kurzů. Domnívám se, že taneční existují mimo jiné také díky sociálním funkcím, které tato sociální instituce plní. Mé dosavadní bádání odhalilo, že se může jednat o funkci tělovýchovnou, výchovnou, socializační, reprezentační, zábavnou, seznamovací a milostnou. Jelikož fenomén tanečních nebyl doposud příliš probádán a toto jsou teprve první informace z probíhajícího výzkumu, zůstává stále mnoho otázek nezodpovězených. V době sepisování tohoto příspěvku ještě nebyl

28
Srov. Hanáčková, Kateřina. Rukopisné deníky Richarda Šantrůčka. In: Gremlicová, Dorota (ed.). *Stopy tance*. Praha: NAMU, 2007.

realizován dostatečný počet rozhovorů s účastníky i pamětníky kurzů. Některé domněnky tak zatím zůstávají spíše na úrovni pracovních hypotéz než závěrů. Například není jasné, nakolik se jedinci přihlašovali a přihlašují do tanečních dobrovolně a nakolik na nátlak rodičů a okolí. Považovali a požadují kurzisté absolvování tanečních za automatickou součást jejich života? Jaký byl a je poměr absolventů kurzů vůči těm, co do tanečních nechodili? Jsou v dnešní době taneční více v módě či méně, než tomu bylo v minulosti?

Zároveň se rovněž ukazuje, že ve vnímání a přístupu k tanečním kurzům panují značné rozdíly dané lokalitou, případně sociální příslušností jedinců. Ve své disertační práci se proto hodlám zaměřit na porovnání vývoje fenoménu tanečních v Praze a na Jičínsku, které reprezentuje maloměsto s bohatou kulturní tradicí.

PRAMENY

Archiv hl. m. Prahy, Fond Kaskova taneční škola, NAD 1079, inventář č. 413, časový rozsah 1876–1952 (1964).

Archiv hl. m. Prahy, Fond Svaz učitelů tance v Praze, NAD 697, časový rozsah 1920–1950, nezpracováno.

Archiv hl. m. Prahy, Osobní fond Marie Schäferové, NAD 1243, inventář č. 412, časový rozsah 1906–1971.

Národní archiv, Fond KSČ-ÚV-B oborový archiv, karton 8, nezpracováno.

LITERATURA

BAUMAN, Zygmunt. Úvahy o postmoderní době. Praha: SLON, 2006. ISBN 80-86429-11-3.

DEGEN, Milan. *Společenský tanec ve dvacátém století*. Praha: Jiří Plamínek, 2003. ISBN 80-239-3119-9.

HANÁČKOVÁ, Kateřina. Rukopisné deníky Richarda Šantrůčka. In: GREMLICOVÁ, Dorota (ed.). *Stopy tance*. Praha: NAMU, 2007. ISBN 978-80-7331-118-6.

JANDOUREK, Jan. *Sociologický slovník*. Praha: Portál, 2001. ISBN 978-80-7367-269-0.

JIRÁK, Gustav. *Společenská výchova.* 2. přeprac. vydání. Praha: Průlom, 1930.

KELLER, Jan. Úvod do sociologie. Praha: SLON, 2002. ISBN 978-80-8642-939-7.

KOVAŘÍKOVÁ, Blanka. Taneční jsou v módě. *Večerní Praha*, 16. února 1995.

KRUPKA, Jaroslav. Taneční kurzy patří k české kultuře. *Lidové noviny*, 19. února 2010.

LANDA, Otakar. *Společenská výchova a tanec*. Praha: [Otakar Landa, 1939].

SCHÄFEROVÁ, Marie. *Společenský brevíř*. Praha: Samcovo knihkupectví, 1947.

VEBLEN, Thorstein. *Teorie zahálčivé třídy*. Praha: SLON, 1999. ISBN 80-85850-71-0.
Taneční listy. Praha: Divadelní ústav, 1963–1980, roč. 1–18. ISSN 0039-937X.

ZILVAROVÁ, Daniela. *Profese tanečního mistra v Čechách 19. století*. Bakalářská práce. Praha: HAMU, 2009.

ZILVAROVÁ, Daniela. *Profese tanečního mistra v Čechách ve 20. století*. Diplomová práce. Praha: HAMU, 2012.

LUKÁŠ BRYCHTA se zabývá vybranými směry v současném divadelním umění a teoreticky zkoumané principy uplatňuje ve své praktické tvorbě. Vystudoval teorii a kritiku (DAMU), kde pokračuje v doktorském studiu se zaměřením na herní (game) aspekty v divadelním umění posledních dvaceti let, a to především z pohledu diváka. Paralelně absolvoval pilotní program divadelní tvorby v netradičním prostoru (KALD DAMU), na což navazuje studiem režie-dramaturgie tamtéž. V poslední době se věnuje převážně fenoménu tzv. imerzivního divadla.

TYPOLOGIE DIVÁCKÉHO ZÁJMU V IMERZIVNÍM DIVADLE

DIFFERENT FORMS OF ATTENTION PAID TO IMMERSIVE THEATRE

Lukáš Brychta

The essay examines different forms of attention paid to immersive theatre by its audience. Specific features of the immersive form are addressed first, with particular emphasis on environment to equalize acting and interactive installation. Such a form is conducive to a playful engagement, itself necessary in order to properly perceive such performance. Further, the form is ergodic meaning the spectator must configure his own conception during the production.
The second part of the essay, based on the Peter Bøckman Three Way Model, distinguishes between three types of spectator interest possible during such performance: drama as interest in narrative and situation; game as the engagement of the spectator; and immersion as the wish to be submerged in the fictional world of the piece.
The third part of the essay contains further elaboration, as per the J. Thuomas Harviainen Multi-Tier Model. It is possible to differentiate between three layers of engagement (Gordon Callejas' term): narrative, game, and environment.
An audience member able to engage all three layers simultaneously is in the full immersion mode and engagement in any two of three layers is immersionist or semi-immersionist.

V tomto textu navazuji na svou studii[1] o základních rysech a teoretických konceptech imerzivního divadla a rozpracovávám její část věnující se typům diváků a jejich zájmům. Než ovšem přistoupím k této problematice, považuji za vhodné krátce přiblížit imerzivní divadlo jako takové.

VYMEZENÍ POJMU IMERZIVNÍ DIVADLO

Tento termín se začal objevovat v britském prostředí od roku 2004 a během tří let se ustálil ve slovníku (převážně) londýnských kritiků. V roce 2011 se objevil v souvislosti s představením *Sleep No More* britské skupiny Punchdrunk v propagačních materiálech britského centra v New Yorku, kde bylo představení uváděno, a díky jeho značnému úspěchu se označení imerzivní divadlo rychle etablovalo i v americkém prostředí (především newyorském). Jak poznamenává Marvin Carlson, „termín je používán – podobně jako dříve site specific – jako deskriptivní a marketingový nástroj, který je aplikován s minimem konzistence na široké spektrum nekonvenčních scénických projevů".[2] Na druhou stranu tentýž autor označuje imerzivní divadlo za „hlavní alternativní dramaturgii nového milénia".[3]

V roce 2013 vyšla kniha nazvaná *Immersive Theatres* (Imerzivní divadla) britské teatroložky Josephine

1
Brychta, Lukáš. Imerzivní divadlo: Divadlo na hraně hry. In: Klíma, Miloslav; a kol. *Divadlo a interakce VIII a půl – Modré stránky*. Praha: Pražská scéna, 2014, s. 49–80.
2
Carlson, Marvin. *The Challenges of Immersive Theatre.* Příspěvek na konferenci Alternative Dramaturgies of the New Millenium. Tangier, Maroko, 29.–30. května 2014, nestránkováno.
3
Carlson, M., *cit. 2 / op. cit.*

Machonové, až do současnosti nejucelenější text pojednávající o tomto fenoménu. Kniha však imerzivní divadlo nijak přesněji nepojmenovává ani nepřináší konkrétní teoretické nástroje pro jeho popsání. Autorka na základě příliš širokých kategorií, jako jsou intimita či bezprostřednost, zahrnuje pod zkoumané označení vzájemně více či méně příbuzné divadelní skupiny a tvůrce, jejichž tvorbu nijak dále teoreticky neuchopuje. Explanační síla termínu se díky tomu jeví nízká, což není překvapivé, uvážíme-li, s jak různorodým materiálem autorka nakládá a nakolik ho nepodrobuje žádné systematické analýze a následné typologii. Současně ale již název knihy napovídá, že si je tohoto úskalí Machonová vědoma. Při podrobnější analýze nejen jí uváděných příkladů je možné dojít k poznání, že v současné divadelní praxi existuje určitý proud tvorby, který zatím nebyl nijak pojmenován a pro nějž se zdá název imerzivní divadlo příhodný. Podrobnějšímu rozboru této problematiky se věnuji v již zmiňovaném textu,[4] zde tedy uvedu pouze z něho vyplývající závěry.

Imerzivní divadlo je specifický typ divadelní – či intermediální – tvorby, která *kombinuje výtvarnou instalaci* a *divadelní situace*. Komunikační kód díla se tak nenalézá pouze v herecких akcích, ale stejnou měrou i v samotném prostředí. Snahou těchto projektů je vytvořit komplexní, alternativní svět, do kterého může divák vstoupit a objevovat ho.[5] Nahlédnuto z pohledu výtvarného umění, by se jednalo o tzv. *totální instalaci* rozšířenou o herecké akce. Tento typ instalace, slovy Claire Bishopové, „nabízí velmi osobní model diváckého zážitku – takový,

4
Brychta, L., *cit. 1* / *op. cit.*
5
Brychta, L., *cit. 1* / *op. cit.*, s. 54.

kdy divák není pouze fyzicky ponořen do třídimenzionálního prostoru, ale kdy je jím také psychicky absorbován“.[6]

Zároveň se jedná – v duchu Espena Aarsetha[7] – o *ergodické dílo*.[8] Neexistuje zde jednotný referenční bod společný všem divákům, a navíc ani není možné fyzicky recipovat dílo v jeho celistvosti. Oproti standardnímu divadlu[9] není divák schopen zhlédnout všechny scény, jelikož se odehrávají simultánně v různých částech prostoru. Divák, který má volnost pohybu po prostoru inscenace, si na základě svých intuitivních rozhodnutí, kam se vydá a co bude pozorovat či prozkoumávat,[10] konfiguruje subjektivní podobu díla už v jeho ontologické rovině.[11]

6
Bishop, Claire. *Installation Art: A Critical History.* New York: Routledge, 2005, s. 14.

7
Aarseth, Espen. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature.* Baltimore: John Hopkins University Press, 1997.

8
Oproti běžnějším *lineárním* textům, které od recipienta vyžadují interpretační akt, se ergodické texty liší tím, že recipient – který se i v tomto případě věnuje interpretaci – zároveň svou aktivitou *konfiguruje* vnímanou podobu daného textu. Viz Švelch, Jaroslav. Co nám říká hra: Teoretické a metodologické přístupy k počítačové hře jako expresivnímu médiu. *Iluminace*, 2012, roč. 24, č. 2, s. 37.

9
Pro potřeby tohoto textu standardním divadlem míním takový způsob prezentace divadelního umění, kdy divák přijde do prostoru budoucí divadelní produkce, zaujme své místo v hledišti mezi ostatními diváky (čímž se vytvoří publikum), sleduje dění na jevišti, po dobu trvání představení své místo většinou neopouští a po skončení produkce odchází. Tímto není myšlena pouze tzv. činohra, ale jakýkoli typ divadelní produkce, který využívá i toto formální uspořádání. V podobném duchu viz Machon, Josephine. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance.* Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2013, s. 26. Standardní a imerzivní divadlo zde nejsou míněny jako kvalitativně odlišné kategorie, ale opět toto rozlišení má upozornit na jejich odlišnou strukturní výstavbu.

10
Ve většině případů je divákům dovoleno dotýkat se výpravy a zkoumat ji.

11
Tento typ implicitní divácké dramaturgie by se dal připodobnit k rozdílu mezi průchodem *labyrintem* a *bludištěm*. V obou případech divák dojde cíle (konce představení), ale v prvním případě má cestu přesně vymezenou jeho strukturou (což neznamená, že ve významové rovině se jednotlivé interpretace diváků nemohou lišit), kdežto v druhém případě je značně pravděpodobné, že cesta každého bude jiná než ostatních (a to naopak nemusí znamenat, že interpretovaný význam bude pro každého odlišný). Aarseth v této souvislosti zmiňuje koncept *jednocestné* (unicursal) a *vícecestné* (multicursal) struktury, Viz Aarseth, Espen. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature.* Baltimore: John Hopkins University Press, 1997, s. 6, a Doob, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth: From Classical Antiquity through the Middle Ages.* Ithaca: Cornell University Press, 1992.

Imerzivní divadlo tak má již ve své podstatě zakotvenou silnou akcentaci herních (game) momentů. Jedná se o *divadlo na hraně hry*. Diváci dostávají značný prostor pro svou aktivitu, mohou různým způsobem interagovat s prostředím inscenace, herci i mezi sebou. Jistá míra hravého zapojení je nutnou podmínkou pro zakoušení tohoto typu díla v jeho specifické kvalitě. Jak uvidíme dále v textu, jedná se o jedno z kritérií, jež určují vztah diváka k inscenacím imerzivního divadla a zároveň tento typ divadla i charakterizují.

DVA PŘÍKLADY IMERZIVNÍHO DIVADLA

Za účelem konkrétního doložení výše zmíněných charakteristik a zároveň i přípravy materiálu, na kterém budu následně vykládat diváckou typologii, představím stručně na tomto místě dva projekty, které považuji za zástupce imerzivního divadla. Jsou jimi *The Drowned Man: A Hollywood Fable* (2013–2014, dále *TDM*) od Punchdrunk a *The Ruby Town Oracle* (2007, 2008) dánsko-rakouské skupiny Signa.[12]

V prvním případě šlo o volnou adaptaci divadelní hry *Vojcek* Georga Büchnera přenesenou do fiktivních amerických filmových studií začátku šedesátých let. Tvůrci základní dějovou linii zdvojili a doplnili o další postavy, kterých bylo celkově ke čtyřiceti. Každá měla určený příběh odvíjející se bez přestávky po celou dobu představení. Detailně řešený

12
Oběma jsem se podrobněji věnoval na jiném místě, konkrétně inscenaci *The Drowned Man* v časopise *Svět a divadlo* (Brychta, Lukáš. Londýnská imerze: Punchdrunk: The Drowned Man – Utonulý. *Svět a divadlo* 25, 2014, č. 3, s. 55–62) a projektu *The Ruby Town Oracle* ve své diplomové práci (Brychta, Lukáš. *Pervazivnost v uměních živé interakce*. Diplomová práce. Praha: DAMU, katedra teorie a kritiky, 2014, s. 56–59).

prostor (sugestivní výprava je charakteristickým rysem skupiny) se rozkládal ve čtyřech patrech rozlehlého industriálního objektu členěného na zhruba 120 různě velkých místností či prostranství. Diváci se jím mohli volně pohybovat a dotýkat se scénografie. Bylo jim ale zakázáno mluvit a museli celou dobu nosit bílé obličejové masky. Herci diváky nevnímali a nijak s nimi neinteragovali, kromě výjimečných momentů, tzv. situací jeden-na-jednoho (one-on-one). Scénář byl pevně určen a divák spíše přihlížel probíhajícímu dění. Délka inscenace byla tři hodiny.

V případě *The Ruby Town Oracle* divák vstupoval do fiktivní izolované vesnice hlídané vojenskou posádkou. Vesnici tvořilo na čtyřicet budov přenesených z opuštěného hornického městečka a obývalo ji přes čtyřicet herců, kteří hráli své role bez ustání devět dní, tedy také celou dobu trvání představení. Jednotlivé postavy měly velmi detailně propracované charaktery a osobní minulost, ale kromě dvou velkých událostí nebylo nijak určeno, jak má vlastní představení probíhat.

Divákově aktivitě byl dán téměř neomezený prostor. Mohl do vesnice opakovaně přicházet a odcházet, zůstávat libovolně dlouhou dobu, a to i několik dní v kuse. Dle chuti se mohl zapojovat do každodenního běhu vesnice, rozprávět s jejími obyvateli i jim různým způsobem pomáhat. Jádro díla[13] se tak nacházelo ve vzájemné interakci diváků s herci, jelikož neexistovaly žádné předpřipravené scény.

13
Domnívám se, že je zde stále možné mluvit o díle, jelikož existuje určená fiktivní minulost všech postav, o kterou se herci při jejich hraní opírají a kterou diváci mohou především na základě rozhovorů odhalovat.

Nahlédneme-li nyní na obě díla optikou již nastíněných charakteristických rysů imerzivního divadla, ozřejmí se, v čem je tato divadelní tendence specifická. Oba projekty využívají divadelní situace, tedy spolubytí diváků a herců na jednom místě a v jednom čase. Vedle toho ale značnou část obsahu[14] sdělují skrze výtvarnou složku. Filmová studia i venkovní prostory *TDM* jsou reálným, téměř nekonečným bludištěm, které v divákovi vyvolává stále nové obrazy a neustále ho překvapuje dalšími souvislostmi a metaforami. Tento prostor pak často o postavách a jejich tématech říká více než herecké akce samy o sobě. Podobně funguje i *Ruby Town*, i když zde je výprava realističtější a syrovější. V obou případech ale scénografie vytváří velmi silnou atmosféru, která je významotvorná ve svém celku, i co se týče jednotlivých prostorů. Zároveň se rovněž diváci stávají součástí instalace: díky maskám v *TDM* jsou výrazným dynamickým scénografickým prvkem, zatímco u Signy mají inherentní roli uvnitř fikčního světa, jsou návštěvníky-turisty ve fiktivní vesnici.

V obou projektech existuje určitý příběh, který do díla vnesli jeho tvůrci, ovšem v obou případech je rozložen do jednotlivých postav a prostorů. Divák k němu proniká skrze osobní, často náhodnou cestu, jež je vytyčena pouze několika pravidly, a nikdy ho není schopen uchopit komplexně. Během jednoho představení *TDM* lze zhlédnout maximálně třicet procent celkového dění. Různí diváci si tak odnášejí odlišné poznatky o postavách, prostorech i událostech podle toho, s čím přišli během představení do styku. Stejným způsobem funguje i *The Ruby Town*

14
Volněji chápáno jako téma a sdělení, které do struktury díla vložili jeho tvůrci.

Oracle,[15] kde záleží na tom, se kterou z postav se dá divák do řeči a jaká se mezi nimi rozehraje interakce.

Oba projekty vyžadovaly od diváka velkou míru jeho osobního vkladu. Neustále se musel aktivně rozhodovat, kterou cestou se vydá, jakou postavu bude následovat či zpovídat, který prostor půjde prozkoumat, čemu věnuje pozornost. Ne náhodou je tak způsob divácké recepce v imerzivním divadle přirovnáván k situaci hráče počítačové hry.[16] Inscenace byly natolik interaktivní, že vyžadovaly od svých recipientů herní přístup, bez kterého se s nimi diváci nedostali plnohodnotně do styku.[17] Herní zapojení umožňovala také výprava obou projektů, jejich prostorové členění[18] a některé herecké akce.[19]

V tuto chvíli by mělo být patrné, že různý typ diváka může – dle svého naturelu, přání či jiného klíče – během představení zaujímat rozdílné divácké strategie. Tvůrci tohoto typu divadla by si pak měli být vědomi toho, jaké různé roviny tato forma obsahuje, a dle toho je ve svém projektu akcentovat, či naopak potlačovat. V další části textu se věnuji typologii divácké

15
Obě inscenace v sobě ukrývají i jakýsi objektivní příběh, který do nich vložili jejich tvůrci. Rozboru tohoto rysu se zde ale nevěnuji.

16
Carlson, M., *cit. 2* / *op. cit*. Též Tögl, Gero. Remediating Theatre: From Grand Theft Auto to The Ruby Town Oracle. In: Brincken, Jörg von; Gröbel, Ute; Schulzki, Irina (eds.). *Fictions / Realities: New Forms and Interactions.* München: Meidenbauer, 2011, s. 21–38.

17
V případě *The Ruby Town Oracle* tvůrci zmiňují případ, kdy se někteří diváci přišli podívat na divadlo a nebyli ochotni připustit, že by představení mohlo vyžadovat jinou diváckou strategii než posedávání na místě a sledování okolí. Z pochopitelných důvodů pak byli přesvědčeni, že se jednalo o nekvalitní dílo, jelikož neviděli žádnou dramatickou situaci. Více viz Brychta, L., *cit. 12* / *op. cit.*

18
Prostředí *TDM* obsahovalo různé tajné pokoje, skryté dveře a průchody apod. Kromě toho byl celý prostor vytvořen jako svého druhu bludiště.

19
Signa dlouhodobě zachází s herci jako se součástí instalace a zakládá si na přímé interakci herců s diváky. Punchdrunk těmito momenty více šetří, ale i tak jsou v jejich projektech přítomny (interakce jeden-na-jednoho).

zájmu (nikoli diváků), která se bude opírat o právě představené projekty.

TYPOLOGIE DIVÁCKÉHO ZÁJMU – TROJCESTNÝ MODEL

V následujícím rozlišení vycházím z teoretických modelů, které vznikly v prostředí herních studií, konkrétně kolem uvažování o role-playingu. Jedná se o typ her, v nichž hráči ztvárňují určitou postavu (roli).[20] Nebudu se zde věnovat hrám, které jsou zprostředkované digitálními technologiemi, ale takovým, ve kterých role-playing probíhá v živé interakci, nezprostředkovaně mezi hráči. Během roku 1997 byl v diskusích vedených na fóru *rec.games.frp.advocacy* zformulován tzv. *tří-složkový model* (Threefold Model), který o rok později shrnul John H. Kims do jednotného dokumentu.[21] Tato teorie se věnuje deskovým a stolním *rpg* hrám (role-playing games)[22] a popisuje tři aspekty či předměty zájmu, ke kterým mohou hráči během hraní inklinovat. T1 Jedná se o *drama*, *hru* a *simulaci*, respektive o hraní, které se orientuje na *příběh*, *výzvy* nebo *fikční svět*[23] (viz první sloupec tabulky T1). O čtyři roky později byl model adaptován Peterem Bøckmanem pro prostředí již ne stolních her, ale rolových her naživo, live action role-playing

20
Role-plaing je „skupina aktivit charakteristická tím, že zapojuje účastníky do ‚jako-kdyby' či ‚simulovaných' akcí nebo situací". Yardley-Matwiejczuk, Krysia M. *Role Play: Theory and Practice*. London: Sage, 1997, s. 1.

21
Kims, John H. The Threefold Model FAQ 1998. Dostupné [on-line] na: <*http://www.darkshire.net/jhkim/rpg/theory/threefold/faq_v1.html*> [cit. 7. 12. 2014].

22
Jedná se o typ her založených na storytellingu, při kterém každý z hráčů ztvárňuje určitou postavu.

23
V původním znění *svět*.

T1
Srovnání trojúhelníkových modelů[24]

Třísložkový model (shrnul John H. Kims, 1998)	Trojcestný model (Peter Bøckman, 2002)	Adaptace pro imerzivní divadlo (vlastní návrh)
drama (příběh) *dramatist*	*dramatist*	dramatická intence
hra (výzvy) *gamist*	*gamist*	hráčská intence
simulace (svět) *simulationist*	*immersionist*	imerzivní intence

games, zkráceně larpů. V tomto typu her se méně jedná o storytelling kolem stolu a více o odehrávání (play) scén v reálném čase a prostředí. Tyto hry se tak v mnoha aspektech blíží divadelní praxi s tím rozdílem, že neobsahují divácký komponent. Vznikl tak *trojcestný model* (*The Three Way Model*),[25] který více zohlednil zážitkový charakter larpů. První dvě kategorie zůstaly zachovány (drama a hra) a simulace byla nahrazena *imerzí* (druhý sloupec tabulky T1). To, co je kolem herního stolu simulováno pomocí různých žetonů, karet a tabulek, se v larpu stává reálným, psychosomaticky i fyzicky pociťovaným. Analogicky bychom pak mohli tvrdit, že je možné rozlišovat tři typy, či lépe řečeno odstíny, divácké intence v imerzivním divadle: *dramatický*, *hráčský* a *imerzivní* (třetí sloupec tabulky T1).

Bøckmanovo rozdělení vychází z předpokladu, že každá hra klade na hráče různé druhy požadavků, a tím pádem ovlivňuje způsob, jak bude hrána, čímž ovšem formuje i hráčský přístup

24
Označení jednotlivých druhů hráčů ponechávám v původním znění, jelikož jejich překlad je zavádějící. Existují české tvary *dramatik*, *vyhrávač* a *simulacionista*, respektive *imerzionista*, které se mi ovšem nezdají vhodné a jejich revize je příliš vzdálená zaměření tohoto textu.

25
Bøckman, Peter. The Three Way Model: Revision of the Threefold Model. In: Gade, Morten; Thorup, Line; Sander, Mikkel (eds.). *As Larp Grows Up: Theory and Methods in Larp – The Lost Chapter: More Theory and Method in Larp*. Frederiksberg: Projektgruppen KP03, 2003, s. 12–16.

jednotlivých účastníků. Podobný předpoklad je implicitně přítomen i v divadelním umění (ostatně jako v jakékoli jiné, nejen umělecké činnosti), ovšem většinou odlišným způsobem než ve zkoumaném typu divadla. U diváka se v naprosté většině případů tyto požadavky divadelního díla projevují v rovině významové (interpretační), a nikoli v té fyzické (konfigurační). Opět s Aarsethem řečeno,[26] standardní divadlo vyžaduje od diváka ve fyzickém slova smyslu triviální způsob aktivity,[27] kdežto imerzivní divadlo žádá netriviální zapojení. V imerzivním divadle tak struktura každé inscenace významným (a významotvorným) způsobem ovlivňuje způsob divákovy recepce.

Rozdílné požadavky také přinášejí sami hráči vůči hrám a způsobům, jak je hrát. Každý hráč má své hráčské strategie. Ne každý je ale vždy schopen rozpoznat vhodný herní přístup, a poté ho i uplatnit. Jednoduše řečeno, ne každá hra je vhodná pro každého hráče a ne každý hráč pro každou hru. Jelikož imerzivní divadlo obsahuje silné herní aspekty, každá divácká reakce významnou měrou ovlivňuje (či přímo určuje) průběžně konstruovanou podobu díla. Výše uvedené rozlišení se pokouší postihnout tři póly hráčského zájmu, které se vyskytují v rolových hrách.

Bøckman zmiňuje modelovou situaci, kdy ve hře zasazené do fantasy prostředí přichází k bráně města strašlivé monstrum. Hráč, který inklinuje k dramatickému přístupu ve hře, učiní veřejný proslov, hrdinně se monstru postaví a zemře. Jeho hra je

26
Aarseth, E., *cit. 7* / *op. cit.*, s. 1–2.
27
V tomto kontextu by triviální aktivitou bylo například sezení v hledišti, otáčení hlavy, přesouvání pohledu a ostření očí, naklánění se, svírání pěstí atp. Triviální tak znamená nezbytné pro recepci díla, ovšem nezasahující podstatným způsobem do jeho ontologické roviny.

v tuto chvíli ukončena, ovšem jeho herní jednání přineslo celkovému příběhu hry, příběhu jím ztvárňované postavy i příběhům dalších postav vhodnou dramatickou scénu. Pro tohoto hráče je klíčový kvalitní příběh a jeho role-playing se soustředí na odehrávání takových scén, které ho posouvají dále.

Hráč zaměřující se na herní (game) aspekty by k monstru přistupoval jako k prvku, který byl organizátory hry k bráně poslán za nějakým účelem. Pokusil by se s ním tedy navázat konverzaci, aby zjistil, zda od něho nezíská nějaké užitečné informace. Pro něho jsou nejdůležitější cíle, kterých může v průběhu hry dosáhnout.

Oproti tomu hráč orientující se na imerzi by situaci vnímal prismatem své postavy, a tudíž by se rozklepal strachem a utekl do nejvzdálenější chalupy, kde by se skryl pod postelí. Pro tohoto hráče je nejdůležitější co možná nejvěrnější ztvárnění jím reprezentované postavy a v ideálním případě jeho ztotožnění se s ní.

Z tohoto rozlišení je patrné, nakolik zásadním způsobem by se proměňoval průběh hry podle toho, jak hráči reagují. Je také zřejmé, že se nejedná o kvalitativní dělení. Stejnou hrou může být jeden hráč nadšen (jelikož mu umožnila ponořit se do fikčního světa) a druhý zklamán (protože ho nutila ponořit se do fikčního světa). Spolu s tím také platí, že se tyto kategorie do určité míry překrývají: snaha vyřešit určitou záhadu může být jak vhodná výzva, tak napínavé rozvíjení příběhu, i vhodný důvod pro vnitřní zápas se strachem postavy. „(…) každá hra má

dramatické, kompetitivní i realistické [imerzivní – pozn. LB] aspekty."[28] Toto rozlišení tak není striktní, popisuje spíše odlišné aspekty, které mohou být jak hráči, tak i výstavbou díla akcentovány. Při vlastním hraní pak ovšem musí docházet ke shodě. Pokud vývoj hry předpokládá, že hráč od monstra získá určité informace, kdežto on před ním místo toho utíká, nedojde k žádnému posunu a hra stagnuje.

V případě imerzivního divadla je situace jiná, diváci nejsou herci, a tím pádem na jejich reakcích nezávisí úspěšné dokončení představení. Na druhou stranu se zde ale vyskytuje více možných způsobů, jak k představení přistupovat a jakým způsobem se v něm chovat. Tomuto hledisku se tak dá přizpůsobit představená teorie. Ta by pak rozlišovala divácký zájem podle toho, kterým prvkům inscenace je věnována převážná pozornost či jakým způsobem je k nim přistupováno.[29]

Dramatická intence se věnuje prvkům, které vyprávějí určitý příběh či obsahují určitou situaci. V případě *TDM* si takto zaměřený divák bude všímat jednotlivých prostředí a postav, bude se je snažit interpretovat na základě jejich vzájemných vztahů, bude následovat jednotlivé herce a sledovat příběhy jejich postav či se pokoušet interpretovat různé části instalace. U *The Ruby*

28
Bøckman, P., *cit. 25* / *op. cit.*, s. 13.
29
Následující výklad těchto rozlišení se do jisté míry liší od dříve prezentovaného ve studii (Brychta, L., *cit. 1* / *op. cit.*) a je možné ho chápat jako její revizi. V této podobě ho považuji za výhodnější pro analýzu inscenací imerzivního divadla i při uvažování nad jejich tvorbou.

Town Oracle mohl divák dokonce do situací vstupovat a pokoušet se v nich aktivně jednat.[30]

Hráčská intence se zaobírá možnostmi hry, které inscenace poskytuje. Divák s tímto zájmem uvažuje nad představením jako nad prostředím pro vlastní seberealizaci, vlastní hru. Vyhledává interaktivní momenty, které se snaží co nejvíce využít. Může se snažit dosáhnout interakce s herci, ovšem nikoli z důvodu odvíjení příběhu, ale spíše kvůli vlastnímu zážitku ze hry. V *TDM* by do této kategorie patřilo objevování tajných místností, zkoušení nových průchodů apod.

Imerzivní intence je orientací na hluboký divácký prožitek, na jeho touhu nechat se dílem přenést do jiného, alternativního, fikčního světa. Každý prvek, který napomůže budování pocitu fikčního univerza, upoutá pozornost takto zaměřeného diváka. Čím propracovaněji (rozuměno čím promyšleněji a provázaněji) bude tento svět působit, tím silnější bude pocit imerze.

Jak již bylo řečeno výše, každá inscenace má v sobě latentně obsaženy všechny tři aspekty a záleží na jedné straně na tvůrcích, na které z nich dají ve svém díle důraz, a z druhé strany na divácích, jakým způsobem budou ke konkrétnímu dílu přistupovat. Je vhodné, aby tvůrci imerzivního divadla pamatovali na to, že všechny tyto přístupy jsou adekvátní a že mohou přijít diváci orientovaní rozdílnými způsoby.

30
Diváci se mohli podílet na společenském dění ve vesnici (svatba), ovlivňovat jednotlivé postavy v jejich rozhodnutích i pomáhat ve vylepšení jejich vzájemných vztahů (usmířit sousedy). Viz Brychta, L., *cit. 12 / op. cit.* V takovém případě se pak imerzivní divadlo začíná přibližovat larpu a tento zájem by podléhal dramatickému zaměření, tedy úsilí vytvořit co nejdramatičtější scény.

TYPOLOGIE DIVÁCKÉHO ZÁJMU – VÍCESTUPŇOVÝ MODEL A JEHO REVIZE

Nedlouho po vzniku trojcestného modelu o něm J. Thuomas Harviainen prohlásil, že je zastaralý, a nabídl místo něj vlastní náhled na divácké zapojení během hry. Do určité míry se dá na jeho *vícestupňový model* (*The Multi-tier Model*)[31] nahlížet jako na svébytné rozpracování předchozího modelu. Autor vychází z (dobově podmíněného) přesvědčení, že každá role-playingová hra již v sobě nese určitý imerzivní potenciál. Rozlišuje tři typy imerze: do charakteru, do reality (fikčního světa) hry a do jejího příběhu. První z nich popisuje jev, který je běžně pod slovem imerze chápán, tedy schopnost identifikovat se s charakterem, který je ztvárňován, a jednat v jeho intencích. Imerze do příběhu značí jeho přijetí jako pravdivého, skutečného dění, které na vlastní kůži zažívám. V takovém případě není příběh chápán jako vnější mechanika hry. Imerze do fikčního světa poté znamená přijetí tohoto světa jako reálně existujícího (minimálně po dobu trvání hry) a právě tento druh imerze považuje Harviainen za specifický rys role-playingových her naživo (larpů), jelikož v jejich případě tento svět hráče skutečně fyzicky obklopuje.

Jednotlivé typy hráčů poté rozlišuje podle toho, které – či kterých – z těchto stupňů imerzí jsou schopni či ochotni dosahovat. Například tzv. powergamer, který nedosahuje ani jedné z nich,

31
Harviainen, J. Tuomas. The multi-tier game immersion theory. In: Gade, Morten; Thorup, Line; Sander, Mikkel (eds.). *As Larp Grows Up: Theory and Methods in Larp – The Lost Chapter: More Theory and Method in Larp*. Frederiksberg: Projektgruppen KP03, 2003, s. 4–8.

je charakterizován jako někdo, kdo využívá hru pro realizování svých přání, a ne proto, aby ji hrál, natož zakusil jí nabízenou alternativní realitu. Opakem je tzv. extension-player, který je schopen současně dosahovat všech tří stupňů imerze. Je tak plně ponořen do všech aspektů hry, a tím pádem rozšiřuje reálný svět o hrou přinášený fikční svět. V tomto duchu Harviainen analyzuje i další možné kombinace jednotlivých dosažených a nedosažených rovin imerze, kterým zde není nutné se podrobně věnovat. Závěr, ke kterému dochází, zní, že pro plnohodnotné zapojení hráče do hry, která jako svůj hlavní princip využívá role-playing, je nezbytné, aby participant dosahoval imerze do fikčního světa a alespoň ještě jedné další. Ti hráči, kteří jsou pohlceni pouze jednou z nich, anebo nepřijmou za své fikční svět, nejsou dostatečným způsobem zapojeni (a napojeni) na tento druh hry[32] a nejsou schopni v jejím rámci adekvátně reagovat.

Tato teorie, pokud by se vztáhla na imerzivní divadlo, by snad mohla – po nezbytné úpravě – posloužit při analýze způsobů hereckého uchopování role. Zde se ovšem zabýváme přístupy diváků k představení, pro něž se tento model ve stávající podobě nehodí. Příliš se zaměřuje na jednání v kontextu fikčního světa, což je doména herců, a nikoli diváků.[33] Je ovšem možné se strukturou tohoto modelu nechat inspirovat a vypracovat podobný, který by již diváky postihoval.

32
Role-playingové hry (a nejen ony) jsou charakterizovány konzistentním fikčním světem a psychologicky motivovanými charaktery, které hráči ztvárňují. Podrobněji viz například Juul, Jesper. *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2005.

33
Také v případě *The Ruby Town Oracle* diváci neztvárňovali cizí postavy, ale byli sami sebou, i když ve fikčním světě.

Vyjdeme-li z původní Harviainovy struktury a pokusíme-li se ji aplikovat pro potřeby imerzivního divadla, je třeba nalézt adekvátní ekvivalenty za jednotlivé vrstvy imerze. Navzdory tomu, že se pohybujeme v prostoru imerzivního divadla, a tudíž je jistý stupeň imerze pravděpodobně žádoucí, vzdejme se prozatím tohoto pojmu a po vzoru Gordona Calleji[34] ho nahraďme termínem *zaujetí*. Je pak možné rozpoznat *divácké zaujetí* pro dva hlavní pilíře imerzivního divadla, jak byly představeny na začátku textu: herecké akce a instalaci. Jelikož ale bylo také řečeno, že se jedná o ergodickou strukturu a oba zmíněné cíle zaujetí sami o sobě nevybízejí ke konfigurativní činnosti, je třeba je doplnit o herní (game) aspekt tohoto typu divadla. Nabízí se tak rozlišení diváckého zaujetí na *narativ*, *hru* a *prostředí*. T2

Narativem je zde míněn zájem o různé typy příběhů (celkový příběh, příběhy postav, prostorů, předmětů) a situací, ovšem zprostředkované divadelními postupy (tedy v součinnosti s hercem a jeho jednáním). Termín *hra* označuje zaujetí cílící na interaktivní potenciál díla a na vlastní fyzickou (netriviální) aktivitu diváků. *Prostředí* pak postihuje divákův zájem o prostor, jeho výraz (auru) a atmosféru, ale zároveň i na příběhy, které prostředkuje výtvarná složka sama o sobě (tedy bez ohledu na herce). Toto rozlišení do určité míry navazuje na dříve představenou adaptaci trojcestného modelu pro imerzivní divadlo. Liší se ale v pojetí dramatické složky, která je zde pojmenována jako narativ,[35] a především v pojetí

34
Calleja, Gordon. *In-Game: From Immersion to Incorporation.* Londýn – Cambridge: MIT Press, 2011.

35
Původní označení *drama* je v divadelním prostředí zavádějící, jelikož je tento termín standardně používán pro jiné jevy.

Narativ	+	-	-	+	+	-	+	-
Hra	-	+	-	+	+	+	-	-
Prostředí	-	-	+	-	+	+	+	-

imerze. Ta v tomto případě není samostatnou kategorií, na kterou mohou diváci cílit svůj zájem, ale uplatňuje se jiným způsobem. Podívejme se ale nejdříve – po vzoru Harviainena – na kombinace představených tří aspektů (tabulka T2) a jejich uplatnění pro pojmenování diváckého přístupu k dílu.

Je-li divák zaujat pouze narativem (N+ H- P-), pohybujeme se v oblasti standardního divadelního díla, kdy divák interpretuje herecké akce, ale není schopen do svého recepčního aktu začlenit i případné interaktivní či konfigurační akce. Je-li například nucen vynakládat značné úsilí pro to, aby byl schopen následovat herce a mohl sledovat jednání jeho postavy (častý případ v *TDM*), vede to k jeho rozčarování a diváckému nepohodlí. V případě zaujetí pouze herními aspekty díla (N- H+ P-) k němu bude divák přistupovat z pozice hráče a celý prostor inscenace se pro něho promění ve hřiště. Primární zájem tak bude směřován k divákově osobě a možnostem, které mu dílo nabízí pro jeho vlastní realizaci. A to zcela bez zřetele k tomu, co jím využívané prvky znamenají v kontextu díla či jen konkrétního prostoru. Zaujetí prostorem (N- H- P+) se podobá návštěvě konvenční výstavy v prostorách galerie. Takový divák-návštěvník zkoumá a interpretuje vizuální stránku díla, ale významným způsobem s ní neinteraguje ani

se ji nepokouší uvést do kontextu hereckých akcí. V tomto módu může docházet k okouzlení atmosférou a svým způsobem k imerzi do prostředí (jak ji popisuje trojcestný model), ovšem ani v jednom z těchto případů nedochází k rozvinutí potenciálu, který v sobě forma imerzivního divadla nese. Proto ani tento případ (N- H- P+), ani ostatní zde zmíněné neoznačím za imerzivní či dosahující imerze.[36] Do této skupiny také patří varianta, kdy divák nezíská zaujetí ani pro jednu z těchto složek (N- H- P-). V takovém případě je možné říci, že divák s dílem nevešel nijak v kontakt, a tudíž se s ním zcela míjí.

Získá-li divák zaujetí pro narativ a hru (N+ H+ P-), dostává se do nejčastějšího diváckého módu tohoto typu divadla. Jeho zájem je směřován k tématům vázaným na postavy a pro jejich odkrývání je ochoten s dílem aktivně interagovat (v případě *TDM* čile utíkat za postavami a sledovat jejich jednání, v případě *The Ruby Town Oracle* vést časté dialogy s kdekým). Nutnost vlastního zapojení nenarušuje divákovu recepci, ale naopak je schopen do ní tento aspekt synteticky včlenit.

Dosáhne-li divák zaujetí ve všech třech rovinách (N+ H+ P+), využívá naplno potenciálu této formy, a je tak možné mluvit o plnohodnotné imerzi, maximálním zaujetí pro všechny její aspekty. Takový divák dokáže ideálním způsobem interagovat s herci (je-li pro to prostor) i prostředím, významově si propojovat prostředí s charaktery, a případně i reflektovat vlastní zapojení v kontextu postav, příběhu i prostředí.

36
Vycházím zde z Callejova přístupu k imerzi a zaujetí. Autor rozlišuje šest druhů zaujetí (v kontextu počítačových her) a – zjednodušeně řečeno – čím více zaujetí z těchto šesti je schopen současně pojmout, tím více se blíží k dosažení imerze (tím je imerze silnější).

T3
Případy kombinací zaujetí, které nevedou k využití potenciálu imerzivního divadla, a tedy diváci nedosahují imerze

Narativ	+	-	-	+	+	-	+	-
Hra	- DIVADLO	+ HRA	- GALERIE	+	+	+	-	- MIMO
Prostředí	-	-	+	-	+	+	+	-

Zaujetí pro hru a prostředí (N- H+ P+) popisuje divácký zájem v komplexní instalaci. Tito diváci věnují většinu pozornosti průzkumu prostředí, pokoušejí se odhalit jeho významy a možnosti pro další rozvinutí, ale nevěnují tolik pozornosti narativním aspektům díla, tedy postavám a jejich příběhům. Mohou je registrovat, ale nezaměřují se na příběhy a témata, jež se k nim vážou. Spíše je vnímají v kontextu prostředí a jednotlivých prostorů, jako další součást instalace. Tento postoj je vzácnější, ale divák, který ho dosáhl, také vhodným způsobem naplňuje potenciál imerzivního divadla a zároveň využívá jeho specifik.

Oproti tomu divák zaujatý narativem a prostředím (N+ H- P+) také využívá dvojakost imerzivního divadla, zachovává si ale určitý odstup od interaktivních prvků a hravého zapojení. Vnímá a interpretuje jak herecké akce, tak prostředí, ale nedokáže do svého recepčního aktu plně zahrnout konfigurační stránku díla. Zároveň co nejméně aktivně a z vlastní iniciativy interaguje s oběma prvky. Pokud k interakci již dojde, tak spíše narušuje jeho recepci či ho vytrhuje ze zaujetí narativem a/nebo prostředím.

T4
Případy kombinací zaujetí, které rozvíjejí potenciál imerzivního divadla, a je tak možné hovořit o imerzivním způsobu recepce

Narativ	+	-	-	+	+	-	+	-	
Hra	-	+	-	+	+	+	-	-	
Prostředí	-	-	+	-	+	+	+	-	

NARATIVNÍ ZAMĚŘENÍ
PLNÝ POTENCIÁL
PROSTOROVÉ ZAMĚŘENÍ
DISTANCOVANÝ PŘÍSTUP

Z výše řečeného je již zřejmé, že za vhodné přístupy považuji takové, které obsahují zaujetí pro hru a zároveň alespoň ještě jedno další zaujetí (parafrázuji tak Harviainena). Toto tvrzení vychází ze základního rysu imerzivního divadla jako divadla na hraně hry, typického svou ergodickou strukturací, a zároveň tento rys i zpětně potvrzuje. Jak již bylo naznačeno výše, dle Callejova pojetí imerze[37] je možné o silné divácké imerzi mluvit v případě, že divák obsáhne všechny tři roviny zaujetí. Pokud se tak děje pouze ve dvou ze tří případů, lze hovořit o částečné imerzi. Z tohoto pravidla se vymyká jen případ (N+ H- P+), jelikož nenaplňuje konstitutivní předpoklad zkoumaného umění. Vše zde řečené je pochopitelně nutné chápat jako teoretické schéma. Je pravděpodobné, že každý divák bude přistupovat ke každému dílu s určitou mírou všech tří zaujetí, ale některé bude převažovat nad ostatními.

Podobně i tvůrce imerzivního divadla může záměrně zacházet s akcentací některých jeho rysů. Pokud ovšem nevěnuje alespoň částečnou pozornost všem těmto aspektům při přípravě inscenace-instalace, ochuzuje se o možnosti, které tato forma nabízí.

37
Calleja, G., *cit. 34* / *op. cit.*

Připravuje se také o možnost oslovit širší skupinu diváků, s jejichž zaujetími by mohlo konkrétní dílo korespondovat. Vytvořím-li jako autor inscenaci imerzivního divadla, která se zaměřuje pouze na vystavění příběhu, divákovi nezbývá nic jiného než sledovat herce a jejich jednání. Klad této formy ovšem nacházím v její značné otevřenosti mnohem rozdílnějším druhům diváckých zájmů. V modelovém případě imerzivní inscenace se tak divák může rozhodnout, zda svůj zájem upře na narativ, průzkum prostředí, nebo na vlastní hravé zapojení.

IMERZIVNÍ DIVADLO A TYPY DIVÁCKÉHO ZÁJMU – SHRNUTÍ

Typologii diváckého zájmu v imerzivním divadle je třeba rozlišovat s ohledem na specifičnost této divadelní tendence. Ta se především projevuje v akcentaci prostředí inscenace, a tedy v zrovnoprávnění ***hereckých akcí*** a ***interaktivní instalace*** (environmentu). Spolu s tím je podstatnou součástí děl tohoto typu jejich otevřenost vůči ***hravému zapojení***, které je často dokonce nutnou podmínkou pro jejich adekvátní zakoušení. S podmíněnou interaktivitou souvisí i jejich ***ergodická podstata***, nutnost recipienta v průběhu recepce zároveň i konfigurovat vlastní podobu díla.

Na základě analogie s ***třísložkovým modelem*** (oblast *rpg* her), respektive ***trojcestným modelem*** (oblast larpu), je možné rozlišovat tři oblasti zájmu, k nimž může divák v imerzivním divadle inklinovat. Jednou z možností je jeho ***dramatická intence***, tedy zaměření se na dramatické aspekty inscenace. Těmi se v tomto kontextu rozumí především narativní poloha díla, ale i situační

momenty, které se v něm vyskytují. Druhou pak je *hráčská intence*, divákovo zaujetí herními možnostmi díla a vlastní seberealizace v jeho rámci. Poslední je *intence imerzivní*, zájem diváka ponořit se do fikčního světa inscenace či se nechat pohltit její atmosférou a zakusit silný zážitek. Představené tři aspekty je nutné chápat jako paralelní možnosti, mezi kterými se může pohybovat divácká intence.

Tento koncept je možné v duchu *vícestupňového modelu* (také z oblasti larpu) dále rozpracovat, čímž se získá nuancovanější systém členění diváckého zájmu. Představené kategorie je možné – po určité adaptaci – chápat jako odlišné roviny imerzivního divadla, pro které může divák získat zaujetí. Těmi pak jsou *narativ* (který nahrazuje kategorii drama, jež je v divadelním kontextu příliš zavádějící), *hra* a *prostředí* (jež nahradilo kategorii imerze, jelikož imerzivní divadlo už ze svého názvu tuto kvalitu implicitně předpokládá). Jednotlivé kombinace těchto zaujetí poté charakterizují různé divácké přístupy, které mohou být v průběhu představení imerzivního divadla zaujímány. Spolu s tím je možné pomocí těchto kombinací poukazovat na míru rozvinutí imerzivního potenciálu jednotlivých inscenací. Ten je tím vyšší, čím více jednotlivých zaujetí je divák schopen (či ochoten) začlenit do své recepce. Jako stěžejní se ukázal herní aspekt, který je často nutnou podmínkou pro adekvátní recepci díla.

LITERATURA

AARSETH, Espen. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997. ISBN 0801855799.

BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. New York: Routledge, 2005. ISBN 9780415974127.

BØCKMAN Peter. The Three Way Model: Revision of the Threefold Model. In: GADE, Morten; THORUP, Line; SANDER, Mikkel (eds.). *As Larp Grows Up: Theory and Methods in Larp – The Lost Chapter: More Theory and Method in Larp*. Frederiksberg: Projektgruppen KP03, 2003, s. 12–16. ISBN 87-989377-0-7.

BRYCHTA, Lukáš. Imerzivní divadlo: Divadlo na hraně hry. In: KLÍMA, Miloslav; a kol. *Divadlo a interakce VIII a půl – Modré stránky*. Praha: Pražská scéna, 2014, s. 49–80.

BRYCHTA, Lukáš. Londýnská imerze: Punchdrunk: The Drowned Man – Utonulý. *Svět a divadlo* 25, 2014, č. 3, s. 55–62.

BRYCHTA, Lukáš. *Pervazivnost v uměních živé interakce*. Diplomová práce. Praha: DAMU, katedra teorie a kritiky, 2014.

CALLEJA, Gordon. *In-Game: From Immersion to Incorporation*. Londýn – Cambridge: MIT Press, 2011. ISBN 978-0-262-01546-2.

CARLSON, Marvin. *The Challenges of Immersive Theatre*. Příspěvek na konferenci Alternative Dramaturgies of the New Millenium. Tangier, Maroko, 29.–30. května 2014, nestránkováno.

DOOB, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth: From Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 1992. ISBN 978-0-8014-8000-3.

HARVIAINEN, J. Tuomas. The multi-tier game immersion theory. In: GADE, Morten; THORUP, Line; SANDER, Mikkel (eds.). *As Larp Grows Up: Theory and Methods in Larp – The Lost Chapter: More Theory and Method in Larp*. Frederiksberg: Projektgruppen KP03, 2003, s. 4–8. ISBN 87-989377-0-7.

JUUL, Jesper. *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 2005. ISBN 9780262516518.

KIMS, John H. The Threefold Model FAQ 1998. Dostupné [on-line] na: <*http://www.darkshire.net/jhkim/rpg/theory/threefold/faq_v1.html*> [cit. 7. 12. 2014].

MACHON, Josephine. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 9781137019844.

ŠVELCH, Jaroslav. Co nám říká hra: Teoretické a metodologické přístupy k počítačové hře jako expresivnímu médiu. *Iluminace*, 2012, roč. 24, č. 2, s. 33–48. ISSN 0862-397X.

TÖGL, Gero. Remediating Theatre: From Grand Theft Auto to The Ruby Town Oracle. In: BRINCKEN, Jörg von; GRÖBEL, Ute; SCHULZKI, Irina (eds.). *Fictions / Realities: New Forms and Interactions*. München: Meidenbauer, 2011, s. 21–38. ISBN-13 978-3899752632.

YARDLEY-MATWIEJCZUK, Krysia M. *Role Play: Theory and Practice*. London: Sage, 1997. ISBN 978-0803984516.

DIVADELNÍ INSCENACE

The Drowned Man: A Hollywood Fable. Punchdrunk a Royal National Theatre, prem. 20. června 2013, režie Felix Barrett a Maxine Doyle.

The Ruby Town Oracle (Die Erscheinungen der Marta Rubin). Signa, prem. 13. září 2007, režie Signa Köstler.

VIKTOR HRUŠKA (1988) po absolvování hudebních tříd Gymnázia Jana Nerudy v Praze (dnes Gymnázium a Hudební škola hl. m. Prahy) studoval na Matematicko-fyzikální fakultě Univerzity Karlovy a Hudební a taneční fakultě AMU (obor hudební teorie), v akademickém roce 2011/2012 absolvoval stáž v rámci programu Erasmus na Universität Mozarteum v Salcburku. Působí jako interní doktorand na katedře teorie a dějin hudby a jako výzkumný pracovník ve Výzkumném centru hudební akustiky HAMU. Dlouhodobě se věnuje dějinám české hudební teorie (diplomová práce Osobnosti počátků dějin hudební teorie v českém jazyce).

NEZVĚSTNÁ UČEBNICE HARMONIE Z POLOVINY 19. STOLETÍ

A MISSING HARMONY TEXTBOOK FROM THE MID-NINETEENTH CENTURY

Viktor Hruška

The article examines the authorship, content and context of the rediscovery of what is perhaps the oldest Czech-language harmony textbook, the Nauka o romonu čili harmonii pro hudebníky or Study of Romon or Harmony for Musicians, in its general context of Czech nineteenth century cultural history. A text most likely never published and most certainly not widely used, it may exist only in manuscript form due to post-1848 events. Growing disagreement between author Josef Krejčí and script mentor and inspirer Karel Slavoj Amerling also played a role. General harmony basics, along with corresponding acoustics and aesthetics, are the subject of the manuscript.

V roce 2013 se mi podařilo nalézt v archivu pražské konzervatoře domněle nezvěstný rukopis učebnice harmonie Josefa Krejčího (1822–1881). Následující řádky jsou věnovány osvětlení a posouzení jejího místa a významu v kontextu dějin české hudby 19. století.

PŘEROD HUDEBNÍ TEORIE V SOUBOR ŠKOLNÍCH NAUK

S trochou nadsázky bráno, je hudební teorie z muzikologických disciplín s velkým odstupem nejstarší. Budeme-li brát v úvahu i její kořeny v syntetické, nedělené filozofické vědě antiky, je oproti svým dnešním sesterským disciplínám starší zhruba o dvě milénia. Její celkové paradigma se během let významně měnilo, zpravidla v souladu s dobovou filozofií a zejména se změnami chápání procesu poznání.

Tento úvod není příliš obecný: zrod dnešní konzervatorní (nebo obecněji středoškolské) hudební teorie čerpá své osobité rysy sice v první řadě z praktických potřeb a problematiky zcela materiální povahy (dostupnost literatury, vydavatelské problémy, směřování jednotlivých ústavů), byla by ovšem chyba zcela přehlížet přechod osvícenství ve filozofické směry 19. století a s tím související změnu procesu hudebního vzdělávání.

Místo dalšího abstraktního výkladu nyní konkrétní příklad (platící za svou stručnost jistou schematičností): osvícenská pojednání o hudební teorii vznikala převážně pro všestranně poučenou obec intelektuálů toužící po komplexních

znalostech.[1] V 18. století se také poprvé objevuje žánr učebnice nástrojové hry, opět spíše však pro potřeby zapálených dilletantů.[2] Institucionalizace hudebního školství, která by s sebou přinesla potřebu učebnice (ve smyslu didaktického textu, nikoli odborného traktátu), byla však v samotných začátcích.

Naproti tomu 19. století už zná hudebníka vzdělávajícího se v instituci typu konzervatoř,[3] a zpravidla tedy docházejícího do kolektivně vedených hodin teoretických předmětů, jejichž složení a zaměření se postupně měnilo. Z hlediska dalšího vývoje hraje klíčovou roli zejména míra analytického přístupu. Osvícenská hudební teorie se ještě rozborem skladeb v dnešním slova smyslu naprosto nezabývala. Například zákonitosti harmonického dění byly podloženy odkazem na akustiku,[4] nicméně v praktickém provedení byly z větší části empirické.

V Čechách je k nastíněným aspektům nutno přidat ještě jeden: stále více akcentovaný prvek národní. Obdobím našeho zájmu budou léta, ve kterých obrození mohlo vydat literárně i vědecky hodnotné plody své práce, tj. neomezovat se pouze na ochranu řeči a národního elementu vůbec. Krátce: zajímáme se o léta budování vědecké komunikace v českém jazyce.

1
„Hlavní část čtenářské obce [se] patrně našla mezi intelektuály z nehudebních oborů, pro které ‚teoretická hudba' byla stále nedílnou součástí univerzálně chápané vědy." Ludvová, Jitka. *Česká hudební teorie 1750–1850*. Studie ČSAV, 23. Praha: Academia, 1985, s. 9.
2
Například známý spis Johanna Joachima Quantze (1697–1773) *Versucheiner Anweisung die Flöte traversiere zu spielen,* Berlin 1752. Slavný skladatel a teoretik Jean-Philippe Rameau dokonce nabízel za několik sous kompoziční kurz pro každého amatérského zájemce (inzerát o *École de Composition de Musique* vyšel v *Mercure de France* koncem roku 1737).
3
Konzervatoře se po italských vzorech začínají v Evropě rozšiřovat od konce 18. století: Paříž (1795), Boloňa (1804), Milán (1807), Vídeň a Varšava (1821), Londýn (1822) atd.
4
Pro úplnost doplňme, že 19. století postupně přináší rozluku hudební teorie, estetiky a fyziologie jako věd zkoumajících prvky znějících struktur ve vztahu k lidskému vnímání.

První teoretická práce v českém jazyce *Musica, to jest knížka zpěvákům náležité zprávy v sobě zavírající* pochází z roku 1558.[5] Českobratrský biskup Jan Blahoslav (1523–1571) v ní předal základní pilíře dobové hudební nauky, s největší pravděpodobností u příležitosti příprav *Písní chval božských* (*Šamotulského kancionálu*). Slibná linie českého pohusitského humanismu byla však přerušena událostmi následujícími po bitvě na Bílé hoře. Dalším významným spisem v českém jazyce jsou tak až *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnému* Jakuba Jana Ryby (1765–1815), příručka, která vyšla tiskem více než dvě a půl století po Blahoslavově práci.

Rybova příručka[6] je ještě textem osvícenského typu. Vytištěna byla roku 1817, tedy až dva roky po autorově smrti, vznikala nicméně krátce před rokem 1800.[7] Ryba se v ní projevuje jako zkušený pedagog velmi dobře ovládající směs popularizačního výkladu a odvozování pokročilých vlastností z jednodušších předpokladů. Příručka ovšem není použitelná pro výuku ve

5
Vzhledem k současně probíhajícímu přechodu od univerzálně latinského písemnictví k prvním a množícím se traktátům v národních jazycích nemá čeština oproti ostatním evropským řečem významné zpoždění. To vzniklo až v době pobělohorské.
6
Sám Ryba používá označení „má ruční kniha“ z německého Handbuch, tedy příručka nebo učebnice.
7
Srov. např. Berkovec, Jiří. *Jakub Jan Ryba*. Jinočany: H&H, 1995, s. 88.

školách konzervatorního typu. Spíše je zamýšlena pro samostudium amatérů bez přístupu k osobnímu školení[8] a toto poslání naplňuje velmi dobře. Vzhledem k potřebám vzdělávání v rámci některého typu školicí instituce ovšem svěřuje Ryba až příliš mnoho prostoru výkladu o významu teoretického studia, úvahám o přírodním estetičnu apod., a praktickým kompozičním cvičením se nevěnuje.

V roce 1811 začalo vyučování na pražské konzervatoři a od roku 1830 pak na varhanické škole. Tím se vedle soukromých ústavů (např. Tomáškova, Prokschova) ustavily další dvě významné, tentokrát veřejné hudební vzdělávací instituce. Z jejich obsáhlých dějin si vyberme na prvním místě očekávaný profil absolventa.

Pražská konzervatoř vznikla z potřeby systematicky vychovávat orchestrální hráče. Tomu odpovídalo i původní složení studovaných nástrojových oborů. Zpěv se přidružil roku 1815, harfa v roce 1830, a klavír dokonce až roku 1888. Varhanická škola (orig. *Ústav ku vzdělání varhaníků a ředitelů kůrů*) si kladla za cíl vychovat zručného, praktického varhaníka zvládajícího veškeré úkoly, které na něj kostelní služba bude klást (to znamená mj. improvizaci na chorál, schopnost improvizovat malé fugy, invenčně doprovázet nápěvy apod.). Z povahy

8
Z předmluvy k Rybovým *Základům*: „Muzika řádně vésti se nemůže, leč zde, kde mistři se nachází; – a kdež ti mohou se zdržovati, než ve velkých městech, a v takových místech, kde se jim umění jejich slušně odměniti může? – Ani tímto způsobem nemohou moji začátečníci k svému cíli přijíti, poněvadž jim jejich okoličnosti nepřipouští, aby mohli velká města a místa navštěvovati, a tu se dlouho zdržovati. Pilným čtením a študováním dobrých knih, jež o Muzice jednají, arciť se může každý začátečník poněkud vzdělati a vyvrbiti; však nám Čechům se nedostává takových knih, a máme-li nějaké, tak jsou v Latině, neb v Němčině sepsané, protož pro pouhé Čechy se nehodí, a to nejen proto, že by v cizím jazyku byly, nýbrž i z té příčiny, že tací spisové nebyli pro začátečníky, nýbrž pro dospělejší osoby, jež již rozšířenější známosti v hudebném umění dosáhly, vydaní.“

věci tedy vyplývá, že ačkoli byly teoretické nároky při studiu obou zmíněných ústavů de iure zhruba stejné, de facto byli frekventanti varhanické školy vybaveni lépe.

První ředitel konzervatoře, Bedřich Diviš (Fridrich Dyonis) Weber (1766–1842), psal své učební texty výlučně německy a první generace žáků varhanické školy na tom co do jazyka učebnic byla stejně. V obou školách se zpočátku učilo převážně v němčině, ačkoli míšení jazyků v rámci jedné instituce bylo běžné. Pro uvedení do kontextu nicméně připomeňme, že definitivní vyostření ve smyslu „ústav je buď český, nebo německý" přinesla až poslední třetina 19. století. Obě veřejné hudební vzdělávací instituce byly sloučeny v jednu pod hlavičkou pražské konzervatoře roku 1890.

Vzhledem k dobové praxi zaujímala harmonie první místo mezi vyučovanými disciplínami. Do poloviny 19. století – i výrazně přes ni – byl ještě určující silou generálbas nevyžadující k svému zvládnutí přílišnou analytickou zručnost. Drobnější práce v českém jazyce sice už vycházely i o desítky let dříve,[9] nicméně významnější učebnice harmonie, *Theoreticko-praktická nauka o harmonii pro školu a dům* Františka Blažka, byla publikována až v roce 1866. Podobně jako u Rybovy práce i zde došlo k zdržení s vydáním – text učebnice byl totiž uzavřen už kolem roku 1850.[10] Kromě nakonec publikované Blažkovy učebnice však zřejmě vznikla ve stejném období, tj. kolem roku 1850, ještě jedna práce: *Nauka o romonu čili harmonii* Josefa Krejčího.

9
Komentované soupisy pramenů viz například studie Jitky Ludvové *Česká hudební teorie 1750–1850*, *cit. 1* / *op. cit.*, a *Česká hudební teorie novější doby 1850–1900*. Studie ČSAV, 15. Praha: Academia, 1989.

10
Viz Ludvová, J., *Česká hudební teorie novější doby 1850–1900*, *cit. 9* / *op. cit.*, s. 66.

JOSEF KREJČÍ A KAREL SLAVOJ AMERLING

Jednou z osobností, která svou kariéru spojila jak s konzervatoří, tak s varhanickou školou, byl Josef Krejčí (1822–1881). V obou institucích postupně zastával ředitelské místo, proslul jako pedagog i varhaník. Celkově je dnes spíš hodnocen jako postava konzervativní, která samostatnému rozletu specificky české školy romantismu v smetanovském duchu příliš nepřála.[11] Období vzniku pojednávané učebnice harmonie předchází letům jeho významných pedagogických působení a lze vyslovit hypotézu, že jeden z důvodů, proč Krejčího učebnice rovněž nenastoupila cestu pozdějšího vydání, byl právě autorův konzervativní rozchod s touto velmi „samorostlou" prací.

Druhou klíčovou osobností, která se s textem učebnice a jejím vznikem vůbec pojí, byl Karel Slavoj Amerling (1807–1884). Tohoto svérázného polyhistora je těžké popsat několika větami: původním vzděláním lékař a přírodovědec, osoba se zapáleným zájmem téměř o všechno lidské vědění, nadšený vzdělavatel, který se v souladu s šíří svého zájmu dotkl také hudební teorie jak na poli popularizace, tak i vlastní originální teoreticko-filozofickou tvorbou.[12]

11
V Krejčího pozůstalosti je dokonce dochován pamětní list od několika předních občanů města Jaroměře, ve kterém mu děkují, jak skálopevně dbá na úroveň hudby v posledních letech tak upadající.

12
Výklad o jeho vlastním teoretickém systému přesahuje rámec tohoto textu. Blíže viz například mou diplomovou práci *Dílo vybraných osobností počátků dějin české hudební teorie*. Praha: HAMU, 2013.

Přinejmenším na konec čtyřicátých let 19. století se datuje spolupráce obou: mladého Krejčího a zralejšího Amerlinga, tou dobou uskutečňujícího svůj plán „všeučiliště“ Budeč, ve kterém nechybělo ani hudební vzdělání (nicméně pouze jako část komplexního vzdělání – Budeč neměla sloužit jako hudební učiliště).[13]

OPĚTOVNÉ NALEZENÍ RUKOPISU A OTÁZKA AUTORSTVÍ

V modernější muzikologické literatuře existují o Krejčího nikdy nevydané učebnici dvě určující zmínky. Autorem první je Otakar Šín. Ve *Sborníku na paměť 125 let konservatoře hudby v Praze* píše: „Z malého zbytku rukopisu Josefa Krejčího (…) soudě, chtěl věhlasný ředitel konzervatoře napsati *Nauku o romonu čili harmonii*.“[14] – a dále uvádí několik odstavců z rukopisného textu. Na tomto poznatku je podstatné, že Šín považoval Krejčího práci za fragment.

Druhá zmínka pochází z již citované studie Jitky Ludvové *Česká hudební teorie 1750–1850*. Autorka eviduje text mezi nezvěstnými prameny s následujícím komentářem: „Vydanou verzi nedokončené harmonie se nepodařilo nalézt [ta údajně měla podle Douchova *Knihopisu* existovat – pozn. VH]. Obsah známe pouze od Otakara Šína, který ve *Sborníku na paměť 125 let konservatoře hudby v Praze*[15] reprodukuje tři paragrafy z *Nauky*

13
Budeč však reálně měla jen velmi jepičí život. Byla navržena příliš velkoryse, aby byla možná její trvalá praktická realizace, navíc v poměrech po roce 1848. Detaily viz Hoffmannová, Eva. *Karel Slavoj Amerling*. Brandýs nad Orlicí: Knihkupectví U Podléšky, 2003.

14
Šín, Otakar. Teoretikové v řadě profesorů pražské konzervatoře. In: *Sborník na paměť 125 let konservatoře hudby v Praze*. Praha: Vyšehrad, 1936, s. 165–178.

15
Tamtéž, s. 165.

o romonu. Rukopis se v roce 1936 nalézal v Krejčího pozůstalosti na konzervatoři, podle sdělení archiváře tam však dnes [tzn. v polovině osmdesátých let – pozn. VH] už není. – Ačkoli Šín naprosto nepochybuje o Krejčího autorství, zůstává nad ním otazník. Odborná terminologie vykazuje totiž neobyčejně nápadnou podobnost s nezaměnitelným názvoslovím Amerlingovým (romon, tónec, tóncový soubor, tvrdé potóní).“

Odtud tedy logicky vyplývají základní otázky: Kdo je autorem *Nauky o romonu čili harmonii* a kde se její rukopis nachází?

Na první otázku lze i bez znalosti autografu odpovědět na základě dostatečně přesvědčivých nepřímých důkazů:[16] Karel Slavoj Amerling ovládal hudební teorii v jejích rozměrech zapojení do ostatních postupně vydělených ze sedmera svobodných umění, nebyla mu cizí abstrakce středověké *musica speculativa*, ale prakticky vybaven pro sepsání příručky o harmonii nebyl.

Rukopis *Nauky o romonu čili harmonii*, stejně jako celá Krejčího pozůstalost, existuje, dokonce stále na stejném místě: v archivu pražské konzervatoře. V osmdesátých letech byl Jitce Ludvové buď zapřen, nebo pro chaos v archivu nebyl k nalezení. Klíčovou informaci nicméně obsahuje – Josef Krejčí svůj rukopis vlastní rukou signoval v Praze 15. června 1849.

16
Viz má citovaná diplomová práce *Dílo vybraných osobností…*, *cit. 12* / *op. cit.*

Detailně analyzovat text rukopisu přesahuje rozsah a poslání tohoto textu. Konstatujme, že obsahem rukopisu *Nauky o romonu čili harmonii* je prakticky orientovaná příručka harmonie v českém jazyce, která je s největší pravděpodobností úplná – Krejčí signoval poslední stranu rukopisu po ukončené kapitole bez zmínky o přerušení prací, plánovaném pokračování atd.

Zaměřme se nadále na otázky, které zůstávají nezodpovězeny z výše uvedených odstavců: Jaká je role Karla Slavoje Amerlinga v tvorbě *Nauky o romonu čili harmonii*? Proč ji Otakar Šín ve třicátých letech považoval za neúplnou?

Odpověď na druhou z otázek je jednodušší: Krejčího pozůstalost obsahuje jednak čistopis *Nauky o romonu* a kromě něj minimálně jeden[17] koncept. Čistopis přitom nepokrývá celý rozsah konceptu (a signován je koncept). Odstavce, které reprodukuje Šín, se ovšem shodují s čistopisem.

Jitka Ludvová se zpochybněním výlučného Krejčího autorství nemíří mimo. Jednak potřebovala připravovaná učebnice kohosi jako duchovního otce – Krejčímu v době jejího vzniku bylo 27 let a sua sponte tuto práci s největší pravděpodobností nedělal. Kromě toho je tento pramen skutečně jediný, který kromě Amerlingových popularizačních a vzdělávacích článků

17
Od některých částí existuje více skic, přesný počet konceptů tak není možné ani nutné stanovit.

používá jeho osobitou terminologii.[18] Dále je patrné, že signovaný koncept není prací jedné ruky. Stejná ruka, která přidala podpis (tzn. Krejčího), napsala celý text, aby ovšem jeho drobné části byly škrtnuty a vepsány místo nich jiná slova. Jedná se téměř výlučně o terminologické opravy, a jak je vidět z několika graficky neúplných škrtů, jde o opravy latinismů a germanismů do novotvarů Amerlingovy jazykobrusičské češtiny. Mezi tyto novotvary patří koneckonců i záhadné slovo *romon* stojící v titulu Krejčího učebnice. Více o něm dále.

Z hlediska poslání tohoto textu zasadit Krejčího učebnici do kontextu 19. století je nepominutelná ještě jedna pasáž, a to samotný úvod. Krejčí svůj koncept začíná přímo kapitolkou *Vynalezení romonu přírodou poskytnutého*, která obsahuje obligátní základní akustická fakta. V čistopise je ovšem před ni vřazena obecnější úvodní pasáž evidentně jiného písemného stylu, jejímž původcem velmi pravděpodobně byl Amerling:[19]

„Ačkoli slovo romon staroslovanského jest původu, předc ve světě hudebnickém méně jest známé což na divno nebudiž, neboť v osudných stoletích slovanského životění nebylo duchů, jenž by byli ušlechtilé toto odvětví krásných um vědecky a umělecky pěstovali. A však slovo romon není méně srozumitelné nežli řecký dosud všudy známý název harmonia, neboť oboje

18
Hudební teorie není jedinou disciplínou, pro kterou Amerling reformoval její pojmoslovný aparát. Jeho terminologie velmi dobře ctí strukturu popisovaného systému, což se však v rukou jazykobrusiče Amerlingova formátu snadno obrací proti jakékoli možnosti její aplikace. Amerling si byl například vědom souvislosti elektrických a magnetických jevů, a tedy již nahrazoval řecko-latinský terminologický kánon s ohledem na toto. Elektřinu zve *mluno,* magnetismus pak *mlno,* a tedy jevy elektromagnetické jsou *mluno-mlnními.* Stejně tak si je vědom, že tónika a dominanta patří do stejné rodiny popisu harmonických jevů definujících tóninu. Zavádí pro ně tedy příbuzné názvy *tónec* (tónika) a *tónice* (dominanta). Viz Hruška, V., *Dílo vybraných osobností…*, *cit. 12* / *op. cit.,* s. 44–71.

19
Souhlasí s pasážemi v Amerling, Karel. O hudbě z hlediště vychovatelského. *Posel z Budče*, 1851, č. 48–52.

slovce romon a harmonia jsou původu indoeuropejského, oznamenajíce oboje zpěv zvučný, a tedy provazený větším počtem hlasů líbezně souznívajících.
Co do věci vyrozumívá celý vzdělaný indoeuropejský svět pod názvem romon ten oddíl krásné umy hudební, který se zanáší pravidelným a současným upotřebováním více hlasů ku dokonalejšímu výrazu nápěvních čili melodických myšlenek hudebních."

Ve výkladu pojmu *romon* jsou výše uvedená sdělení zcela jistě nepravdivá. Vezměme ovšem v úvahu, že pochází ze stejné kulturní etapy, která dala vznik například *Rukopisům královédvorskému a zelenohorskému*. Touha věřit v zašlou velikost národa i za cenu sebeklamu byla zkrátka příliš velká.

Vedle materiálních je potřeba u samotného Krejčího hledat i osobní důvody, kvůli kterým učebnice nakonec nevyšla. Amerling si později v dopise s Josefem Bohuslavem Foersterem, který patřil mezi jeho studenty, povzdechl: „Bože! Tisíc věcí bych měl s hudebníky co mluvit, a Foerster před slávou do lesů uteče, a Krejčí do krejčoven (…), a tak mnoho povolaných a málo včas vyvolených!"[20] Smělý pokus o ryze českou učebnici harmonie ztroskotal.

Oproti citovaným zmínkám v literatuře je však potřeba současné stanovisko poznání opravit: Krejčí svou učebnici s Amerlingovou dopomocí dopsal, pouze nikdy nepublikoval. Její rukopis existuje a je zachován v archivu pražské konzervatoře.

20
Foerster, Josef Bohuslav. *Co život dal: essaye o umění*. Praha: L. Mazáč, 1942, s. 70.

LITERATURA

BERKOVEC, Jiří. *Jakub Jan Ryba*. Jinočany: H&H, 1995. ISBN 80-857-8797-0.

FOERSTER, Josef Bohuslav. *Co život dal: essaye o umění*. Praha: L. Mazáč, 1942.

HOFFMANNOVÁ, Eva. *Karel Slavoj Amerling*. Brandýs nad Orlicí: Knihkupectví U Podléšky, 2003. ISBN 80-902-9613-0.

HRUŠKA, Viktor. *Dílo vybraných osobností počátků dějin české hudební teorie*. Diplomová práce. Praha: HAMU, 2013.

LUDVOVÁ, Jitka. *Česká hudební teorie 1750–1850*. Studie ČSAV, 23. Praha: Academia, 1985.

LUDVOVÁ, Jitka. *Česká hudební teorie novější doby 1850–1900*. Studie ČSAV, 15. Praha: Academia, 1989.

ŠÍN, Otakar. Teoretikové v řadě profesorů pražské konzervatoře. In: *Na paměť 125 let konservatoře hudby v Praze*. Praha: Vyšehrad, 1936, s. 165–178.

PRAMENY

AMERLING, Karel. O hudbě z hlediště vychovatelského. *Posel z Budče*, 1851, č. 48–52.

KREJČÍ, Josef. *Nauka o romonu čili harmonii*. Rukopisný pramen uložený v archivu pražské konzervatoře.

RYBA, Jakub Jan. *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnému*. Praha: Karel Vilém Enders, 1817.

PETRA HANUŠKOVÁ se narodila v Praze, kde také celý život žije. Jeden semestr strávila na univerzitě ve Francii, kde se věnovala studiu sociologie umění. Své nabyté vědomosti tak uplatnila ve své magisterské práci věnující se sociologii herectví. Pravidelně spolupracuje s deníkem Právo, kam píše nejen o divadle. Doktorské studium zahájila na DAMU v akademickém roce 2012/2013 a pod vedením doc. Jakuba Korčáka pracuje na tématu: Vliv Stanislavského systému na české divadlo.

STANISLAVSKÉHO SYSTÉM A ČESKÉ DIVADLO V PADESÁTÝCH A ŠEDESÁTÝCH LETECH

THE STANISLAVSKI METHOD AND CZECH THEATRE IN THE 1950S AND 1960S

Petra Hanušková

The paper is an examination of the influence of the Stanislavski method on Czech post-war theatre and its development in the 1950s and 1960s, and discusses the role of director in Czech theatre after 1945. While many argued that avant-garde directors were outmoded and the actor as creator ought to be focused upon, the Stanislavski method was a source of inspiration. After the 1948 regime change, free creative method began to be used to promote ideology in the theatre. Nonetheless, a new generation of directors returned to Stanislavski in the 1960s, drawing particular attention to his physical action method. Such findings clarify creative goals. Sources included mainly contemporary articles, theatre reviews and artist interviews.

V roce 1947 napsal Jaroslav Kvapil ve svých pamětech *O čem vím,*[1] že nejdůležitější divadelní události bude možné rozlišovat podle toho, zda se staly před pohostinským vystoupením Moskevského uměleckého divadla (MCHAT) roku 1906, nebo po něm. V roce 1962 definuje Alfréd Radok Stanislavského poznatky o herecké práci jako začátek divadelního novověku.

Toto časové rozpětí obou výroků, které zahrnuje téměř šedesát let, dokazuje, že Stanislavskij silně ovlivnil podobu moderního českého divadla a podněcoval tvůrce, aby se k jeho práci stále vraceli a vyrovnávali se s ní – ať už ji brali jako inspiraci, nebo se k ní stavěli kriticky.

Předmětem mého příspěvku je právě interpretace Stanislavského systému v kontextu vývoje českého divadla. Konkrétně se věnuji ideologické deformaci Stanislavského metody v padesátých letech a obnově diskusí o Stanislavském jako zdroji tvůrčí inspirace v letech šedesátých. Jedná se především o přehled faktů a vývojových souvislostí, některé otázky zůstávají rozpracované a podrobně se jim věnuji ve své disertační práci.

STANISLAVSKIJ JAKO DOGMA – POVÁLEČNÉ DISKUSE O SMYSLU DIVADLA

V roce 1951 zazněla v příspěvku Sergeje Machonina na konferenci o odkazu Stanislavského tato slova: „Jak jsem před chvílí uvedl, hlásí se naše divadlo k metodě socialistického realismu jako ke své tvůrčí

1
Kvapil, Jaroslav. *O čem vím*. Praha: Václav Tomsa, 1947.

metodě… Pracovat v divadelním umění podle ‚systému' Stanislavského znamená co nejdůsledněji naplňovat základní principy socialistického realismu."[2]

Pro budoucí chápání Stanislavského metody v kontextu českého divadla byla zmíněná konference zcela zásadní.

Stanislavského systém se stal závaznou normou, jejíž uplatňování vyžadovala Divadelní a dramaturgická rada ustanovená v roce 1949. Toto povinné zavádění Stanislavského metody lze chápat jako pokus o likvidaci všech divadelních proudů, které se neshodovaly s oficiální ideologií. Obrat ke Stanislavskému má však hlubší kořeny a souvisí s přirozeným vývojem české poválečné kultury.

DISKUSE O REŽISÉRISMU

Po roce 1945 začínají debaty, v nichž se přehodnocují postupy předválečné avantgardy. Avantgardní směry už nedokázaly zachytit soudobou realitu a část umělců se začíná vymezovat proti tzv. režisérismu, který Otomar Krejča v článku *Co je režisérismus* definuje takto: „(…) režisérismem rozumíme režisérem provedenou deformaci struktury dramatického díla tím způsobem, že některá či některé ze složek, vytvářejících organismus dramatického díla, jsou samoúčelně přeexponovány na úkor celku a neorganicky do něho zapojeny, takže významová i tvarová podoba jedné složky je v rozporu s podobou celé struktury."[3]

2
Náš učitel Stanislavskij: Sborník materiálů z konference československých divadelníků o odkazu K. S. Stanislavského. Praha: Československý spisovatel, 1952, s. 45.
3
Krejča, Otomar. Co je režisérismus. *Divadelní zápisník,* 1945–1946, č. 1, s. 150.

Jako protiklad k inscenacím, ve kterých má režisér „nezdravě dominující postavení“,[4] uvádí Krejča „vznik ústřední inscenační idey střetnutím a vyrovnáním všech složek vytvářejících dramatické dílo“.[5] V této souvislosti pak Krejča na stránkách *Divadelního zápisníku* připomíná Stanislavského: „Myslím, že bychom se právě dnes měli hluboce zamyslit nad velkým příkladem ensemblu Stanislavského a nad jeho dramaturgií. Na stránkách Stanislavského knihy *Můj život v umění* se setkáme s mnoha důkazy, jak drama svými vysokými a zvláštními požadavky vytvářelo nový herecký projev a nový inscenační sloh. A jak tento sloh zpět ovlivňoval dramatiky.“[6]

Na Stanislavského vzpomene například i Jiří Frejka, když uvažuje o pravdivosti dramatické tvorby. Nejprve se odvolává na Saroyana a jeho názory na pravdu v dramatických textech, aby pak připomněl, že „citujeme-li Američana, uvědomme si, že jeho volání po pravdivosti jsme slyšeli mnohem dříve než ze západu z východu a že je tehdy vyslovoval Jan Křtitel moderního divadla, Stanislavskij“.[7]

Do poválečných diskusí tedy vstupuje Stanislavskij jako autorita, která nabízí protipól k nadvládě avantgardních režisérů; Stanislavského metoda nabízela vyváženost tří základních divadelních složek, tedy rovnováhu mezi dramatickým textem, režisérem a hercem. Stanislavskij tak byl zcela nenucenou součástí

4
Krejča, Otomar. Z hercových zápisků. *Divadelní zápisník*, 1945–1946, č. 4, s. 501.
5
Tamtéž, s. 502.
6
Tamtéž.
7
Frejka, Jiří. *Divadlo je vesmír.* Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 569.

divadelní struktury a jednou z odpovědí, jak se dostat z tehdejší divadelní krize.

ZAVÁDĚNÍ SOCIALISTICKÉHO REALISMU

Po roce 1948 se však do popředí dostávají zcela jiné otázky. Za jediný oficiální směr v českém umění byl vyhlášen socialistický realismus. Umělci se najednou mají podílet na budování nové společnosti, všechna díla musí být srozumitelná dělnickým masám, sloužit k výchově lidí a propagovat ideologii marxismu-leninismu.

Při hledání způsobu, jak socialistický realismus převést nejlépe na česká jeviště, se dostává do popředí zájmu drama. Jsou určeny typy her, které mají divadla uvádět, jedná se především o současné české a sovětské hry, slovanský repertoár a pokrokové tituly.

V této souvislosti byla odsunuta metoda fyzických jednání a do popředí zájmu se dostává ideologie, což zcela jasně vyjádří Sergej Machonin na již zmiňované konferenci v roce 1951: „(…) hlavním pilířem systému Stanislavského je učení o nejpřednějším a hlavním úkolu o průběžném jednání, jinými slovy – jaké je naše lidské a umělecké poslání jako občanů naší lidové demokracie (nejpřednější úkol), proč, z jakých ideových, stranických, politických důvodů hrajeme tu či onu hru nebo v té či oné hře (hlavní úkol) a jaké vnitřní síly nás vedou k tomu, abychom splnili oba tyto úkoly (průběžné jednání).“[8]

8
Náš učitel Stanislavskij, *cit. 2* / *op. cit.*, s. 46.

REALISTICKÉ DIVADLO VZOREM PRO OSTATNÍ

Stanislavského metodě je tak přiřknut význam ideový. Vzorem pro ostatní divadelníky se pak stává pražské Realistické divadlo, o kterém se mluví jako o divadle „socialistické angažovanosti“.

Realistické divadlo bylo v zavádění ideologizované metody Stanislavského do praxe rozhodně nejradikálnější, herci pracovali dlouhé hodiny u stolu, sestavovali životopisy postav, aby dokázali zdůvodnit jejich povahové vlastnosti, pracovali na určování hlavního úkolu a dávali pozor na to, aby se vše shodovalo s realistickým pojetím skutečnosti.

O tom, jak to vypadalo v praxi, vypovídá například zápis ze zkoušek inscenace *Duchcovského viaduktu* z roku 1951. Hlavní úkol[9] zde byl formulován následovně: „Hlavní úkol jsme formulovali jako výzvu: Bojujeme s komunisty v čele za práci, za chléb – proti fašismu, proti válce, za socialistický řád.“[10] Umění tak ztratilo hlavní význam a nahradila je oficiální ideologie.

Tehdejší ředitel Realistického divadla Karel Palouš o tomto období v rozhovoru z roku 1967 říká: „Někdy se říká, že to byl Stanislavskij, kdo to způsobil. Chyba byla jinde – v zúženém pojetí realismu. Což ovšem souvisí dál s tehdejším celkovým pojetím

9
Stanislavskij ve svých dílech používá novotvary, což při překladech způsobuje nejasnosti a čtenář si musí vlastní význam pojmů korigovat až při čtení samotných textů. V roce 1946 překládá Jaroslav Hulák Stanislavského termín *svěrchzdača* jako *řídicí úkol*. Komunistickou terminologii, tedy *hlavní úkol*, pak přebírá Radovan Lukavský v učebnici pro konzervatoř. V češtině je však významu tohoto slova nejblíže termín *nadúkol*, jak upozorňuje například Jan Hyvnar ve studii o Stanislavském v knize *Herec v moderním divadle*.

10
Cach, Vojtěch. *Duchcovský viadukt*. 2. vydání. Praha: Osvěta, 1952, s. 11.

života a umění. Začali k nám chodit divadelníci… a říkali nám např. o scénické výpravě *Duchcovského viaduktu*: to je přece formalismus. Vy máte světnici bez stropu… Ani jsme nevěděli jak, pomalu jsme zabředali do popisu a znenadání jsme si zvykli na to, že světnice má mít strop, že zahrada má mít listy, stromy apod. To byl tehdy ten pravý realismus."[11]

Tato situace trvala přibližně do roku 1953, vulgarizace systému ale změnila vnímání Stanislavského metody v kontextu českého divadla a umělci se od ní začali postupně distancovat. Stanislavskij jako zdroj inspirace pro vlastní tvorbu se tak do popředí zájmu divadelníků dostal až na začátku šedesátých let.

OBNOVENÉ DISKUSE O STANISLAVSKÉHO METODĚ V ŠEDESÁTÝCH LETECH

V druhé polovině padesátých let vedle sebe vlastně koexistuje několik generací se zcela odlišným vztahem k Stanislavskému a jeho odkazu.

Jak poznamenává Radovan Lukavský v článku *Živý průsečík*[12] z roku 1967, stále ještě byli naživu přímí pamětníci, kteří zažili návštěvu umělců MCHAT a podíleli se na formování tradice českého realistického herectví. Dále tu byla generace herců vzešlá z válečných let, jež se k učení Stanislavského spontánně přihlásila. Pak zde byli divadelníci, kteří si pamatovali násilné zavádění Stanislavského metody v divadlech nebo se na ní sami

11
Císař, Jan. Stanislavskij – otevřená možnost [rozhovor s Karlem Paloušem]. *Divadlo*, listopad 1967, roč. 18, s. 48.
12
Lukavský, Radovan. Živý průsečík. *Divadlo*, 1967, roč. 18.

podíleli. A nakonec zde vyrůstala mladá generace se zcela odlišným vztahem k oficiální kultuře.

Velký vliv na nové vnímání reality měly samozřejmě politické změny. V roce 1956 přednesl na uzavřeném jednání 20. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu Nikita Chruščov projev, ve kterém odsoudil Stalinovy diktátorské praktiky. To způsobilo stranickým funkcionářům zvyklým na poměry z počátku padesátých let obrovský šok. Rok 1956 znamenal konec myšlenkových automatismů, kdy je všechno protisocialistické považováno za kontrarevoluci a velezradu.[13] Toto historické období se podle povídky Ilji Erenburga nazývá jako „období tání", i když je nutné poznamenat, že o umělecké svobodě se dá stále mluvit jen stěží a skutečně hodnotná díla bylo nutno prosazovat navzdory oficiální kultuře.

Josef Škvorecký v této souvislosti připomíná, že většina tehdejších divadelníků a filmařů byla členy strany a osud společnosti jim – až na cynické výjimky – opravdu ležel na srdci. Společenské změny pak způsobily v jejich myšlení jistou schizofrenii. Pokud totiž nyní narazili na rozpor mezi oficiálně hlásanou pravdou a každodenní skutečností, nepochybovali o správnosti požadavků kulturního oddělení, ale spíše o vlastní uvědomělosti.[14]

13
Škvorecký, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991, s. 245.
14
Tamtéž, s. 247.

Divadelní kulturu zasáhly tyto změny velmi znatelně, navíc se jednotlivá divadla musela potýkat s návštěvnickou krizí, která nastala po měnové reformě v roce 1953.

Najednou už nejsou vidět jen úspěchy, přehodnocuje se například původní dramatika. Jiří Hájek v článku *Drama bojuje o člověka* z roku 1956 přiznává, že „v minulých letech (…) se falešně chápaná stranickost stávala čímsi, co autory nutilo uvažovat u každého vážnějšího životního konfliktu, s nímž se setkali, zda je politicky správné a vhodné jej zobrazit, stávala se něčím, co je učilo couvat před dořešením vážných problémů, uchylovat se k frázi, lacinému iluzionismu“.[15]

Miloslav Stehlík pak ve svém referátu z II. sjezdu Svazu československých spisovatelů v roce 1956 uvádí, že nových her ze „současného života“ sice každým rokem přibývá, nikdo se o ně ale vlastně nezajímá.

Dělníci neměli po dvanáctihodinové směně zájem dívat se na těžkou práci ještě v divadle a na dvouhodinové přerody nevěřících Tomášů v úspěšné budovatele socialismu nevěřil už vůbec nikdo. Stehlík ironicky podotýká, že snaha některých divadel schovávat budovatelské drama pod názvy typu *Černá milenka* je sice úsměvná, když ale na diváky místo vášnivé lásky čeká důl

15
Hájek, Jiří. Drama bojuje o člověka. *Divadlo*, 1956, roč. 7, č. 4, s. 290.

na černé uhlí, důvěryhodnosti to současnému dramatu zrovna nepřidá.[16]

Jaroslav Vostrý se v článku *Tvář divadla* z roku 1956 dívá na celou situaci z trochu jiného úhlu. Uznává potřebu nových kvalitních autorů, kteří by měli jasný názor na svět a jejich originálnost by nespočívala pouze ve stylu, ale především v myšlence. Určit vlastní tvář divadla na základě osobnosti spisovatele podle něj není tak těžké.

Šanci, jak zaujmout diváka, však Vostrý vidí především ve vnitřní jednotě divadelních souborů – jasné dramaturgii, v silných režisérských osobnostech a jejich individuálním tvůrčím přístupu. Režiséři by v tomto kontextu měli být chápáni jako vůdčí osobnosti souboru a měly by jim být dány podmínky ke svobodné tvorbě – měli by si například sami vybírat spolupracovníky a především spolupracovat s dramatiky, jejichž díla by korespondovala s jejich viděním světa. Právě v tomto článku se objevuje zmínka o Stanislavském ne jako o nositeli ideologie, ale jako o vlivném režisérovi, který společně s Němirovičem-Dančenkem zformoval divadlo s jasnou poetikou.

Vostrý dokonce zmiňuje, že by současné diskuse o zprofanovanosti a vulgarizaci systému Stanislavského mělo nahradit zkoumání jeho režisérských metod a výsledků. V utváření vlastní tváře divadla je totiž podle něj důležitý nejen tvůrčí experiment, ale také využití starých zkušeností a uvědomování si tradic.[17]

16
Stehlík, Miloslav. Divák a divadlo. *Divadlo*, 1956, roč. 7, č. 5, s. 377–381.
17
Vostrý, Jaroslav. Tvář divadla. *Divadlo*, 1956, roč. 7, č. 7, s. 554.

Vostrého článek předznamenává, kam se budou úvahy o Stanislavském ubírat dále. Dozrávala totiž nová vlna tvůrců, jež brala socialistický režim jako každodenní skutečnost, a „neviděli tedy důvod, proč by svinstvu měli říkat nedostatek, gaunerovi netypická výjimka a neschopnosti potíže růstu…“.[18]

HERECTVÍ JAKO ETICKÝ PROBLÉM

Tato nová generace se tedy se Stanislavského odkazem vyrovnává z dvojího úhlu. Na jedné straně se stále nezapomíná na propojení systému s ideami socialistického realismu. Na straně druhé se ale pro některé příslušníky nastupujících umělců stávají Stanislavského objevy odrazovým můstkem pro uvažování o vlastní tvorbě.

V roce 1967 Radovan Lukavský uvádí svůj článek *Živý průsečík* následovně: „Už po léta se omlazuje krev našich divadel proudem mladých lidí, kterým se na herecké škole stal ‚Stanislavský‘ abecedou a denním chlebem. Nesou jej v sobě, ať chtějí nebo nechtějí, protože i přes pochopitelnou reakci na některé způsoby školské interpretace systému, jeho základní prvky se jim staly vžitou samozřejmostí.“[19]

V článku se pak Lukavský vyrovnává s odkazem Stanislavského z pozice herce a pedagoga – Stanislavského myšlenky mu sloužily především jako zdroj odhalování principů herecké tvorby. Odpověď na otázku, proč se vlastně Stanislavského metodou

18
Škvorecký, I., *cit. 13 / op. cit.*, s. 247.
19
Lukavský, R., *cit. 12 / op. cit.*, s. 45.

zabývat, je pro Lukavského jasná – ať už si o systému myslíme cokoli, je to jediná ucelená metoda objevující principy samotné podstaty herectví. V tom je použitelný pro všechny bez ohledu na to, jaké formě divadla se věnují. Ať už totiž herec přichází na jeviště s čímkoli, vždycky pro něj nastává základní situace – své autentické jednání prožívá tváří v tvář divákům.

Stanislavského cituje Lukavský i ve svých dalších úvahách o herectví. V *Monolozích o herectví* například uvádí, že ve Stanislavského knihách objevujeme návod, jak vyvolat tvůrčí proces narušený pocitem „jsem viděn, jsem souzen". Tedy, laicky řečeno, co dělat, když se herec „zablokuje". Profesionální herec totiž podle Lukavského v sobě musí umět vyvolat „tvůrčí proces tak, aby mohl podat živý a přesvědčivý výkon nejen na premiéře, ale i na všech reprízách, protože bez takové záruky je herecká profese tak málo profesí jako hra v dobročinné tombole".[20]

I když Lukavský připouští, že při zavádění systému do výuky se i on sám dopustil chyb – například zcela selhal experiment uzpůsobit výuku přesně podle knižních hodin učitele Torcova, jak jsou popsány v prvním díle *Mojí výchovy k herectví* – škola bez metody je pro něj škola bez záruk.

Systém samozřejmě nelze přijímat bez výhrad, ale stačí nahradit otázku: Co je správné podle Stanislavského? – za: Co je správné? –, aniž by se tím odkazu ruského režiséra výrazně ublížilo.[21]

20
Lukavský, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví.* 2. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 35.
21
Tamtéž, s. 35.

Divadelní školy, které pracují se systémem, produkují podle Lukavského technicky připravené herce, a tím zaručují hereckou profesionalitu.

Lukavský se ve svých úvahách o herectví v souvislosti se Stanislavským také velmi často zabývá hereckou etikou. Jakmile totiž herci přestali představovat, ale začali skutečně prožívat a tvořit postavy sami ze sebe, přijali za ně odpovědnost, a tím i odpovědnost za výslednou podobu představení. Etika pro něj souvisí i s ansámblovým herectvím. Stanislavskij odstranil z divadla sólisty, herec má u něj sloužit celku a cítit se součástí kolektivní tvorby.

Důraz na kolektivní tvorbu a její morální apel se samozřejmě neobjevuje pouze u Stanislavského. Podobné postoje jsou silně spjaty s nástupem první divadelní reformy – na souhru celého souboru kladli důraz i Meiningenští, jimiž se Stanislavskij ve svých úvahách o divadle silně inspiroval. Pravidla přípravy hereckého souboru a zásady společné práce můžeme najít i u Goetha. Nutnost vytvořit vhodné podmínky, za kterých bude fungovat celý ansámbl, se zkrátka objevuje všude tam, kde je nutné sjednotit soubor pod vedením jedné individuality.

Stanislavského reforma ale také souvisí s proměnou herectví, jíž si vyžádala soudobá literatura – nejednoznačné postavy z Čechovových her nebo Dostojevského a Tolstého románů už rozhodně nešly znázornit pomocí šarží a naučených hereckých prostředků. Stanislavskij proto, velmi jednoduše řečeno, hledal cestu, jak pomocí odkrývání skrytých duševních stavů postav dojít k jejich vnějšímu zobrazení. Není tedy bez zajímavosti, že nové diskuse o Stanislavském probíhají na sklonku padesátých

a v průběhu šedesátých let, kdy na českých jevištích docházelo k proměně repertoáru i herectví.

V roce 1956 se šéfem činohry Národního divadla stal Otomar Krejča a společně s dramaturgem Karlem Krausem založili svůj program na prosazování „divadla myšlenky". V praxi to znamenalo, že jejich dramaturgie byla založena především na dramatech, která odhalovala různé mravní a duchovní stránky člověka. S tím souviselo i hledání současných českých her a nové překlady klasických dramat – z jeviště musel znít jazyk, jemuž divák rozumí.

Toho si všímá Jan Grossman při svých analýzách inscenací Národního divadla, v nichž pracuje s pojmem civilnost. Nové překlady a současné hry podle něj umožnily hledání živých výrazů a hloubkové vidění současné řeči, jež jde přímo do nitra postav a dává jim hluboký rozměr. V této souvislosti operuje Grossman s pojmem civilnost, který však nechápe jako tlumení výrazu, ale jako „intenzivní prožití a vyjádření konkrétní gestace dialogu".[22]

Inscenování současných her vyžaduje podle Grossmana také nový způsob herectví. V roce 1961 Grossman vystupuje v rámci Aktivu o herectví s příspěvkem, ve kterém shrnuje požadavky na nový herecký styl, jenž by lépe odpovídal situaci v moderní společnosti. Grossman si všímá proměn v životě lidí a kultuře, doba se stala střízlivější a analytičtější, velká hesla už zde neměla místo. Pokud chtěl herec vést skutečný dialog se současným publikem, musel zaujmout silný osobní postoj. Jako

22
Grossman, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 265.

příklad Grossman uvádí *Hamleta* Radovana Lukavského, jenž byl chladný, racionální a promlouval k publiku současným jazykem. *Hamlet* měl ovšem mnohem hlubší společenský dopad. Chladný, racionální hrdina přišel totiž v době, kdy měli všichni v paměti nedávné politické procesy. A najednou zde z hlediště promluvil mladý herec s ostře řezanými rysy, který chtěl zjednat spravedlnost. Význam tohoto pojetí klasické látky v tak nejisté době si tenkrát diváci uvědomovali a z inscenace se stal politický manifest.

Je proto celkem logické, že se Lukavského úvahy zaměřovaly na odpovědnost herce za současnou společnost. Ve svých esejích o smyslu herectví ale zašel ještě dále. Pokud totiž podle něj přijmeme roli, jež nám společnost dává, a plníme ji podle našeho nejlepšího vědomí a svědomí a každé povrchní nebo zběžné použití talentu považujeme za neetické, dříve nebo později musíme dojít k otázce: Kdo jsem tedy já jako herec? A pokud Stanislavského metodu budeme aplikovat na běžné situace v životě, musíme se najednou sami sebe ptát: „Proč tohle dělám? Proč to opravdu chci říct? A jestli to řeknu nebo udělám, kdo jsem já jako člověk?“[23] Studium Stanislavského tak Lukavského podnítilo k úvahám daleko přesahujícím rámec divadla.

DIVADELNÍ NOVOVĚK

Úvahy nad tím, jak se divadlo promítá do reality a realita do umění, přivedly ke Stanislavskému také jednoho z nejvýznamnějších českých poválečných režisérů, Alfréda Radoka. Článek

23
Lukavský, R., *cit. 20 / op. cit.*, s. 206.

Divadelní novověk vyšel v časopise *Divadlo* v roce 1962.[24] Četba díla ruského režiséra podnítila Radoka k reflexi vlastního uměleckého vývoje – Radok se v článku přiznává k tomu, že přes své vlastní životní zážitky sám v sobě došel ke Stanislavskému.

Stejně jako Stanislavskij totiž Radok usiloval o to, aby herci na jevišti „nepředstírali", ale skutečně existovali. Radok přišel s pojmem rezonující divadlo, které pro něj znamenalo postihnout svět, který je v nás a kolem nás. Svým divadlem chtěl vypovídat o tom, co má člověk sám v sobě, a provokovat ke kladení otázek, ne je zodpovídat.[25]

Radok se proto stavěl nesmiřitelně k hercům, kteří na jevišti ukazují sami sebe, a stejně jako Stanislavskij kladl velký důraz na dokonalou hereckou techniku, bez které neexistuje další tvůrčí práce.

Václav Havel, který měl možnost účastnit se příprav několika Radokových inscenací, popisuje průběh zkoušení takto: „Jeho zkoušky byly plné napětí, měly nevypočitatelný průběh, herce zneklidňovaly, nervově vyčerpávaly a mnohdy i šokovaly. Vzpomínám si na charakteristický výjev (…) mělo se zkoušet první jednání. Několik minut po začátku Radok zneklidněl, začal se vrtět, byl viditelně nesvůj, pak se obrátil ke mně (dělal jsem asistenta) a řekl: ‚Příšerné! Hlavně Vydra! Vašku, já něco udělám!' (…) Minutová pauza. Pak Radok vyskočí a zařve: ‚Stop!' Vše se zastaví a všichni na něj strnule hledí. Jde pomalu na jeviště, přistoupí k milému a hodnému

24
Radok, Alfréd. Divadelní novověk. *Divadlo*, 1962, roč. 13, č. 9, s. 27–33.
25
Havel, Václav. Radok dnes. *Scéna*, 1990, č. 2, s. 10.

panu Vydrovi a před všemi (…) mu řekne: ‚Zajímalo by mě, kdo a za co vás udělal zasloužilým umělcem. Ukončuji zkoušku.‘ Vydra zbrunátní, demonstrativně odejde (…) Po dvaceti minutách zmatků je Vydra jakž takž uklidněn a Radok ochoten zkoušet. Rozsvítí se, hraje se znovu od začátku prvního jednání. Výsledek: Vydra je o tři třídy lepší než kdykoliv předtím. Bylo tomu třeba, aby ho – kdoví, ne-li poprvé v životě – režisér hrubě urazil. Cosi, co v něm po léta spalo pod stínem rutinního hraní, mohlo být probuzeno zřejmě jen šokem.“[26]

To je v souvislosti s metodou Stanislavského velmi důležité. Radokovi šlo totiž o zrušení všech nazkoušených návyků, které měli herci mnohokrát vyzkoušené a v nichž se nejen ztrácela vlastní osobnost herců, ale používání osvědčených gest a grifů také bránilo autentickému porozumění situaci.

Například vztek lze zahrát tak, že herec začne rozčileně přecházet po pokoji. V reálném životě by ale zareagoval jinak, civilněji, například uhašením cigarety. Ve snaze zbavit herce všech manýr se Radok přibližoval Stanislavskému. Jak ale ve svých úvahách upozorňuje Havel, ačkoli se Radokova práce s některými principy Stanislavského systému shodovala, Stanislavskij podle Havla aktivizoval osobnost herce za pomoci racionálních metod, zatímco „Radok – jak jsem ho poznal – probouzí týž, nebo přesněji podobný iracionální stav naopak prostředky především zase iracionálními: lidským kontaktem s hercem, sugescí svého výkladu, (…) útočením různotvárnými a do žádného systému

26
Tamtéž, s. 10.

nezachytitelnými lidskými (existenciálními) apely své osobnosti na osobnost hercovu.“[27]

Jak uvádí Jan Hyvnar ve své studii o systému Stanislavského, Radok v šedesátých letech také velmi osobitě rozvíjel poznatky Stanislavského o dvojí linii herce a role, „kdy nejde o nějaké statické sebestředné uvědomování si ‚toto je Polonius‘ a ‚toto je divák‘, nýbrž intencionální volní akt zaměřený k dvěma realitám: k realitě dramatu a realitě hlediště“.[28]

Radokovi šlo stejně jako Stanislavskému o to, aby herec veškeré své vnitřní prostředky zaměřil směrem k sobě, vnější však směrem k divákům. Tedy – aby pocitově „věřil“ v postavu, kterou hraje, ale zároveň rozumově vnímal i umělou skutečnost. Totéž si ale měl uvědomovat i divák. Stanislavskij tak začíná sloužit jako inspirace při hledání zákonů umělé hry.

Radok ve svém článku zmiňuje ještě další věc. Podle něj mají herci na jevišti sledovat určitý cíl. To se děje jen na základě dynamického procesu, kdy postavy jednají. To, že lidský cit nelze zobrazit jinak než jednáním postav, byl vlastně zcela zásadní Stanislavského objev. Tam, kde postavy jednají, začíná podle Radoka divadelní novověk.[29]

Jednání v situaci jako prostředek k objevování individuálních možností člověka se stalo také východiskem k dalšímu uvažování nad Stanislavského odkazem.

27
Havel, Václav. *O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012.
28
Hyvnar, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: Kant, 2008, s. 161.
29
Radok, A., *cit. 24* / *op. cit.*

V šedesátých letech vyšla v časopise *Divadlo* celá série článků, v nichž jejich autoři rozbíjeli představu Stanislavského metody jako dogmatického systému. Naopak se začalo upozorňovat na Stanislavského důraz na tvůrčí svobodu a hereckou individualitu a jeho hledání zdroje herecké tvorby ve zcela imaginativních sférách.

Vliv na to měla i literatura, která začala v tehdejším Československu vycházet. V roce 1954 je například publikován Stanislavského *Režisérský plán Othella*, který přibližuje Stanislavského režijní práci, ve stejném roce je také vydán druhý díl knihy *Moje výchova k herectví*.[30] V Rusku rovněž začínají vycházet necenzurované studie a spisy Stanislavského spolupracovníků a žáků. To vše způsobilo, že se o Stanislavském začínalo uvažovat ne jako o tvůrci hereckého systému, ale jako o vynikajícím režisérovi a herci.

Na fakt, že Stanislavskij nesestrojil žádnou divadelní učebnici, upozorňuje například herec a překladatel z ruštiny Leoš Suchařípa v roce 1967 v časopise *Divadlo*, kdy se pokusil chronologicky seřadit vývoj Stanislavského tvorby.

Ve svém článku nazvaném *Pokus o chronologii* upozorňuje na to, že si mnohá tvrzení ve Stanislavského dílech vzájemně odporují. Sám autor mezi nimi kolísal a byl nerozhodný. Zdůrazňuje ovšem, že se samotný systém stále vyvíjel, na což ostatně upozornil už Jindřich Honzl ve studiích *Mimický znak a mimický*

30
První díl vyšel v češtině v roce 1946, *Můj život v umění* dokonce už roku 1940.

příznak[31] na konci čtyřicátých let. Stanislavského metodu herecké práce tedy nelze brát jako uzavřený systém, ale jako neustálý proces hledání.

Suchařípa také poukazuje na to, že zatímco v Sovětském svazu a následně i u nás byl dán důraz na hlavní a vedlejší herecké úkoly, Stanislavského skutečný objev spočíval v metodě fyzických jednání a důrazu na hercovo tělo. Ke konci svého režisérského působení pak Stanislavskij dokonce opustil rozebírání textů u stolu a práci s hercem začínal rovnou v prostoru, kde společně pracovali na vytvoření souvislé linie jednání.[32] Není vůbec náhoda, že zájem o tento aspekt Stanislavského tvorby vykrystalizoval zrovna v této době. A že se o něj zajímal zrovna Leoš Suchařípa.

Na konci padesátých let totiž začala vznikat divadla malých forem, která tvořila protipól oficiálních scén. Každé z nich bylo založeno na zcela odlišné poetice, kterou jim dodávaly výrazné tvůrčí osobnosti. Jedním z těchto divadel byl i Činoherní klub pod uměleckým vedením Ladislava Smočka a Jaroslava Vostrého. Jedním z herců Činoherního klubu byl právě Suchařípa.

Koncept Činoherního klubu Smoček s Vostrým definovali jako „objevování člověka hercem“. To znamená, že nevycházeli důsledně z interpretace předem daných postav, ale pomocí herecких možností a schopností objevovali nové způsoby ztvárnění daného tématu přímo na jevišti.

31
Honzl, Jindřich. Mimický znak a mimický příznak. *Otázky divadla a filmu*, 1947–1948, s. 29–35 a 81–94.
32
Suchařípa, Leoš. Pokus o chronologii. *Divadlo*, 1967, roč. 18.

Vztah Vostrého a Smočka ke Stanislavskému ale rozhodně nebyl nijak jednoznačný. Oba patřili ke generaci, které byla teorie herectví „podle Stanislavského“ vnucována jako součást oficiální kultury.

Vostrý v knize o praktické dramaturgii uvádí, že stavem divadla v padesátých letech byl značně demotivován a rozhodl se věnovat spíše teorii než praxi. Ke Stanislavskému ho pak přivedly teoretické studie Sergeje Ejzenštejna, které začaly být v Rusku vydávány od druhé poloviny padesátých let.

Průsečík úvah Stanislavského a Ejzenštejna spatřuje Vostrý především v důrazu na jednání – herec nemá hrát na jevišti výsledek, ale konkrétní jednání v daných okolnostech. Jevištní tvorba pak spočívá ve vytyčování úkolů a v opravdovém jednání nutném k jejich splnění. „Podle Stanislavského se nemá hrát výsledek. Není možné hrát například ‚lásku‘ jako takovou, lásku vůbec. Lze hrát jenom to, co se děje mezi dvěma lidmi, kteří se milují; tím, co se děje, se rozumí jejich konkrétní jednání v daných okolnostech.“[33]

Vostrý svou stať zakončuje úvahou nad tím, co vlastně Stanislavského odkaz v současném divadle znamená. Pokud šlo totiž Stanislavskému v prvé řadě o to, jak docílit autentického jednání na jevišti prostřednictvím zapojení celé osobnosti herce, dá se říci, že v tomto bodě překročil hranice psychologického realismu a dostal se k mnohem obecnějším otázkám podstaty nejen herectví, ale i lidství. V Činoherním klubu se tak podle Vostrého zabývali stejnou otázkou, jakou si kladl Stanislavskij – tedy jaké

33
Vostrý, Jaroslav. *Činoherní klub, 1965–1972: dramaturgie v praxi*. Praha: Divadelní ústav, 1996, s. 175.

jsou individuální možnosti herce, a tím i individuální možnosti člověka.[34] Všechny tyto teoretické úvahy nad Stanislavského systémem pak získaly konkrétní podobu v novém způsobu pojetí divadelní inscenace v šedesátých letech.

ZÁVĚR

Cílem tohoto příspěvku bylo ukázat na proměny výkladu Stanislavského systému na konci čtyřicátých a v průběhu padesátých a šedesátých let. V poválečném období se o systému uvažuje především v souvislosti s krizí avantgardních postupů, které nebyly schopné zachytit tehdejší podobu reality. Umělci si uvědomovali, že nadvláda režisérů by měla mít protiváhu v dramatickém textu a hercích, a rovnováhu těchto inscenačních složek nacházeli právě u Stanislavského.

V padesátých letech se Stanislavskij stal nástrojem oficiální kulturní politiky, důraz byl kladen na odhalování hlavního úkolu v dramatu – ten byl obvykle redukován na reprodukci základních ideologických frází – a průběžné jednání. Zcela podřízenou roli měla v ideologickém výkladu metoda fyzických jednání, která byla brána pouze jako jedna ze složek systému.

Jednání jako podstata hereckého umění, kdy základním tvořivým materiálem se stává lidské tělo, se stala jedním z hlavních témat úvah o Stanislavském na konci padesátých let. Ideologie je odsunuta do pozadí a do popředí zájmu divadelníků se dostává herec, který tvoří sám ze sebe určitou postavu a zároveň ji obdařuje osobně motivovaným jednáním. Tím jí dodává autenticitu a věrohodnost aktuální skutečnosti.

34
Tamtéž, s. 173–180.

LITERATURA

CACH, Vojtěch. *Duchcovský viadukt*. 2. vydání. Praha: Osvěta, 1952.

CÍSAŘ, Jan. Stanislavskij – otevřená možnost [Rozhovor s Karlem Paloušem]. *Divadlo*, 1967, roč. 18, s. 46–50.

CÍSAŘ, Jan. Vody zapomnění. *Divadlo*, 1967, roč. 18, s. 1–8.

FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír.* Praha: Divadelní ústav, 2004. ISBN 80-7008-163-5.

GROSSMAN, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN 80-202-0323-0.

HÁJEK, Jiří. Drama bojuje o člověka. *Divadlo*, 1956, roč. 7, č. 4, s. 290n.

HAVEL, Václav. *O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012. ISBN 978-80-7490-12-9.

HAVEL, Václav. Radok dnes. *Scéna*, 1990, roč. 10, č. 2, s. 10.

HONZL, Jindřich. Mimický znak a mimický příznak. *Otázky divadla a filmu*, 1947–1948, s. 29–35 a 81–94.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Kant, 2011. ISBN 978-80-7437-060-1.

HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: Kant, 2008. ISBN 978-80-86970-63-9.

KOL. AUT. *Náš učitel Stanislavskij: Sborník materiálů z konference československých divadelníků o odkazu K. S. Stanislavského*. Praha: Československý spisovatel, 1952.

KREJČA, Otomar. Co je režisérismus. *Divadelní zápisník,* 1945–1946, č. 1, s. 145–150.

KREJČA, Otomar. Z hercových zápisků. *Divadelní zápisník*, 1945–1946, č. 4, s. 230–240, 544–556.

KVAPIL, Jaroslav. *O čem vím*. Praha: Václav Tomsa, 1947.

LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví*. 2. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

LUKAVSKÝ, Radovan. Živý průsečík. *Divadlo*, 1967, roč. 18.

RADOK, Alfréd. Divadelní novověk. *Divadlo*, 1962, roč. 13, č. 9, s. 27–33.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: z deníku hereckého adepta*. Praha: Athos, 1946.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví. Díl 2. Tvůrčí proces ztělesňování: deník žáka*. Praha: Orbis, 1954.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: Fr. Borový, 1941.

STEHLÍK, Miloslav. Divák a divadlo. *Divadlo*, 1956, roč. 7, č. 5, s. 377–381.

SUCHAŘÍPA, Leoš. Pokus o chronologii. *Divadlo*, 1967, roč. 18, s. 1–9.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991. ISBN 80-7012-055-X.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub, 1965–1972: dramaturgie v praxi*. Praha: Divadelní ústav, 1996.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Městská divadla pražská v éře Oty Ornesta: (1950–1972)*. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2001

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2001.

VOSTRÝ, Jaroslav. Tvář divadla. *Divadlo*, 1956, roč. 7, č. 7, s. 554.

JAKUB FELCMAN (1980), absolvent FF UK (filmová studia, 2006) a FAMU (scenáristika a dramaturgie, 2009). Jako nezávislý dramaturg působil na řadě festivalů (Febiofest, Anifest). Do roku 2009 vedl program festivalu Fresh Film Fest. Nadále působí jako nezávislý dramaturg (retrospektivy Karel Reisz, Petr Lébl, Berliner Schule) i filmový publicista (Cinepur, Film a doba, A2, Hospodářské noviny, Kino/Ikon). V roce 2009 založil MFF Ostrava Kamera Oko, jejž pořádá dodnes. Od roku 2013 je vedoucím dramaturgem v Tvůrčí skupině Čestmíra Kopeckého v ČT. Od roku 2010 připravuje se svými kolegy bibliografii České samizdatové a exilové filmové publicistiky, jejím zatím posledním připravovaným výstupem je její Kritický výbor.

JAKUB JIŘIŠTĚ (1988) studuje filmová studia na FF UK. Podílel se na mezinárodním studentském projektu Sci-fEast, působí jako filmový publicista (Indiefilm, Cinepur), publikoval dvě historiografické studie pro recenzovaný časopis Iluminace a studii, jež vyšla knižně ve sborníku Ostře sledované vlaky. Nyní spolupracuje s NFA jako kurátor zpravodajského filmu. Společně s Jakubem Felcmanem a dalšími kolegy se od roku 2010 podílí na vzniku bibliografie České samizdatové a exilové filmové publicistiky a nyní i na připravovaném Kritickém výboru samizdatových a exilových článků o filmu.

ČESKÁ SAMIZDATOVÁ A EXILOVÁ FILMOVÁ PUBLICISTIKA

CZECH SAMIZDAT AND EXILE FILM CRITICISM

Jakub Felcman a Jakub Jiřiště

After the Soviet occupation of Czechoslovakia in 1968, changes to Czech State Film ended what might have been a Czechoslovak style of film criticism.
The dismissal of editors, changes in film production and distribution quotas, along with forced implementation of so-called ideological and scientific newspeak, left little hope that an uncensored free press would be published in art criticism periodicals.
2010 research targeted periodicals edited independently of the regime. The scope of research was widened to cover the entire communist period – 1948–1989 – and eliminate gaps in academic study, enabling a comprehensive text to be written for publication.
An astonishing 3200 audiovisual articles have been discovered, displaying a wide range of form, content and quality—a variety that has proved typical of all unofficial and non-regime samizdat and exile Czech film criticism.
Further, 15 themes of discourse have been chosen from the variety, including reflections on the works of exiled film-makers; consistency in the writing of prominent film critics; and polemical work about CST Ottawa, the most popular television series.
Finally, journals producing articles on cinema and nations with the greatest presence of film criticism by Czechoslovak exiles have been examined; and political and moral film criticism from samizdat and exile film periodicals has been discussed.

ÚVOD

Projekt věnující se reflexi české samizdatové a exilové filmové publicistiky i kritického výboru vznikl před několika lety z takřka bytostné potřeby, na základě naší společné zkušenosti s bádáním a reflexí české kinematografie sedmdesátých a osmdesátých let. Existuje totiž – díky péči českého Národního filmového archivu a jeho knihovny– poměrně velmi jednoduchý a přehledný způsob, jak sledovat reference české filmové tvorby dotyčného období – tedy pokud vyšly v oficiálním tisku. Knihovna NFA schraňuje veškerá významná periodika zabývající se audiovizí, důležité články publikované v denním tisku jsou k dispozici v podobě výstřižků, a nadto existuje mnohasvazkový katalog *Český hraný film*, který ke každému z citovaných děl uvádí i článkovou bibliografii. V případě nutnosti bibliografické pole rozšířit o tvorbu neoficiální, postup je nesrovnatelně náročnější. Badatel nemá k dispozici žádný dostatečný nástroj, který by mu umožnil samizdatovou a exilovou publicistiku důkladně studovat. Stojí v podstatě před souborem obecně předřazeného materiálu (hlavním zdrojem výzkumu je korpus knihovny Libri prohibiti), jímž musí, chce-li skutečně komplexní výstup, projít celkově, tj. procházet jednotlivá tištěná díla a periodika jedno po druhém ve víře, že tu či onde snad narazí na text dotýkající se jeho tématu.

Disproporce v míře složitosti přístupu ke zdrojům tzv. oficiálním a tzv. neoficiálním (samizdatovým a exilovým) je frapantní a nepřijatelná: jen v případě právě těch nejvýznamnějších děl normalizační audiovizuální tvorby, kupř. snímků režisérky Věry Chytilové a třeba televizního scenáristy Jaroslava Dietla, nelze pohled indexové publicistiky vynechat. Právě tato (mnohačetná) zkušenost byla podnětem pro započetí práce.

Následující text je dílčím výstupem našeho výzkumu. Částečně je kompilací některých kratších výstupů již realizovaných (v podobě příspěvků v rámci kolokvií a konferencí, jichž jsme se účastnili), zejména se však opírá o celkový korpus poznatků a dat, jež jsme za dobu výzkumu nashromáždili a dále je průběžně zpřesňujeme.

VYSVĚTLENÍ POUŽÍVANÝCH POJMŮ

Pojmy „samizdatová", respektive „exilová", filmová publicistika rozumíme sumu psaných textů odkazujících k audiovizuálním dílům. Je třeba to zdůraznit, neboť původním záměrem bylo věnovat se výlučně textům, které reflektují kinematografická díla. Na základě prvních, testovacích rešerší jsme nicméně záběr rozšířili na veškerou audiovizuální tvorbu (domácí i zahraniční a nezávislou na žánru či aparátu projekce, čímž myslíme zejména, že zahrnujeme také díla označovaná jako „televizní" či látky, které by bylo možné řadit do oboru „videoart") i veškeré vztahy vůči ní. Tudíž nikoli pouze texty referující k realizovaným dílům či jejich (re)prezentacím, ale také texty, které slouží v různých formách za jejich podklad, bez ohledu na to, byl-li deklarovaný záměr audiovizuální dílo realizovat splněn, či nikoliv. Tím se zkoumaný materiál rozšiřuje o texty formy filmového námětu, (fragmentu, ukázky či celku) scénáře, realizačních a produkčních poznámek či autorských explikací.

Zároveň je třeba zdůraznit, že centrem našeho zájmu je výlučně publicistika tištěná, tedy taková, která je psána, rozmnožována a distribuována na papíře, a zahrnujeme sem tedy i samizdaty strojopisné. Zmiňujeme to proto, že „samizdatovou, respektive

exilovou, filmovou publicistiku“ lze také označit audiovizuální publicistická díla – od reportáží samizdatových/exilových televizí po celovečerní dokumentární tvorbu. Knihovna Libri prohibiti zahrnuje fondy audiovizuální (neslovesné) publicistiky. Tato oblast stojí momentálně mimo náš zájem.

Výzkumu se průběžně věnujeme od roku 2010. Co se týče zdrojů pro naše bádání, poskytly ho takřka výlučně dvě instituce, knihovna Libri prohibiti (zahrnující díla samizdatová i exilová) a České dokumentační středisko knihovny Národního muzea (obsahující díla exilová). Vycházeli jsme rovněž z několika již publikovaných obecných bibliografií československého tištěného samizdatu a exilu (*Exilová periodika*[1] a *Česká samizdatová periodika 1968–1989*[2]).

V prvních dvou letech jsme se soustředili na vytvoření vlastní bibliografické databáze. V průběhu jejího vytváření jsme nicméně začali sledovat některá statistická data, ohraničovat některá jednotlivá dílčí témata, prověřovat první hypotézy, doplňovat a modifikovat původní teze. Během posledního roku – a s výhledem na léta následující – se již soustředíme na postupné studování, reflexi a zveřejňování dílčích témat.

FORMULACE TEZE

Konzultace, které předcházely výzkumu, vytvořily první hypotézy. Společně s kolegy jsme usoudili, že filmové reflexi (reflexi audiovizuální tvorby) nebude až na několik zcela

1
Formanová, Lucie; Gruntorád, Jiří; Přibáň, Michal. *Exilová periodika*. Praha: Libri prohibiti – Ježek, 1999.
2
Posset, Johanna. *Česká samizdatová periodika 1968–1989*. Vídeň – Praha, 1990.

ojedinělých výjimek věnováno příliš prostoru. Existuje několik proslulých, mediálně a odborně poměrně zevrubně reflektovaných textů, jakož i poměrně široké povědomí o některých exponovaných autorech, kteří samizdatově či exilově publikovali. Naším předpokladem bylo, že celý výsledný soubor relevantních textů nebude široký a že nebude příliš překračovat meze toho, co obecně známe. Že naše práce bude spíše systematizací a taxonomií obecně poměrně známého celku. Soudili jsme s ohledem na praktické okolnosti vzniku materiálu, jenž tvoří prostor našeho bádání, že se bude jednat o texty formálně neortodoxní, eventuálně faktograficky chybné. Předpokládali jsme rovněž, že kritický postoj bude mít často vyhraněně politický základ, a také, že budou v rámci kritické argumentace uplatňována hlediska etická. Jaké vykazuje neoficiální filmová publicistika unikátní znaky (pokud takové skutečně jsou)? Jak ovlivní výstup pohled na publicistiku oficiální, jak s ní vstupuje do interakce? Jak výsledek promění pohled na tradici české kritické reflexe audiovizuální tvorby, respektive české umělecké kritiky obecně?

VÝSLEDKY VÝZKUMU

Hypotéza, že celkový počet textů, které se týkají naší problematiky, není rozměrný, byla záhy vyvrácena. Celkový počet článků věnovaných audiovizuální tvorbě dosahuje čísla 3270.[3] Tento počet zahrnuje články věnované filmu a televizi, se zjevnou disproporcí mezi počtem textů samizdatových a textů

3
Rozhodně se nejedná o číslo konečné, neboť dosavadní rešerše se týkaly jen hlavních exilových periodik v zemích s nejaktivnějšími exilovými kruhy – v USA, Německu, Kanadě, Austrálii, Nizozemsku, Francii, Rakousku, Itálii a Jihoafrické republice – a periodik kulturních či s prokázanou kulturní rubrikou, stranou zůstávaly věstníky, náboženská periodika či krajanské noviny s tradicí sahající před rok 1948.

tištěných v exilových periodikách. Samizdat vycházel spíše po roce 1968, pouze dva články věnované kinematografii nacházíme před tímto rokem. Při pohledu na tvorbu exilovou, zejména tu, jež byla k dispozici v knihovně Libri prohibiti, zjišťujeme, že od roku 1968 dochází k častější periodicitě. Vycházejí texty novinového charakteru se stálými kulturními rubrikami, v nichž objevujeme zejména kratší zprávy. V případě samizdatu je pravidelnost spíše vzácná. Vysoký počet článků v exilové publicistice je logický, studium pokrylo nejen evropská periodika, ale i tisky z Kanady, JAR a Austrálie. V exilové publicistice je v mnohem menší míře zastoupena audiovize zahraniční, v této souvislosti jen zmiňujeme, že za český film tu považujeme nejen tvorbu v československé produkci či koprodukci, ale také díla českých exilových filmařů, zahraniční produkci zahrnují zejména díla věnovaná problematice Československa realizovaná zahraničními autory i produkcemi (případ filmu *Nesnesitelná lehkost bytí* či britské televizní hry *Nepřátelé státu* o Chartě 77).

Studium jsme rozšířili na období mezi lety 1948 a 1968 (nezahrnujeme tedy momentálně exil související s nástupem nacismu, okupací a druhou světovou válkou), rok 1968 však stále registrujeme jako mezník. Díky němu vidíme změnu jak v tiscích exilových (dvě třetiny zaznamenaných článků vycházejí po roce 1968, s druhou emigrační vlnou vznikají nová periodika, zatímco původní přetrvávají), tak již zmíněného samizdatu (v knihovně Libri prohibiti jsme nalezli pouze dva články z těsně poúnorového období; textů nicméně předpokládáme větší počet, dohledávat je však musíme již na základě konzultací a adresných doporučení; prof. Jan Bernard nám takto připomněl tištěnou samizdatovou tvorbu pražské surrealistické

skupiny, n. b. „fiktivní scénáře“ Vratislava Effenbergera). Zajímavé je srovnat podíl textů dle rozsahu, z něhož je zřejmé, že v exilu dominují krátké informační zprávy (jedno- až dvouvěté informace z dění v distribuci, ve filmových ateliérech, různorodé lokální filmové zprávy). Tato stručná sdělení dokonce pokrývají 50 % celku. Dalších 18 % tvoří zprávy z festivalů a teprve na třetím místě je žánr recenze, jehož podíl činí 5 %, přičemž filmová kritika tvoří necelé procento celku. V samizdatu naopak dominují kritiky a recenze a je zřejmé, že místní autoři mají větší zkušenost s audiovizuální tvorbou a vyjadřují se fundovaněji. Výjimku v exilové filmové publicistice tvoří kritici Jan Uhde a Václav Michl, úroveň se zbytkem recenzní/kritické tvorby je až na výjimky nesrovnatelná, i články charakteru recenze ve valné většině spíše převyprávějí děj, rovněž úroveň a šíře verdiktu nesnesou většinou srovnání s publicistikou v samizdatu.

Zajímavé je porovnat v recenzích a kritikách podíl československé a exilové tvorby, neboť se vyskytuje takřka v poměru 50 : 50. Při srovnání poměru odkazů k domácí a zahraniční kinematografii je pozornost věnována spíše domácí distribuci (zejména v samizdatu), výjimkou je snímek *Nesnesitelná lehkost bytí*. Reakce se tu často přebíraly z exilu, jinak se jednalo spíše o sovětské filmy či o nabídku filmových klubů. Zájem samizdatu o zahraniční tvorbu se zvedá v období glasnosti-perestrojky. Snímek *Pokání* režiséra Tengize Abuladzeho je vůbec nejrecenzovanějším snímkem samizdatu, i exil mu věnuje tři články a dvě recenze. Tuto responzi lze srovnat s reakcí exilových publicistů na snímek Grigorije Čuchraje *Čisté nebe* z počátku šedesátých let. Jedním z hlavních témat textů je odraz politického uvolnění v umělecké sféře. Jistým paradoxem

je, že exilová publicistika se věnuje spíše československé filmové tvorbě, podstatná většina zahraničních filmů není pro exil zajímavá. Zde odhadujeme, že roli hraje i nostalgie po domově, touha být nadále napojen na tamější dění a všestranně o něm informovat. Tento pocit přetrvávající náležitosti k domovině je silnější než nesouhlas s tamějším režimem – proto se hlavně v krátkých zprávách často objevují zmínky o nepochybně tendenčních snímcích postrádající jakýkoli komentář. Aktivně, jak zjišťujeme, jsou vyhledávány filmové přehlídky, které ve svém programu zahrnují československé filmy. Za zmínku především stojí australský filmový festival v Melbourne – právě díky této přehlídce dochází k obzvlášť bohaté reflexi českých filmů v australských periodikách (*Hlas domova* aj.). Ve světě se také pravidelně pořádají oficiální týdny českých filmů, kde se vyhledávají i zpětně reflektují snímky, jejichž premiérové uvedení proběhlo již před delší dobou. V exilovém tisku se díky těmto akcím objevují filmy tendenční a normalizační, pro příklad ***Můj brácha má prima bráchu*** režiséra Stanislava Strnada.

Rozšířením zájmu z kinematografie na obecnější pole audiovize se do našeho záběru dostaly celé nové tematické oblasti. Zaměřili jsme se tedy rovněž na texty věnované televizní tvorbě i nástupu a rozvoji fenoménu videa, tzv. videorevoluci. Zejména si zde všímáme vysokého počtu textů reflektujících televizní tvorbu – hlavně v samizdatu, který se v polemickém duchu zabýval fenoménem normalizačních seriálů. V případě exilu je třeba upozornit rovněž na reflexi fenoménu etnické televize[4]; zejména se jedná o vysílání v Kanadě a v Austrálii. Exilové časopisy se v tomto ohledu ukazují jako unikátní a rozsáhlý zdroj informací,

4
Etnickou televizí je zde myšleno zahraniční televizní vysílání v rodném jazyce, jež je v našem případě nejčastěji iniciováno právě exilovými tvůrci.

zpětně lze dohledat jak pracovníky, tak obsah vysílání či zprávy o jeho mnohdy problematickém provozu. Česká etnická televize totiž po dobu své existence neustále zápasila s existenčními nejistotami. Nejznámějším případem je kanadská ČST Ottawa, avšak v Kanadě existuje dalších až pět poboček, natáčí se v Torontu nebo Kitcheneru, v Austrálii je hlavním střediskem Perth.

Jak se ukázalo, v celém korpusu je třeba brát v potaz fakt přejímání a přetiskování textů. Exilová publicistika velmi často přejímá články již publikované v samizdatu, ale i v oficiálním tisku; opačný směr, tedy publikace exilových článků v samizdatových tiscích, tak častý není. Reflektujeme zde ovšem fakt překladu významných zahraničních děl, jimž je oficiální tisk znemožněn: samizdatem vycházejí kompletní *Mytologie* Rolanda Barthese a také klíčové statě Susan Sontagové. Zajímavé je, že dochází i k překladu recenzí.

Na závěr této „výčtové" zprávy si troufněme poukázat na některá konkrétní periodika i jednotlivé autory, kteří se v nich nadprůměrně věnovali reflexi audiovizuální tvorby: v samizdatové tvorbě časopis *Acta incognitorum* a zejména jeho publicisté Jiří Cieslar (témata: tvorba autorů české nové vlny v období normalizace, tvorba Federica Felliniho, nový Hollywood), Miroslav Štěpán (televizní tvorba, Jaroslav Dietl, reflexe osobnosti Klementa Gottwalda v audiovizi), Eva Frídová (nový Hollywood, žánrová kinematografie – horor, muzikál); časopis *Acta incognitorum* se zcela vyhýbá sovětskému filmu a jen minimálně se věnuje tvorbě zemí pod vlivem Sovětského svazu. Z dalších časopisů s výrazným počtem článků o filmu a audiovizi zmiňme *Obsah*, *Lidové noviny* (konec osmdesátých let) a *Kritický sborník*. Zvláštním příkladem je samizdatový časopis *Zrcadlo*, věnovaný

výlučně tvorbě Andreje Tarkovského. V exilové publicistice překvapivě zjišťujeme, že nejčetněji je zastoupena Austrálie, konkrétně časopis *Hlas domova* (společně s časopisem *Hlas Čechů a Slováků v Austrálii*). U tohoto velmi osobitého periodika nás překvapuje míra reflexe vlastní české (neexilové) filmové tvorby, obsahová hloubka a dosti vyhraněné názory, jež nejsou v exilovém tisku samozřejmostí. Druhým exilovým periodikem co do četnosti článků o audiovizi jsou pak *Americké listy*, v nichž nás zaujala zejména pozoruhodná bezprostřední reflexe československé televizní tvorby. V počtu textů podle jednotlivých zemí zmiňme, že po Austrálii (847 článků) je na druhém místě Německo (533 článků), následuje USA (465), Kanada (397) a Rakousko (179). Vlastní kapitolou je exilová filmová publicistika ve Švýcarsku, zejména díky osobě publicisty Vladimíra Škutiny.

Studium exilové filmové publicistiky nám odhalilo některá zcela nepředpokládaná nová zjištění, a proto si u ní troufáme ještě na malou chvíli zůstat. Největším překvapením pro nás byla právě tvorba v Austrálii – a nejen kvůli oné pozorné a bezprostřední reflexi tvorby. Všímáme si tu – v řadě případů – zejména apriorního odsuzování všeho československého, jedná se o trend, který sledujeme od padesátých let, kdy vychází první recenze vůbec, na snímek *Divá Bára*. Toto nepříliš příznakové dílo je odsuzováno jako ideologicky pragmatické a stává se dokladem úpadku poúnorového českého filmu. Podobně dopadá i snímek Jiřího Krejčíka *Svědomí* z roku 1958, označovaný za „psycho k poctě týdne bezpečnosti v dopravě“, obdobné kritické soudy neušetří ani filmy *Císařův pekař* a *Vlčí jáma*. Poslední z nich je v dotyčném textu srovnáván s románem George Orwella *1984* – všimněme si zvláštní komparace, v níž je

Orwellovo dílo označeno za aktuální, zatímco *Vlčí jáma* sklouzává k bezzubé kritice maloměšťáka bez hlubšího smyslu. Periodikum se v obdobně negativním duchu zaměřuje i na progresivní sovětská díla: ostře odmítá nejen druhý díl *Ivana Hrozného* režiséra Sergeje Ejzenštejna, který vnímá jako nekritickou oslavu kultu J. V. Stalina, ale i vlajkovou loď nového humanismu, film *Jeřábi táhnou*. *Hlas domova* se vylučoval také tím, že měl přístup k oficiálnímu dennímu tisku ČSSR, tj. *Rudému právu* a *Svobodnému slovu*, z nichž citoval a přebíral velkou část informací. Jeho autoři ovšem podrobně znali i dramaturgické plány, díky tomu bedlivě sledovali a až puntičkářsky informovali o všem, co se v československém filmu připravovalo, a to prakticky po celou dobu totalitní vlády v ČSSR. I v případě tvorby šedesátých let a děl československé nové vlny si časopis zachovával zdrženlivý postoj, kolektivní dílo *Perličky na dně* odsoudil jakožto dílo odstrašující, podobně i *Limonádového Joea* jako strohý, nijak ironický pokus o nízký žánr. O to více překvapí, když se na počátku sedmdesátých let na MFF v Melbourne objeví snímek Otakara Vávry *Dny zrady* a časopis jej přijme překvapivě neproblematicky a takřka jej obhajuje.

Pokud si všimneme reflexe zahraničních filmů v exilové publicistice, je zde důležitý fakt, že je pozornost takřka vždy směřována k snímkům odrážejícím realitu studené války, případně na nacionální rysy takového díla. Tedy jeví zájem o takové filmy, které jsou dílem exilových režisérů, vystupují v nich postavy Čechoslováků či exulantů, anebo na nich prostě jen spolupracovali krajané. V *Hlasu domova* – a to je také pozoruhodné – takový klíč apriorně není, píše se tu zcela volně o filmu *Carmen Jones*, o Wajdových *Popelech*, o *Casino Royale*, tedy snímcích, které se jinde v exilové publicistice neobjevují.

Pokud postoupíme k tvorbě v USA, tamní hlavní periodikum *Americké listy* je pro nás výjimečné zejména měrou svého zájmu o československou kinematografii šedesátých let. Jedním z největších objevů našeho výzkumu – možná největším – jsou čtyři články Ferdinanda Peroutky věnované právě československé kinematografii šedesátých let a nové vlně. Je třeba zde zmínit, že s výjimkou *Amerických listů* a zmiňovaného *Hlasu domova* se československé nové vlně šedesátých let v exilové publicistice příliš prostoru nevěnuje.

Americké listy se pak odlišují i pozoruhodným zájmem o problematiku československého seriálu – na příkladu seriálu Jiřího Hubače a Jiřího Adamce *Sanitka* sledují ideologické strategie vysílání, dotýkají se podoby žánru „televizní diskuse" v normalizované společnosti. Německý časopis *Národní politika* je pak pro nás zajímavý zejména svou ideovou podobností s australským *Hlasem domova*. Podrobné filmové zpravodajství tu dlouhodobě dává záminku k „antipropagandě" či ironické propagandě, příkladem je studie filmových postupů režiséra Karla Steklého (parodizace jeho režijního stylu), vycházejí zde i mystifikační ironické články (o „připravovaném filmu Karla Steklého *Rudá hvězda nad Libuší*"). *Národní politika* zastává silně pravicovou pozici i vůči československým tvůrcům působícím v USA. Miloš Forman je například ostře kritizován za příliš liberální a levicové postoje ve snímcích *Vlasy* a *Ragtime*. Magazín dokonce soudí, že tak, jak jsou jeho filmy napsány, by mohly projít i cenzurou v socialistických systémech státních kinematografií východní Evropy, ba dokonce by tu mohly být vnímány jako díla vzorně splňující režimní zadání (opatrně se tak vyhýbají přímému odkazování k Československu, kde by Formanova tvorba neobstála kvůli jeho emigraci).

Zcela jinou ukázkou je kanadský časopis *Západ*, zajímavý již po stránce grafické úpravy. Jedná se o elitní, pravidelně vycházející magazín s důslednou ediční přípravou a vysokou úrovní textů. Pro nás je cenný zejména kvůli rozhovorům vycházejícím v téměř každém čísle (Lída Baarová, Vratislav Effenberger, Zdeněk Fierlinger) a reflexi tvorby v ČST v Ottawě. Západ také systematicky a soustavně sleduje politické „tání" na sklonku osmdesátých let v československé filmové tvorbě. Poměrně pohotově reaguje na vybrané snímky (*Pavučina* Zdeňka Zaorala, *Vlčí bouda* Věry Chytilové, snímky Jaroslava Soukupa) například ve článcích Josefa Škvoreckého. Podobný vliv jako MFF v Melbourne na filmovou publicistiku *Hlasu domova* má v případě kanadského západu MFF ve Vancouveru.

V předchozích odstavcích jsme několikrát narazili na problematiku mystifikace či antipropagandy. Její četnost a v některých ohledech i naprostá překvapivost (nečekanost) dodaly našemu bádání nový rozměr. Sledujeme zde zejména kontrast mezi postojem nostalgickým (např. v časopisech *České slovo* či *Krajanské listy*), který odhlíží od ideologického nádechu děl a vnímají je jako prostředek kontaktu s vizualitou domoviny (zdejší publicistika se nevěnuje hodnocení a soustředí se spíše na zprávy a informace – v napojení na projekce československého filmového klubu pro pamětníky) a postojem otevřeně protirežimním (v magazínech *Hlas domova*, *Národní politika*, v australském *Pacifiku*). Politická polemika se dostává v těchto časopisech do pro nás zcela nečekaných rovin. Otázka je, zda se v tomto případě pohybujeme v rovině útočné mystifikace, záměrné propagandistické dezinformace zamýšlené patrně jako nástroj dehonestace komunisty ovládané země či zda roli sehrálo nekritické přejímání zkreslených informací. Takovým

příkladem je spekulace v časopise *Pacifik*, podle níž Jiřina Štěpničková byla popravena v padesátých letech po dlouhém období věznění, jemuž byla vystavena po neúspěšném pokusu o přechod státních hranic. Je také zveřejněna odlišná zpráva, že při přechodu hranic zemřel hereččin syn a Štěpničková raději ukončila svůj život skokem z okna služebny StB.

Existují i další příklady „propagandistické" práce – mystifikace či dezinformace – týkají se například záměrného obsazení Lídy Baarové do filmu proti Goebbelsovi, o kultuře stravování v karlovarských hotelech v průběhu MFF KV (jež vyznívá v periodicích *Lidová demokracie* a *Hlas domova* doslova jako kulturní šok). Vlastní místo mají zprávy o rozkrádání majetku ve FS Barrandov či o tom, že se Karlovy Vary koncem sedmdesátých let staly centrem pornoprůmyslu, jehož hlavním smyslem bylo rozkládat západní společnost a získávat od ní valuty.

Pro hlubší studium těchto specifik zatím nicméně nemáme – na základě prvního, statistického přehledu naší práce – dostatek relevantních nástrojů. Nevíme, jakou cestou se zprávy do periodik dostaly. Nejasná je i otázka, zdali se jedná o dezinformaci, fámu či mystifikaci, eventuálně – jak byly v tomto ohledu činné tajné služby. Toto – či alespoň naznačení první cesty – je nyní obsahem našeho dalšího výzkumu.

ZÁVĚR

Výsledek naší bibliografické práce je otevřeně přístupný na internetu, na stránkách *www.desf.cz*, je průběžně rozšiřován, upravován a otevřen vnějším podnětům. Jak jsme zmiňovali v úvodu, naším momentálním cílem je dílčí studium jednotlivých silných témat, která

nám vytvořený korpus poskytl. S chutí podělit se o tato původní témata, ve snaze upozornit na jejich existenci zainteresovanou veřejnost, jsme začali – již v průběhu finálních fází sestavování bibliografie – pracovat na „kritickém výboru" těch nejzajímavějších textů. Podporou naší motivace bylo nicméně i přesvědčení, že kritický výbor bude poutavým odkazem k celému setříděnému materiálu, klíčem, jenž má inspirovat k otevřenému pohledu na bibliografii a další vlastní, nezávislé práce s ní.

ZHODNOCENÍ

Za největší přínos považujeme fakt, že se prostřednictvím sestavování bibliografie dostala do popředí dílčí témata, jež v oficiální publicistice nemají obdobu a která dosud byla viděna spíše fragmentárně. Konstatování šíře a rozmanitosti materiálu nás nicméně staví před další problémy. Zatímco je poměrně snadné „zapouzdřit" a rozebírat jednotlivá dílčí témata, komplikovanější se jeví propojování a kombinace s přirozeně vytvářeným celkem „oficiální" filmové publicistiky (v našich souvislostech bychom měli říkat přinejmenším „publicistiky filmové a televizní" a ještě lépe „publicistiky o audiovizuální tvorbě obecně"). Příznakem samizdatového a exilového materiálu je fragmentárnost, formální uvolněnost a volné prostupování žánrů (vzájemná nekompatibilita je charakteristickým rysem samizdatové a exilové publicistiky jako celku). Zatímco k oficiální publicistice lze přistupovat s vědomím, že její dílčí texty se budou řídit některými alespoň základními pravidly, u samizdatové a exilové publicistiky takový předpoklad neplatí. Když se nyní pokoušíme vytvořit celek audiovizuální publicistiky bez dělítka oficiální/neoficiální, zdá se nám, že zavedená klasifikace a přístupy nestačí, že je tuto klasifikaci nutno modifikovat nebo se pokusit vytvořit novou.

S nadsázkou by se dalo říci, že samizdatová a exilová publicistika tvořily zapuzované „podvědomí“ publicistiky oficiální a právě toto zapuzování umožnilo přehlednost a snadnou klasifikovatelnost. Vytvoření nového, jednotného celku a zavedení nové, adaptované taxonomie by mohlo ukázat českou filmovou publicistiku (jako příklad publicistiky vznikající v totalitní společnosti) v novém světle zejména ve srovnání s dnes naprosto dominantním, „západním“ kánonem (obecné) mediální reflexe.

ZÁKLADNÍ LITERATURA K VÝZKUMU A SESTAVOVÁNÍ BIBLIOGRAFIE

Český hraný film I–VI. Praha: Národní filmový archiv, 1995–2010.

FORMANOVÁ, Lucie; GRUNTORÁD, Jiří; PŘIBÁŇ, Michal. *Exilová periodika*. Praha: Libri prohibiti – Ježek, 1999. ISBN 80-85996-24-3.

ORSÁG, Petr. *Média československého exilu v letech 1948–1989.* Disertační práce. Olomouc: FF UP 2011.

POSSET, Johanna. *Česká samizdatová periodika 1968–1989*. Vídeň – Praha, 1990; Brno: R&T, 1991.

ORIENTAČNÍ LITERATURA K NĚKTERÝM VYBRANÝM DÍLČÍM ASPEKTŮM VÝZKUMU

BÍLEK, Petr A.; ČINÁTLOVÁ, Blanka (eds.). *Tesilová kavalérie.* Příbram: Pistorius a Olšanská, 2010. ISBN 978-80-87053-44-7.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire.* Paris: Editions du Seuil, 1992. ISBN 978-2020181594.

CIESLAR, Jiří. Fobie z fobií. *Kritická příloha Revolver Revue*, 1995, č. 3 (listopad), s. 155–156. ISSN 1211-118X.

ČERNÝ, Václav. *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*. Brno: Blok, 1968.

GEBERT, Adam. *Stankovič kritik*. Praha 2009 [strojopis přednášky, 4 s.].

KOPECKÁ, Anna. *Úděl umělce v neklidné době.* Diplomová práce. Praha: FSV UK, 2008.

STANKOVIČ, Andrej. *Co dělat, když Kolja vítězí?* Praha: Triáda – Revolver Revue, 2008.

Teritoria umění
Studentská vědecká konference AMU 2014
Petr Zvěřina (ed.)

Vydala Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU)

ODBORNÁ REDAKCE
Ivana Bažantová, Jan Bernard, Martina Musilová, Petr Zvěřina

JAZYKOVÁ REDAKCE
Jana Křížová

OBÁLKA, GRAFICKÁ ÚPRAVA A SAZBA
Ondřej Gerik

TISK
Nakladatelství AMU

1. vydání
Praha 2015
ISBN 978-80-7331-340-1

WWW.NAMU.CZ, WWW.AMU.CZ