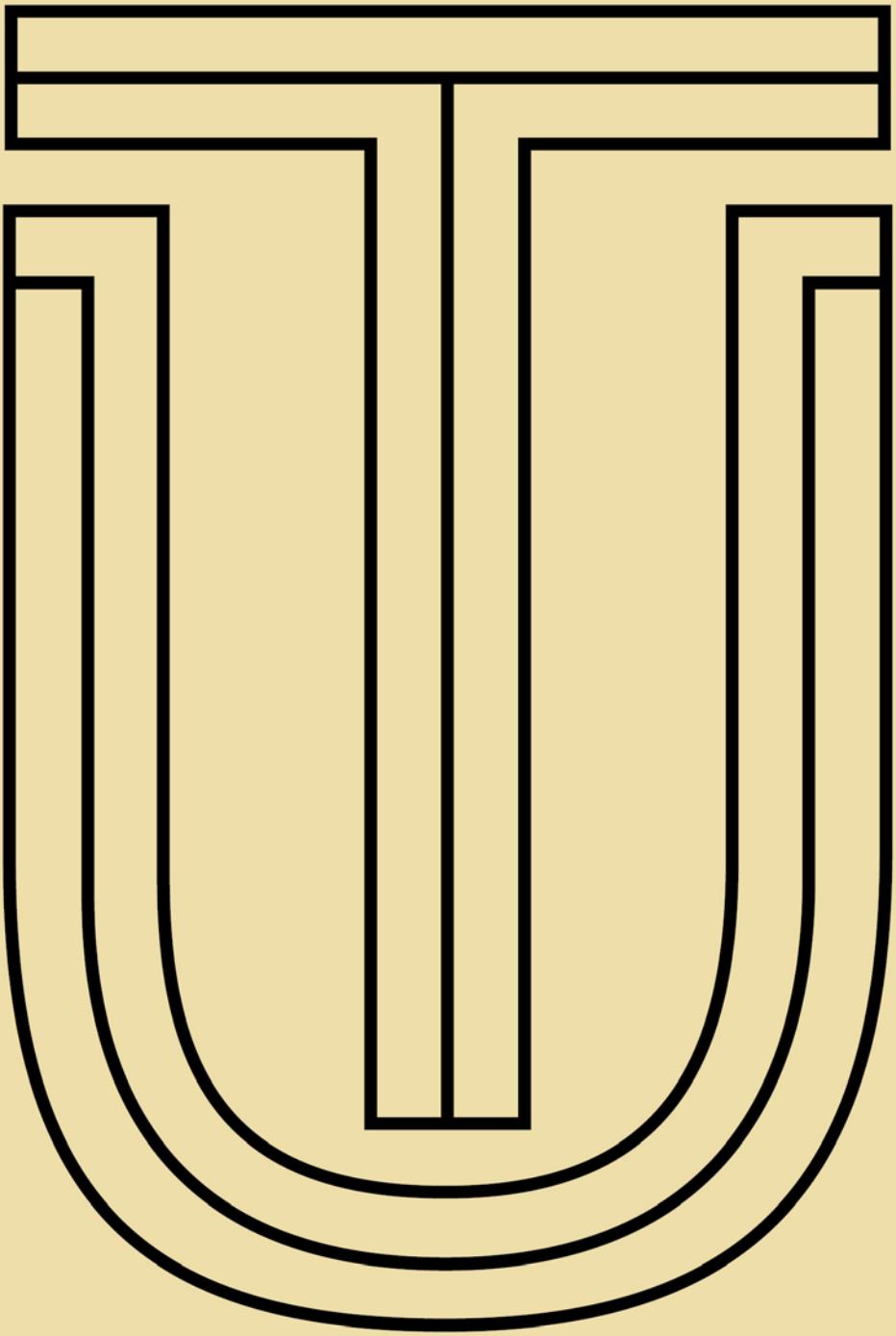
Petr Zvěřina (ed.)



Teritoria umění

2015

Teritoria umění
Petr Zvěřina (ed.)

2015

Tato publikace vznikla na Akademii múzických umění v Praze
díky účelové podpoře na specifický vysokoškolský výzkum,
kterou poskytlo MŠMT v roce 2015.

© Akademie múzických umění v Praze, 2015
© Editor Petr Zvěřina, 2015
© Hana Bilavčíková, Olga Věra Cieslarová, Borjana Dodova,
Vilém Hakl, Anna Hejmová, Viktor Hruška, Bohuslav Keprt,
Martin Kropac, Zuzana Pártlová, Viktória Rampal Dzurenko,
Veronika Rollová, Shota Tsikoliya, Ladislav Zikmund-Lender, 2015
Design © Jolana Sýkorová, 2015

Fotografie
© Národní galerie v Praze, 2015
© Národní muzeum, Archiv tělesné výchovy a sportu, 2015
© Národní muzeum, Fotoarchiv tělesné výchovy a sportu, 2015
© ÖNB Wien, 2015
© R. Berlau/Hoffmann, 2015
© dědicové Ladislava Machoně, 2015

ISBN 978-80-7331-380-7

Teritoria umění
Petr Zvěřina (ed.)

Vědecká konference doktorandů
pražských uměleckých škol

2015

Pořádá Akademie múzických umění v Praze

7 **Filip Suchomel**
Předmluva

10 **Borjana Dodova**
Transdisciplinarita uměleckého zkoumání

32 **Hana Bilavčíková**
Technologický průzkum malby konce 19. století: Okruh krajinářské školy Mařákových žáků

47 **Viktor Hruška**
Vizualizace proudění v klarinetu

58 **Shota Tsikoliya**
Emergentní navrhování. Entomologické vzorové modely v architektuře

67 **Veronika Rollová**
Navazování na první republiku. Úpravy západního a severního křídla Pražského hradu v padesátých letech 20. století

83 **Anna Hejmová**
Odraz politicky motivované spolupráce Ladislava Sutnara a Augustina Tschinkela na příkladu vizuální podoby III. dělnické olympiády v roce 1934

Obsah

95 **Ladislav Zikmund-Lender**
Ideologové a technokraté: Architekt Ladislav Machoň (1888–1973) v procesu znárodnění architektury a stavitelství

113 **Martin Kropac**
Parallel Porosity: Nové světlo v architektuře

127 **Vilém Hakl**
Chaos Noir: Chaotizující charakteristiky filmu noir

141 **Viktória Rampal Dzurenko**
Cenzúra a tabu v indickom nezávislom filme súčasnosti

156 **Olga Věra Cieslarová**
Distance masky aneb kolektivní satirická maska v Basileji

177 **Boleslav Keprt Zuzana Pártlová**
Momenty tělové proměny v dialogickém jednání

196 **Abstracts**

201 **Medailonky**

Předmluva

Filip Suchomel

Teritorium je místo, oblast či revír vymezený výhradně jednomu druhu, zájmové území, které je nutno chránit. Podle této definice je tedy teritorium umění prostorem vyhrazeným pouze a právě tvůrčím činnostem, produkujícím jednotu uměleckého procesu, uměleckého artefaktu a jeho působení na okolní prostředí. Jak víme, klasifikace umění je vždy jen přibližná, nedokonalá, a přesto se k ní stále vracíme a doufáme, že tentokrát již bude přesnější, racionálnější a objektivnější, zažíváme úspěchy i odborná zklamání, vždy nás to ale nutí se pokusit problémové otázky znovu zodpovědět.

Teritoria umění je název doktorandské konference, kterou v roce 2014 uvedla v život hrstka nadšenců z Akademie múzických umění v Praze s cílem představit výsledky odborné vědecké teoretické práce, která na tamních třech uměleckých fakultách ve stínu uměleckých aktivit již léta vzniká. Doktorandi z Akademie se ale po úspěšném prvním ročníku neuzavřeli do sebe, nebránili svoje svébytné území, ale naopak v následujícím roce vyzvali své kolegy z dalších dvou pražských uměleckých škol, tedy z Vysoké školy uměleckoprůmyslové a z Akademie výtvarných umění, aby se v následujícím ročníku konference rovněž účastnili a představili jim výsledky své výzkumné práce.

Cesta multidisciplinarity a rozmanitosti témat umožňuje mladým výzkumníkům, aby se seznámili s badatelskými přístupy kolegů z jiných oborů. A je vždy přínosné, když v pracovním prostředí konferenčních diskusí mohou debatovat odborníci z různých vědeckých odvětví, kteří používají ke své heuristické práci rozdílné metodologické přístupy. Právě vlastní setkání s odlišným vědeckým postupem pak výrazně obohacuje naše poznání, koriguje naše úvahy a otvírá nám nové cesty i nová řešení nastolených problémů.

Na druhém ročníku konference *Teritoria umění* nakonec zaznělo dvanáct příspěvků, prezentujících dvanáct rozličných témat z oblasti hudební akustiky, historie, restaurátorských postupů, kunsthistorie, teatrologie či filmové vědy. Účastníci z různých, zdánlivě vzdálených, navzájem nekompatibilních oborů zvládli během jednoho dne najít společnou řeč, dokázali se vzájemně v dlouhých diskusích motivovat a přinášeli nové podněty a inspiraci pro budoucí vlastní výzkumnou činnost. Výsledkem jejich interakce je pak tento sborník, který se vám dnes dostává do rukou a který, jak věříme, otvírá možnosti další odborné spolupráce mladých badatelů na poli rozličných vědních disciplín.

Transdisciplinarita uměleckého zkoumání

Borjana Dodova

Příspěvek je pojat jako metodologické zamyšlení nad charakterem uměleckého výzkumu, tedy výzkumu skrz umění. Text prozkoumává důvody a předpoklady antagonismu mezi disciplinárním věděním a uměleckým poznáváním. Vědecké myšlení je popsané jako snaha o objektivní a úplné uchopení jevů v rámci pravidel daného oboru. Všem charakteristickým atributům vědy (sdílená metodologie, objektivnost, generalizace, úplnost) se umění díky důrazu na různorodost, subjektivitu, jedinečnost a nesystematičnost vymyká. V textu se ukazuje, že tyto distinkce jsou do značné míry zjednodušující. Znejistění hranic mezi vědou a uměním je naznačeno jak na konkrétní tvorbě několika umělců (Leonarda da Vinci, Johanna Wolfganga von Goetheho, Frigyese Karinthyho, Buckminstera Fullera), tak na několika příkladech epistemologických zvratů, ke kterým došlo v přírodních vědách. Proces očišťování věd, o kterém píše Bruno Latour v knize *Nikdy sme neboli moderní*, je provázen stejně intenzivní tvorbou hybridů, nezařaditelných spojení a fenoménů, pro jejichž popis neexistuje zavedený obor ani jazyk. V tomto prostoru mezi disciplínami nebo na jejich okraji se také nachází přirozené místo pro umělecký výzkum. Ukazuje se, že interdisciplinarita, transdisciplinarita nebo adisciplinarita umění a jeho zdánlivá opozice vůči vědeckému poznávání představuje vhodné východisko pro propojování, směšování a vytváření radikálně nových perspektiv a kontextů, jejichž vznik disciplinární vědění neumožňuje. Archetypálním objektem matematizované přírodovědy je verifikovatelná nebo falzifikovatelná hypotéza. Pro umělecký výzkum může být podobným typem abstrakce vynález jako jedinečná, subjektivitou tvůrce formovaná konfigurace, která něco otvírá a dělá ve smyslu Heideggerova výkladu pojmu ποίησις.

Tento text bych ráda uvedla osobním příběhem. Někdy ke konci roku 2013 jsem se chtěla podívat do archivu jedné americké společnosti, jejíž historie souvisí s tématem mé disertace. Shodou okolností jsem tou dobou pobývala v USA, takže můj zájem byl opodstatněný. Domnívala jsem se, že postup bude rutinní. Na stránkách společnosti jsem našla sekci pro výzkumníky, do příslušného formuláře jsem popsala cíle své návštěvy. Následovalo dlouhé čekání. Odpověď přišla po třech měsících. Archivářka se mi omlouvala za zpoždění, ale jedním dechem dodávala, že budu muset ještě počkat. Psala, že mou žádost musela poslat na jiné oddělení. Důvodem bylo to, že jsem v podkladech uvedla, že bych ráda na základě pramenů napsala příběh.

Zprvu jsem se tomu vysvětlení smála. Zmínka o fikci byla letmou poznámkou na okraj. Snadno jsem ji mohla vynechat, dokonce jsem o tom chvíli přemýšlela, ale nakonec jsem to neudělala. Myslela jsem si, že tak podpořím věrohodnost svého zájmu o historii studené války, který jsem jako scenáristka (tedy nikoliv historička, politoložka nebo socioložka) nemohla vysvětlit běžnými akademickými prostředky. Teprve po čase jsem si uvědomila, že jsem tím překročila hranice disciplinarity. Vzápětí jsem znejistěla.

Zmínka o fikci byla tou nejméně podstatnou částí mé explikace, ale stačila k tomu, aby zpochybnila udržitelnost celé konstrukce. Během následujících týdnů se moje nejistota rozrostla do bohatého svazku navzájem provázaných výčitek. Možná jsem se o fikci neměla zmiňovat, říkala jsem si. Možná jsem neměla mluvit ani o filozofii vědy. Možná stačilo uvést několik historických osobností, jejichž práce jsou uložené v archivu. Místo abych si zvolila jeden obor, jeho metodologii a příslušný disciplinární jazyk,

zapletla jsem se do sítě vztahů, pro jejichž popis neexistuje zavedený oborový diskurz. Je příznačné, že jsem tuto volbu nechtěla udělat. Naraci chápu jako obecný nástroj, kterým lze vytvářet srozumitelný popis světa. Vyprávění příběhů nelze vměstnat do oborového rámce, protože pro ně žádné přirozené hranice neexistují. Přesto jsem si vyčítala, že jsem podlehla kouzlu mezioborových asociací.

Pozvání do archivu jsem nakonec získala, ale některé otázky zůstaly nezodpovězené. Uvědomila jsem si, že se pohybuji v prostoru, který neumím pojmenovat. Výzkum je přirozenou součástí vědy, zato umění se v této souvislosti zmiňuje o poznání méně často. Co všechno lze pod umělecký výzkum zahrnout? V čem se odlišuje od vědeckého výzkumu? Čím déle jsem o tom přemýšlela, tím méně jsem byla schopná stanovit jeho hranice. Otázka nabývala na palčivosti. Nejsou mé pokusy o propojení historiografie, science studies, filozofických paradoxů, filmu a vyprávění (tento výčet není úplný) pouhým diletantismem? Není umělecký výzkum jenom formální konglomerát dvou neslučitelných pojmů?

Na takto položené otázky neumím odpovědět přímo. Abych se mohla přiblížit tomu, co si pod uměleckým výzkumem představuji, pokusím se nejprve vyloučit vše, co za umělecký výzkum nepovažuji. Především jím nejsou filmová, divadelní nebo hudební studia, která se zabývají uměním v nějaké ustálené akademické formě. (Ale například manifesty povahu uměleckého výzkumu mají. V této souvislosti připomínám Le Corbusierovu studii *Za novou architekturu* (Vers une architecture, 1923),[1] která významně ovlivnila architekturu 20. století. Hesla jako „slohy jsou lež“ nebo „dům je stroj na bydlení“ naznačují, že se nejedná o vědeckou práci, ve které by se autor pokoušel o nestranný pohled, ale

1. Le Corbusier-Saugnier. *Za novou architekturu.* Přeložil Pavel Halík. Praha: Petr Rezek, 2005.

o text, který autorovu perspektivu představuje jako jediné možné východisko.)

Stranou mého zájmu se ocitla také sebereflexe, tedy případ, kdy umělec zkoumá proces vlastní tvorby. (Jedná se o notoricky nestabilní pozici. Sebereflexe se často stává pouze další formou umělecké praxe. Jedním z pěkných příkladů této složité dynamiky je kniha *Jak jsem psal některé své knihy* (Comment j'ai écrit certains de mes livres, 1935)[2] od Raymonda Roussela. Michel Foucault o ní napsal, že „toho skrývá stejně tolik, ba více, než kolik toho jeho slibované zjevení odhaluje.")[3]

Kromě výzkumu o umění (pojímaného akademicky nebo sebereflexivně) také záměrně opomíjím výzkum *pro* umění, abych se mohla zaměřit na předložky *v* nebo *skrz*. Ptám se, jaký charakter má výzkum *skrz* umění, vědění *v* umění.

Uvedu několik příkladů.

První příklad. Možná nejznámějším umělcem, který se věnoval výzkumu, je Leonardo da Vinci. Zajímal se o létání a vytvořil mnoho nákresů létajících strojů. Mechanická ptačí křídla k rozvoji aviatiky nevedla, zato vzdušný šroub předjímá principy helikoptéry. Tím ale seznam da Vinciho vynálezů nekončí. Kromě létání se zabýval také válečnými stroji, bagry, odstředivkami a kolesovými loděmi. Navrhoval padák, potápěčský skafandr, šlapací soustruh, tiskařský lis nebo tkací stroj. Dokonce sestrojil prvního mechanického rytíře, jakéhosi předchůdce robotů, který dokázal vstát, otevřít helmu a hýbat oběma rukama zároveň.

O některých létajících strojích lze dopředu tušit, že by nikdy nemohly vzlétnout. V jiných da Vinci prokázal velkou míru intuice a technické představivosti. (Na rozdíl od uměleckého výzkumu technická představivost nepředstavuje žádný problém.) Byla da Vinciho ruka vedena kresbou, nebo k papíru přistupoval s dopředu

2. Raymond Roussel. *How I Wrote Certain of My Books*. Translated by John Ashberry et al. Cambridge, MA: Exact Change, 1995.

3. Michel Foucault. *Raymond Roussel*. Přeložil Josef Fulka. Praha: Herrmann & synové, 2006, s. 12.

rozmyšleným řešením, pro něž stačilo najít vhodnou vizuální reprezentaci? Kde se nachází hranice mezi uměním a vědou? V da Vinciho době by tato otázka nedávala smysl. Moderní člověk (a já s ním) se naopak bude pokoušet tuto hranici najít, i kdyby bylo její stanovení chybné nebo zavádějící.

Druhý příklad. Východisko pro odborné zájmy Johanna Wolfganga von Goetheho představovala přírodověda. Goethe se zabýval morfologií rostlin a jako jeden z prvních popsal homologie listových orgánů. Na lidské lebce objevil mezičelistní kost, o které se v jeho době soudilo, že představuje jeden z důležitých rozdílů mezi člověkem a opicí. O evolučních procesech uvažoval desítky let před Charlesem Darwinem. Za svou nejlepší vědeckou práci ale považoval *Nauku o barvách* (Zur Farbenlehre),[4] ve které se snaží vyvrátit Newtonovu optiku.

Tohoto úkolu se Goethe zhostil s příkladnou důkladností. *Nauka o barvách* je podrobným soupisem mnoha pozorování a experimentů se světlem a barvou. Goethe je zde víc spisovatelem než vědcem: pozoruje a popisuje, aniž by chtěl zobecňovat. Za dostatečně teoretické uchopení jevů považuje již samotnou klasifikaci: „Každý uskutečněný pohled se stává pozorováním, každé uskutečněné pozorování úvahou, každá uskutečněná úvaha probouzí asociace; je tedy zřejmé, že teoretizujeme pokaždé, když se pozorně díváme na svět.“[5] Ačkoliv se tedy Goethe snaží obhájit aristotelovské pojetí barvy (barva vzniká při setkání světla a tmy), samotná teorie v jeho díle nehraje klíčovou roli.

Naproti tomu Newtonovi stačí jediný pokus: slavný experiment s rozkladem světla, které prochází hranolem. Význačnost pokusu spočívá v tom, že podporuje platnost spektrální teorie světla. Pro dostatečnou formulaci optické teorie se Newton nemusí zabývat

4. Johann Wolfgang von Goethe. *Zur Farbenlehre*. Tübingen: J. G. Cotta, 1810.

5. „Every act of looking turns into observation, every act of observation into reflection, every act of reflection into the making of associations; thus it is evident that we theorize every time we look carefully at the world.“ Citace pochází ze souborného vydání výňatků z Goethovy vědecké tvorby. Johann Wolfgang von Goethe. *Scientific studies*. Edited and Translated by Douglas E. Miller. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1995, s. 159.

jednotlivými případy. Nemusí sestavovat katalog situací, protože jeho teorie všechny experimenty obsáhne.

Základní východisko Newtonovy optiky, tedy že bílé světlo je složeno ze světel mnoha barev, se Goethemu v *Nauce o barvách* zpochybnit nepodařilo. Teoretické vysvětlení fenoménů spojených s barvou, tedy vědecká explikace v moderním smyslu, v jeho díle chybí. Ludwig Wittgenstein později ve svých *Poznámkách o barvách* (Bemerkungen über die Farben, ed. G. E. M. Anscombová, 1977) napsal, že „Goethova nauka o vzniku spektrálních barev není nějakou teorií, která se prokázala být nedostatečnou, nýbrž není vlastně vůbec žádnou teorií. Nic se s ní nedá předpovídat.“[6] Přesto byl Goethův spis pro Wittgensteina nespornou inspirací, bez ní by si možná nepoložil otázku, jaký je rozdíl mezi žlutomodrou, zelenou a červenozelenou. Goethovo dílo v polemice s moderní fyzikou prohrává, ale to neznamená, že by nepřinášelo zajímavý vhled do působení barev. Samotný Goethe si *Nauky o barvách* cenil víc než celého básnického díla.[7]

Třetí příklad. Povídka *Řetězy* (Láncszemek, 1929)[8] maďarského spisovatele science-fiction Frigyese Karinthyho. V tomto několikastránkovém textu z roku 1929 se Karinthy zabývá vzdáleností mezi lidmi z hlediska společenských vazeb. Swiftovsky pojatý vypravěč si v něm klade otázku, kolik lidí je potřeba k tomu, aby bylo možné propojit každé dvě osoby v síti mezilidských vztahů. Dochází k číslu šest.

Literární text se na mnoha místech dotýká hranice vědy. Není proto překvapením, že nápad nezůstal pouze na úrovni myšlenkového pokusu. Do sociologického kontextu pronikla jeho obdoba jako tzv. hypotéza o šesti stupních odloučení. V roce 1967 se ji pokusil ověřit americký sociální psycholog Stanley Milgram.[9] (Inspiraci pro něj nepředstavovala Karinthyho

6. Ludwig Wittgenstein. *Poznámky o barvách*. Přeložil Ondřej Beran podle editorského vydání G. E. M. Anscombové. Praha: Filosofia, 2010, s. 75.

7. „‚As for what I have done as a poet,‘ he [J. W. Goethe] would repeatedly say to me, ‚I take no pride in it whatever. Excellent poets have lived at the same time with myself, poets more excellent have lived before me, and others will come after me. But that in my century I am the only person who knows the truth in the difficult science of colours – of that, I say, I am not a little proud, and here I have a consciousness of a superiority to many.‘“, píše Johann P. Eckermann v deníkovém záznamu z 19. února 1829. Citováno dle: Johann Wolfgang von Goethe – Johann Peter Eckermann – Frédéric Jacob Soret. *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret (Vol. II)* [online, cit. 1. 11. 2015]. Translated by John Oxenford. London: Smith, Elder, 1850, s. 145. Dostupné z: https://archive.org/details/conversationsofg02goetuoft.

8. Frigyes Karinthy. „Chain-links“ [povídka, online]. In: *Everything is Different* [cit. 1. 11. 2015]. Translated from Hungarian and annotated by Adam Makkai, Edited by Enikö Jankó [Anglický překlad maďarského originálu vydaného roku 1929]. Dostupné z: https://djjr-courses.wdfiles.com/local--files/soc180%3Akarinthy--chain-links/Karinthy-Chain--Links_1929.pdf.

9. Karinthyho literární nápad se od Milgramovy formulace hypotézy liší. Hypotéza se zaměřuje na statistické rozložení počtu spojnic, hrdina v povídce se naopak zajímá o minimální počet spojů, který je potřeba k propojení každých dvou osob. Navíc šest prostředníků, o nichž se v povídce mluví, určuje sedm spojnic. Proto by se v případě Karinthyho prózy mohlo mluvit o sedmi stupních odloučení. Na takových detailech ale v našem kontextu nezáleží.

povídka, tu nejspíš ani neznal, ale dětská hra na podobném principu, o které se mu zmínila novinářka a teoretička architektury Jane Jacobs.) Do Milgramova výzkumu se zapojilo 296 osob z Kansasu, Nebrasky a Bostonu. Tito lidé měli za úkol doručit dopis muži, kterého osobně neznali, ale o němž věděli, že pracuje v Bostonu a bydlí v Massachusetts. Účastníci experimentu dopis nesměli poslat přímo, ale pouze skrz prostředníka, o němž se domnívali, že by toho mohl sám nebo alespoň zprostředkovaně dosáhnout.[10] Některé dopisy se cestou ztratily, ale převážná většina jich do svého cíle dorazila. V případě doručených dopisů se průměrný počet prostředníků pohyboval mezi pěti a šesti. Později byl podobný výzkum realizován v rámci Facebooku.[11]

Hypotéza o šesti stupních odloučení se stala součástí sociologie, podobně jako termín *malý svět*, který Karinthy ve stejné povídce zmiňuje a používá. Nesamozřejmé propojení ukazuje, že také literární text může být prostředkem myšlení.

Čtvrtým příkladem je tvorba Buckminstera Fullera. Fuller se proslavil především jako autor geodetické klenby složené z pěti a šestiúhelníků. Kromě architektury se optimalizaci věnoval v mnoha dalších oborech. Navrhoval úsporné automobily (Dymaxion[12] car), experimentoval s vícefázovým spánkem (Dymaxion sleep) a vytvářel mapy zemského povrchu s novým typem projekce (Dymaxion map). Na těchto mapách se svými kolegy z univerzitního prostředí po vzoru (resp. proti vzoru) válečných her hrál strategické hry (World Peace Games). Smyslem mírových her bylo identifikovat důležité problémy lidstva a pomocí herní simulace přispět k jejich řešení.[13]

Fuller bývá označován za vizionáře, spisovatele, matematika, architekta, designéra, teoretika systémů nebo vynálezce. Ani jedna

10. Stanley Milgram. „The Small-World Problem". *Psychology Today*. 1967, roč. 1, č. 1, s. 61–67.

11. Lars Backstrom et al. „Four degrees of separation" [online]. In: *Proceedings of the 4th Annual ACM Web Science Conference* [cit. 1. 11. 2015]. Dostupné z: http://arxiv.org/pdf/1111.4570.pdf.

12. Jeden druh optimalizace Fuller označoval jako dynamickou maximalizaci, odtud novotvar *dymaxion*.

13. První takovou hru Fuller zorganizoval na univerzitě v South Illinois v průběhu podzimního semestru roku 1962. Tato doba byla bezprostředně ovlivněná kubánskou krizí, během níž studená válka dosáhla jednoho ze svých vrcholů.

z těchto kategorií ale nedokáže vystihnout souběh kutilského, experimentálního a disciplinárního přístupu, kterým se jeho myšlení vyznačovalo. Na jednu stranu jeho mnohostrannost okouzluje, zároveň takový přístup přivolává (mnohdy oprávněnou) kritiku.

Jeho dvousvazková kniha *Synergetika: Průzkumy geometrie myšlení* (Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking, 1975, 1979)[14] se skládá z dvanácti set devětatřiceti číslovaných hesel.[15] Fuller v ní zkoumá vlastnosti některých geometrických objektů. Popisuje dláždění (teselace) v prostoru, věnuje se tedy oblasti, pro niž si v průběhu let vypěstoval dobrou intuici. Podobně jako Goethe vytváří podrobný katalog geometrických konfigurací. S tímto základním observačním modem se ale Fuller nespokojuje. Popis geometrických uspořádání doplňuje odkazy k fyzice (geodetiky), biologii (pravidelná uspořádání v přírodě), vývojové psychologii (dětské vnímání času a prostoru). V jedné kapitole se podrobně zabývá vybranými formami rotace (házení kladivem, rotace nadhazovače v baseballu, pohyb setrvačníku). Nechybí některá oblíbená mašíblovská[16] témata (například nová formulace Newtonova prvního zákona mechaniky,[17] „důkaz" křivosti prostoru[18] nebo nejrůznější odkazy na teorii relativity a kvantovou mechaniku). Geometrické principy navíc Fuller vztahuje k metafyzickému principu, pro nějž používá termín *synergie*. Zde se také nejvíce vzdaluje zvyklostem vědy.

Kniha *Synergetika* nebyla odbornými kruhy přijata, ačkoliv byl Fuller s odbornou veřejností v kontaktu. (Dílo je věnováno matematikovi Haroldovi S. M. Coxeterovi, jehož knihou *Regulární polytopy* (Regular Polytopes, 1947)[19] zřejmě Fuller často listoval a a vypůjčil si z ní několik ilustrací.) Nebudu se detailně zabývat důvody odmítnutí nebo nezájmu, kterých je bezpočet.

14. Buckminster Fuller – Edgar Jarratt Applewhite (ed.). *Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking* [online, cit. 20. 12. 2015]. Dostupné z: http://www.rwgrayprojects.com/synergetics/toc/toc.html.

15. Fullerova kniha svou formou připomíná Goethovu *Nauku o barvách*. Jednotlivé fragmenty (popisy situací a pokusů) jsou od sebe oddělené číslováním. Myšlenky se v rychlém sledu střídají, aniž by musely nutně vytvářet kontinuum. Mezi navazujícími fragmenty vzniká napětí, protože jejich vzájemný vztah není často explicitně definován. Podobně s formou zachází také Wittgenstein, například ve *Filosofických zkoumáních*.

16. *Mašíbl*, zkratka pro kategorii „magor, šílenec, blb", viz Vladimír Borecký. *Zrcadlo obzvláštního: Z našich mašíblů*. Praha: Hynek, 1999.

17. „Any one considered body persists in any one elliptical orbit until that orbit is altered to another elliptical orbit by the ceaselessly varying interpositionings and integrated restraint effects imposed upon the considered body by the ever-transforming generalized cosmic otherness." B. Fuller – E. J. Applewhite (ed.). *Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking*, odstavec 826.15.

18. *Tamtéž*, odstavec 1009.52.

19. Harold Scott MacDonald Coxeter. *Regular Polytopes*. New York: Pitman, 1947.

Mnohem víc mě zajímá, co tyto zvláštní Fullerovy texty říkají o povaze našeho vědění a poznávání. Může moderní člověk vystoupit z oborových diskurzů a dívat se na svět „po svém“, aniž by byl považovaný za diletanta nebo dokonce mašíbla? Jak lze překonat bariéru, kterou mezi odborníky a amatéry staví specializace? Fullerovy texty k podobným otázkám vybízejí a Fuller se jimi také vědomě zabýval. Nikoliv náhodou začíná kniha *Synergetika* větou: „Odvaž se být naivní.“[20]

V seznamu příkladů by bylo snadné pokračovat. K výzkumu *skrz* umění dochází častěji, než by se na první pohled mohlo zdát. Každý příklad přivolává další, který se mu něčím podobá, ale který se také v mnohém odlišuje. Mají vůbec něco společného? Jednou z častých vlastností uměleckého výzkumu je interdisciplinarita nebo transdisciplinarita. (Například Fuller využívá znalosti z oblastí architektury, matematiky, fyziky a teorie komplexních systémů.) Umění v takových případech vede intimní dialog s vědou. Umělec si z různých oborů vypůjčuje pojmy nebo metody, s kterými pak nějakým způsobem zachází. Ovšem mezioborové setkání má jen zřídka podobu klidné koexistence. Nesouhlas odborníků vyvolává již pouhé přenášení pojmů do nových kontextů. Apropriace je z pohledu vědy často zjednodušující nebo nesprávná. Obzvlášť ve spojení s exaktními vědami, jako je fyzika nebo matematika, dochází k radikálním nedorozuměním. (Jak se ukazuje na příkladu textů Buckminstera Fullera.)

Přesto je interakce s vědou pro umělecký výzkum do značné míry určující. Abych pochopila, v čem spočívá specifičnost tohoto setkání, rozhodla jsem se zaměřit na to, čím se umělecký výzkum odlišuje od vědeckého a kde se tyto hranice naopak stírají. Opět jsem narazila na nemožnost definice, tentokrát ve spojení

20. „Dare to be naïve.“ B. Fuller – E. J. Applewhite (ed.). *Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking*, kapitola *Moral of the Work*.

s vědou. Měla bych do svého uvažování zahrnout sociální vědy? Historii? Dějiny umění? Každý obor má svoje specifika a vlastní dynamiku, která proměňuje jeho metody a hranice. (Stačí si vzpomenout na radikální rozšíření historiografie, ke kterému došlo ve spojení s francouzskou školou Annales.)

Abych se nemusela uchýlit k dalším výčtům a příkladům, omezila jsem se na přírodní vědy. Tato volba by se mohla zdát libovolná. Myslím si ale, že se v rámci přírodovědy (především matematizované přírodovědy, tedy fyziky) vyvinul důležitý archetyp moderní vědecké metody, ke kterému se další obory vědomě (nebo nevědomě) vztahují.[21] Pojmenováním tohoto archetypu je možné určit rozdíly mezi uměleckým a vědeckým výzkumem, ale zároveň je možné tento vyhraněný model vědecké metody demytizovat a tím jej vřadit mezi ostatní způsoby poznávání.

První rozdíl: metodologie. Ve světě vědy bývá jednotícím prvkem metodologie. V umění sice nelze metodu zcela vyloučit, ale metodologie je považovaná za vetřelce.

Tento pohled je možná v nejvyhroceněji podobě vyjádřen v estetické teorii Immanuela Kanta, jak ji popisuje v *Kritice soudnosti* (Kritik der Urteilskraft, 1790).[22] Dle Kanta je základem vědecké práce reprodukovatelnost. Vědeckou teorii lze pochopit a lze se ji naučit používat. Naproti tomu umělec žádná pravidla nedodržuje, alespoň ne vědomě. Stačí, když naslouchá svému géniu. Skrz génia promlouvá příroda, která organizuje umělcovu práci a udílí jí vhodný tvar. Umělec se tedy neřídí dopředu známými pravidly, ale sám je (resp. příroda skrz jeho génia) vytváří. Postup práce zůstává ve sféře nevysvětlitelného.[23]

Nechci zde obhajovat nezbytnost metodologie pro umělecký výzkum ani se nechci

21. V této souvislosti lze zmínit například proměnu metod v sociálních vědách (např. využití teorie her v ekonomii, důraz na kvantifikaci v sociologii), ke které došlo po 2. světové válce, zprvu především v USA.

22. Immanuel Kant. *Kritika soudnosti*. Přeložili Vladimír Špalek a Walter Hansel. Praha: Odeon, 1975.

23. „Příčinou je, že Newton by všechny své kroky, které musel učinit od prvních elementů geometrie až k svým velkým a hlubokým *vynálezům*, mohl nejen sám sobě, nýbrž každému druhému zcela názorně předvést a určit k napodobení, avšak žádný *Homér* nebo *Wieland* nedovede ukázat, jak jeho ideje, plné fantazie a zároveň plné myšlenek, v jeho hlavě vznikají a se shromažďují, protože to sám neví a nemůže to proto naučit nikoho jiného.“ *Tamtéž*, s. 126.

po vzoru osvícenských estetiků pokoušet hledat „správné“ umělecké postupy. Přesto si myslím, že dualita vědy a umění dnes hraje mnohem menší roli než v době nastupujícího romantismu. Konceptuální umění dává všanc postup práce, aniž by se tím ztrácela jeho schopnost vypovídat nebo působit. „Kantovská“ koncepce zároveň pomíjí tvůrčí proces ve vědě. Estetické hledisko je důležitým vodítkem při formulování vědeckých teorií. (Nejlépe je to vidět na příkladu strunové teorie. Její výsledky nelze ověřit ani vyvrátit, protože se vymykají možnostem současné experimentální fyziky. Fyzikům, kteří se teorií strun zabývají, tak mnohdy nezbývá nic jiného, než aby se řídili citem a intuicí.)

Zde je ale třeba věnovat pozornost detailům. Především je vhodné odlišit metodu od metodologie. Metoda je postup práce nebo způsob organizace, který se může proměňovat v závislosti na konkrétní situaci, zatímco metodologie direktivně vymezuje (tedy omezuje) oborové hranice. Ačkoliv se tedy *Nauka o barvách* metodologii moderní fyziky vymyká, bez metody, která by určila strukturu díla, by Goethe svou knihu nikdy nenapsal.[24]

Druhý rozdíl: subjektivita. Zatímco od uměleckého díla nelze autora zcela oddělit, ve vědě subjekt nehraje (nebo by neměl hrát) žádnou (velkou) roli.

Přítomnost závorek napovídá, že ani toto tvrzení není jednoznačné. Dastonová a Galison uvádějí,[25] že ještě v 16. století byly významy slov objektivní a subjektivní opačné, než jak je chápeme dnes. Objektivní bylo to, co se mohlo stát objektem myšlení (subjektu), naproti tomu subjektivní byla konkrétní věc ve své jedinečnosti. Dnešní pojetí objektivity se začíná formovat během osvícenství, ale ani osvícenská věda se subjektu nesnaží vyhnout za každou cenu.

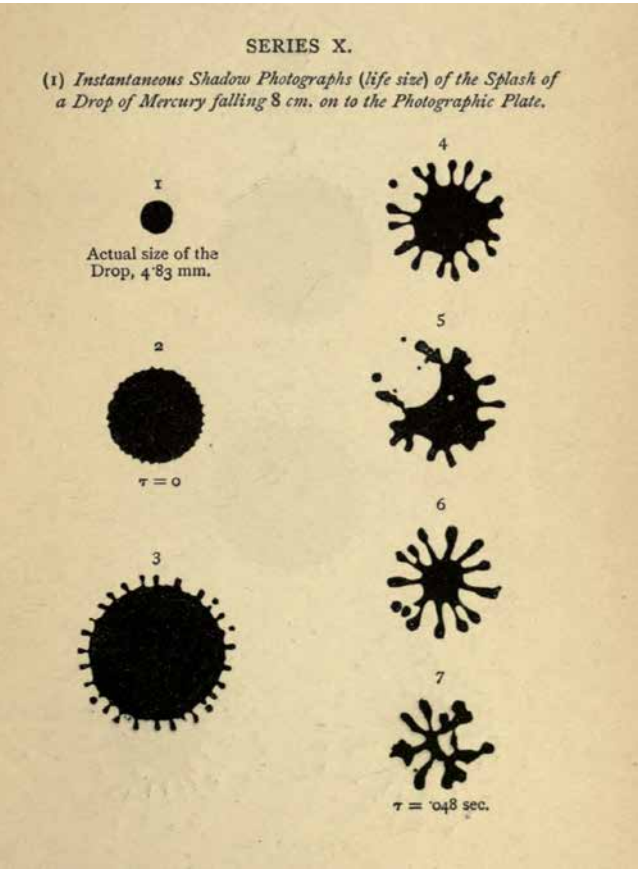
24. „Here we must note however that, although we have relied on empirical evidence throughout, it has proven impossible to avoid some discussion of the theoretical views which serve as a basis for the arrangement and structure of our work.“ Citace pochází ze souborného vydání výňatků z Goethovy vědecké tvorby – J. W. von Goethe. *Scientific studies*, s. 159.

25. Hlavním zdrojem pro následující sekci byla skvělá kniha autorů Lorraine Dastonové a Petera Galisona o proměně zobrazování v přírodovědných atlasech a obecně o změně chápání objektivity v 19. století, která vyšla v anglickém překladu pod názvem *Objectivity* (Lorraine Daston – Peter Galison. *Objectivity*. New York: Zone Books, 2010).

K definitivnímu vyloučení subjektivního pohledu dochází až v polovině 19. století, přibližně v době, kdy jsou přírodovědci poprvé konfrontováni s médiem fotografie.[26]

Britský vědec Arthur Worthington nechává padat z výšky 78 milimetrů kapku rtuti. Na základě přímého pozorování dochází k závěru, že se kapka zpravidla rozprskává do dvaceti čtyř symetricky rozmístěných ramen. V roce 1877 publikuje výsledky, jejichž součástí jsou nákresy, které během svých experimentů vytvořil. Když se mu roku 1894 poprvé podaří zachytit rozstřikující se kapku pomocí

26. L. Daston – P. Galison. *Objectivity*, s. 135.



Arthur Worthington. *The Splash of a Drop* [tištěná verze přednášky, online, cit. 1. 11. 2015]. London: Society for Promoting Christian Knowledge, 1895, s. 61. Dostupné z: https://archive.org/details/splashofdrop00wortuoft.

vysokorychlostního fotoaparátu, s překvapením zjišťuje, že symetrie, kterou ve svých kresbách předpokládal, na fotografiích chybí. „První poznámka, kterou by o těchto fotografiích kdokoliv učinil, je to, že sice s kresbami v mnoha detailech souhlasí, ale jejich nepravidelnosti předčí všechna očekávání, která si lze na základě kreseb vytvořit“,[27] říká Arthur Worthington v přednášce před Royal Institution of Great Britain 18. května 1894.

Dochází k výrazné proměně chápání objektivity. V osmnáctém století vznikají atlasy přírody ve spolupráci s ilustrátorem, který do vědecké publikace vnáší osobní rukopis. Výsledkem může být znázornění ideální lidské kostry, k níž umělec přimaloval imaginární krajinu nebo nosorožce, aniž by někdo takovou kompozici považoval za nevědeckou.[28] V polovině devatenáctého století se tato praxe opouští ve prospěch mechanického pohledu přístroje.

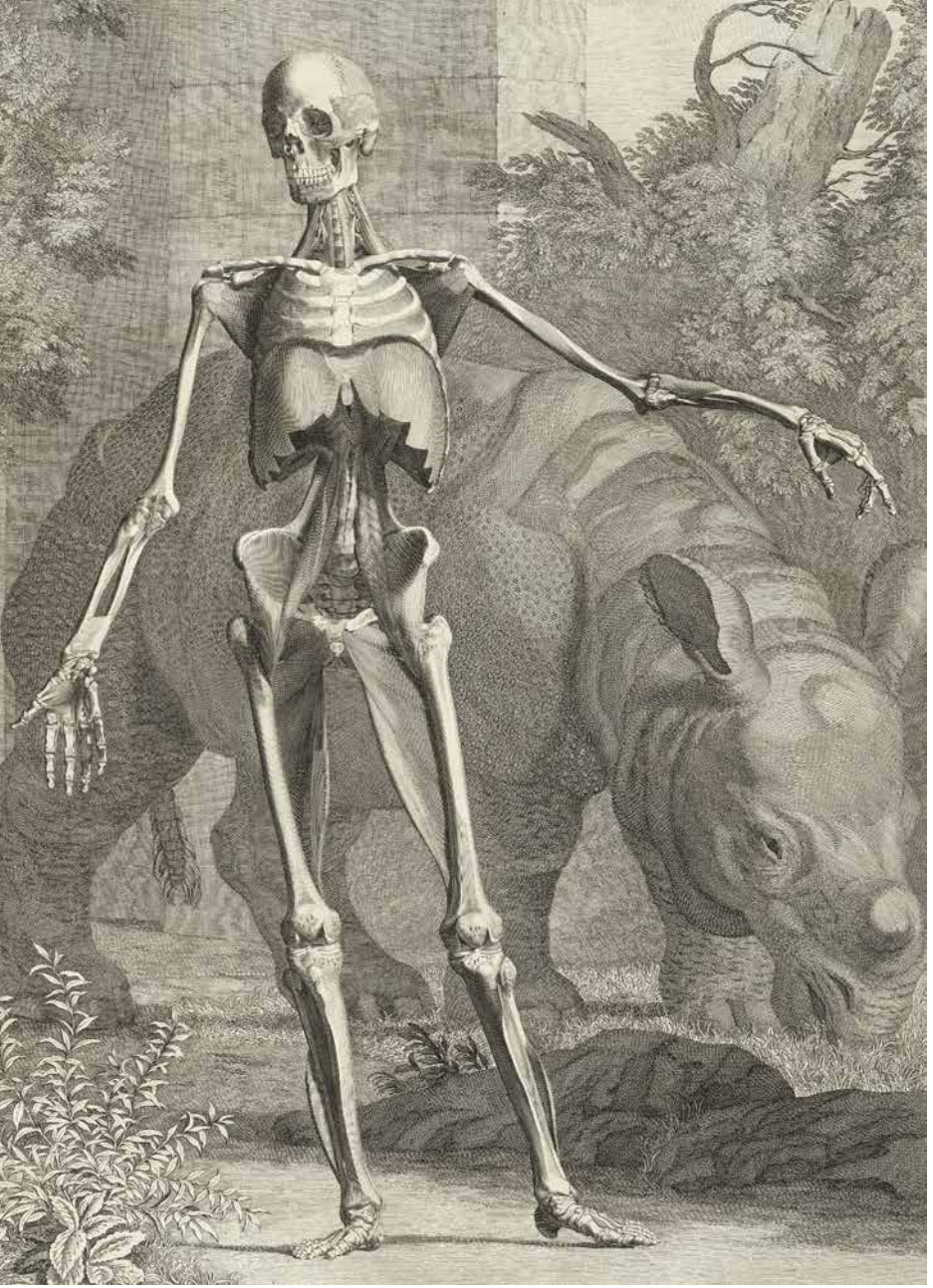
V závěru své přednášky před Royal Institution Worthington vyjadřuje nedůvěru k dosavadnímu způsobu zkoumání: „V prvé řadě musím přiznat, že jsem při prohlížení původních kreseb našel záznamy o mnoha nepravidelných a asymetrických tvarech. Při sestavování průběhu [pádu kapky] jsem je ale musel nevyhnutelně zavrhnout, už proto, že nepravidelnosti se nikdy neopakují stejným způsobem. V mysli pozorovatele je tedy přítomná ideální kapka, ‚auto-kapka‘, jejíž dokonalosti ale ve skutečnosti nelze dosáhnout.“[29]

Koncem devatenáctého století se přírodovědci pokouší dosáhnout pohledu odnikud. Zárukou objektivity je cokoliv mimo ně samé. Věří, že se díky mechanickému oku definitivně zbaví vlivu subjektu. Subjekt představuje neomezený zdroj nerozpoznatelných chyb a omylů. Proto musí být jeho vliv omezen, potlačen nebo dokonce eliminován. Umělecká složka, jejímž autorem byl šikovný kreslíř, může

27. „The first comment that any one would make is that the photographs, while they bear out the drawings in many details, show greater irregularity than the drawings would have led one to expect.“ A. Worthington. *The Splash of a Drop*, s. 64.

28. Jako příklad lze uvést anatomický atlas *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani* z roku 1749, na němž spolupracoval anatom Bernhard Siegfried Albinus s výtvarníkem Janem Wandelaarem (Bernhard Siegfried Albinus. *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*. Londini: Typis H. Woodfall, impensis Johannis et Pauli Knapton, 1749).

29. „In the first place I have to confess that in looking over my original drawings I find records of many irregular or unsymmetrical figures, yet in compiling the history it has been inevitable that these should be rejected, if only because identical irregularities never recur. Thus the mind of the observer is filled with an ideal splash an ‚Auto-Splash‘ whose perfection may never be actually realized.“ A. Worthington. *The Splash of a Drop*, s. 74.



B. S. Albinus. *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani,* Tabula IV.

být zavádějící. Místo ilustrací se ve vědeckých atlasech začínají používat fotografie. Popisky k fotografiím se zkracují na nezbytnou délku, aby neodváděly mysl nesprávným směrem. Čtenář atlasu je nucen hledat důležité prvky v neorganizované záplavě vizuálních informací, mnohdy bez náležitého vodítka nebo rovnou bez nápovědy.

Ovšem jak ukazuje kniha Thomase S. Kuhna *Struktura vědeckých revolucí* (The Structure of Scientific Revolutions, 1962),[30] ani zdánlivě neutrální pohled se nemůže oprostit od paradigmatu dané doby. Přesto zůstává nedůvěra k subjektu jednou ze základních konstant exaktních věd. Umělec nemůže být současně vědcem, protože o světě vypovídá subjektivně, tedy zkresleně a nevěrohodně.

Třetí rozdíl: generalizace. Umění upřednostňuje singulární případy, zatímco věda konkrétní situaci zobecňuje a formuluje ověřitelné (nebo falzifikovatelné) hypotézy.

Na podobném základě kritizuje Wittgenstein Goethův projekt v *Nauce o barvách*. Nestačí jenom pozorovat a zapisovat jednotlivá pozorování, vědecká teorie by je měla umět vysvětlit a předpovídat. Konkrétní pozorování se podílí na formování vědeckých hypotéz, ale jeho význam je upozaděn. Teoretická fyzika se s tímto pojetím vědy nemusí dostat do přímého rozporu, zato empirické vědy (jako třeba popisná biologie) takové „definici vědy" odpovídají jen stěží. Navíc je vztah mezi indukcí (zobecnění empirických pozorování) a dedukcí (vyvozování z hypotéz) obecně mnohem složitější. Znovu se pokusím narušit zdánlivě neproblematický rámec, tentokrát s využitím knihy dvojice autorek Lorraine Daston a Katharine Park *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750* (Podivuhodnosti a řád přírody, 1150–1750).[31]

30. Thomas S. Kuhn. *Struktura vědeckých revolucí.* Přeložil Tomáš Jeníček. Praha: Oikoymenh, 1997.

31. Lorraine Daston – Katharine Park. *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*. New York: Zone Books, 2001, *Chapter six – Strange Facts*.

Na začátku sedmnáctého století se Francis Bacon pokoušel o vědeckou revoluci, která měla přírodní nauky osvobodit od vlivu středověké scholastiky. Základem nové empirické přírodovědy se měla stát příroda ve své jedinečnosti a variabilitě. Přímé pozorování mělo nahradit dedukce z obecných tvrzení a aristotelovské sylogismy. Bacon věřil, že dostatečně velký a dobře poskládaný soubor jednotlivých případů bude možné využít k vyvozování zobecněných závěrů. Soubor takových pozorování Bacon označoval jako přírodní historii.

Přírodní historie ale neměla být pouze základním materiálem pro generování hypotéz. Měla se stát trvalou součástí vědy a sloužit jako zásobárna protipříkladů, k nimž se bude možné v budoucnu vracet a pomocí nichž bude možné nesprávné závěry opravovat. Proto Bacon požadoval, aby historie přírody zahrnovala mimo jiné také úplný seznam výjimek, singularit a zvláštních událostí.[32] Dokonce se nezdráhal zabývat případy čarodějnictví, věštectví nebo magie.[33] Singulární jevy v celé škále možných iregularit byly pro Bacona nepominutelným zdrojem vědění, protože mohou odhalovat omezení vědeckých modelů.

Podobně jako Goethe také Bacon si byl vědomý toho, že vědecké pozorování nemůže být založené na náhodě. Proto považoval za důležité, aby celek přírodní historie vyváženě obsáhl celou přírodu. (Jak ale takový soubor důležitých pozorování vytvořit, když není k dispozici žádná hypotéza, která by dokázala jednotlivosti roztřídit a vybrat jejich vhodné reprezentanty? Tato otázka zůstala pro Bacona nezodpovězena.) Tím se dostávám k poslednímu, čtvrtému rozdílu mezi vědou a uměním.

Čtvrtý rozdíl: úplnost. Vědci se pokoušejí postihovat jevy v jejich úplnosti. Umělec poznává

32. „It is true I find a number of books of fabulous experiments and secrets, and frivolous impostures for pleasure and strangeness; but a substantial and severe collection of the heteroclites or irregulars of Nature, well examined and described, I find not, specially not with due rejection of fables and popular errors." Citováno dle: Francis Bacon. *The Works of Francis Bacon. Volume 3: Philosophical Works 3*. Edited by James Spedding, Robert Leslie Ellis and Douglas Denon Heath. New York: Cambridge University Press, 2011, s. 330–331.

33. „Neither am I of opinion, in this history of marvels, that superstitious narrations of sorceries, witchcrafts, dreams, divinations, and the like, where there is an assurance and clear evidence of the fact, be altogether excluded. For it is not yet known in what cases and how far effects attributed to superstition do participate of natural causes; and, therefore, howsoever the practice of such things is to be condemned, yet from the speculation and consideration of them light may be taken, not only for the discerning of the offences, but for the further disclosing of Nature." *Tamtéž*, s. 331.

jen zčásti, na konkrétních příkladech, které si vybral podle vlastního klíče.

Nejzazší formou totality je věda o všem, jednotná věda, *mathesis universalis*, o níž snil Gottfried Wilhelm Leibniz. Její myšlenka se zpravidla zakládá na nějaké formě redukcionismu, jehož nezbytnou součástí je zanedbání nedůležitých (sic!) detailů. Leibniz si jednotnou vědu představoval jako všeobecně srozumitelný a nezpochybnitelný kalkulus. (V případě rozepře si učenci společně sednou ke stolu a řeknou: „Počítejme.“) Logičtí empiristé[34] považovali za vzorový příklad sjednocení disciplín převedení jazyka chemie do jazyka fyziky. Někteří z nich uvažovali o možnostech, jak do takového překladového systému včlenit také sociální vědy, a tím je zahrnout do jednoho rámce s přírodními vědami.

Jenže ani logický empirismus, poslední velký dědic osvícenství, ve svých snahách o sjednocení nedospěl dál než k encyklopedii. „Z hlediska vědeckého empirismu lze říct, že správným modelem vědy jako celku je spíš pojem encyklopedie než systému“,[35] prohlásil v roce 1936 Otto Neurath, jeden z hlavních představitelů Vídeňského kroužku. Ediční plán *Mezinárodní encyklopedie sjednocených věd* (An International Encyclopedia Of The Unified Sciences), kterou v té době Otto Neurath inicioval, se pohyboval někde mezi šedesáti a dvěma sty šedesáti monografiemi. Součástí projektu měl být také desetisvazkový vizuální tezaurus, který měl vysvětlovat základní koncepty vědeckého přístupu ke světu.[36] (Neurath předpokládal, že vizuální jazyk bude pro všechny srozumitelný.) V průběhu druhé světové války se ale ambiciózní plán postupně redukoval a na začátku 60. let se projekt definitivně rozpadl. Nakonec vyšlo jenom devatenáct monografií. Posledním dílem, vydaným v roce 1962, byla právě Kuhnova kniha *Struktura vědeckých revolucí*.

34. Termínem logický empirismus se označuje okruh filozofů, kteří byli před druhou světovou válkou propojeni s Vídeňským kroužkem nebo s Berlínskou školou logického empirismu.

35. „From the point of view of scientific empiricism, one can say that the notion of ‚encyclopedia‘ rather than ‚system‘ offers us the correct model of science taken as a whole.“ Otto Neurath. „An International Encyclopedia Of The Unified Sciences“. In: *Actes du congrès international de philosophie scientifique*. Paris: Hermann & Cie, 1936, II.1–II.6. Reprint přednášky vyšel v knize: Shahid Rahman et al. (eds.). *Logic, Epistemology, and the Unity of Science, vol. 1*. Dordrecht: Springer, 2004, s. 23.

36. Charles Morris. „On the history of the International Encyclopedia of Unified Science“. *Synthese*. 1960, roč. 12, č. 4, s. 517–521.

Zdá se mi, že pro naši dobu již samotná myšlenka encyklopedie představuje utopický koncept. Jednotlivé obory žijí svým životem a používají vlastní terminologii. Mnohost konceptů, jazyků a metodologií považujeme za nevyhnutelný důsledek specializace. Zároveň ale příliš snadno zapomínáme, že vydělování disciplín a jejich očišťování je provázeno stejně intenzivní tvorbou hybridů, jak vysvětluje Bruno Latour v knize *Nikdy sme neboli moderní: Esej o symetrickej antropológii* (Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique, 1992).[37] Nespočet konfigurací zůstává bez kritické reflexe a mnoho užitečných přístupů je zapomenuto jenom kvůli tomu, že nejsou součástí žádného dominantního oborového diskurzu.

Pozitivní část osvícenského projektu nás dovedla k tomu, že jsme si singularit, okrajů, přesahů a vazeb přestali všímat. *Mathesis singularis* je protimluv, k němuž se Roland Barthes ve *Světlé komoře: Poznámce k fotografii* (La chambre claire: Note sur la photographie, 1980) přibližuje s velkou opatrností: „Rozhodl jsem se, že východiskem mého zkoumání bude jen pár snímků, těch, o nichž jsem si jist, že *pro mne* existují. Tedy žádný soubor či korpus: jen pár těl. V tomto vcelku konvenčním sporu mezi subjektivitou a vědou jsem dospěl k následující bizarní myšlence: proč by každý předmět nemohl mít novou vědu? Tedy *Mathesis singularis* (a nikoliv *universalis*)."[38] Jenže jedinečným jednotlivostem se vyhnout nemůžeme, už proto, že „hybridy, monštrá, zmiešané bytosti [...] sú skoro všetkým",[39] jak píše Bruno Latour.

„Jedním z nejvíc vzrušujících problémů naší doby je znovuobjevování chaotické struktury vědění",[40] dodává Michel Serres v rozhovoru s Latourem. Namísto klasického stromu věd ve formě hierarchie s jasně oddělenými větvemi Serres nabízí metaforu oceánu:

37. Bruno Latour. *Nikdy sme neboli moderní: Esej o symetrickej antropológii*. Preložil Miroslav Marcelli. Bratislava: Kalligram, 2003, s. 22–25.

38. Roland Barthes. *Světlá komora: Poznámka k fotografii*. Přeložil Miroslav Petříček. Vyd. 2., upr. (Ve Fra 1.). Praha: Fra, 2005, s. 16.

39. B. Latour. *Nikdy sme neboli moderní: Esej o symetrickej antropológii*, s. 69.

40. „Indeed, one of the exciting problems of our era consists of rediscovering the chaotic nature of knowledge." Citováno dle: Michel Serres – Bruno Latour. *Conversations on Science, Culture, and Time*. Translated by Roxanne Lapidus. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995, s. 127.

„Nepředstavujte si to tak, že vědy a jiné soubory vědění jsou jako kontinenty, které jsou ze všech stran obklopené vodními hlubinami. Vůbec ne. Podobají se spíš oceánům – kdo dokáže říct, kde přesně se nachází hranice mezi Indickým oceánem a Pacifikem?“[41]

Interdisciplinarita nepředstavuje prosté sloučení dvou oborů. Podle Barthesa má takové setkání povahu střetu, z něhož se zrodí nový objekt a nový jazyk, který není možné zařadit ani do jedné z původních disciplín, protože se jim vymyká.[42] Nelze se domnívat, že se jedná o bezpečnou aktivitu. Experimentální prostředí interdisciplinarity skýtá mnohem víc příležitostí pro omyly a přešlapy, než je tomu v úzce disciplinárním zkoumání.

Pro umělecký výzkum je jinakost, nemožnost klasifikace a zařazení, typická. Apropriace z vědeckého prostředí představuje jeden ze základních postupů, ať už proto, že si umělec něco vědomě vypůjčil (viz tvorba Buckminstera Fullera), nebo proto, že svou činností cosi ze světa vědy připomněl, ačkoliv to neměl v úmyslu (viz povídka Frigyese Karinthyho). K užití výpůjček dochází na novém místě, které už nemusí původní disciplinární kontext připomínat. Nějaký stupeň svévole je ale nezbytným průvodním jevem každého interdisciplinárního zkoumání. Proto by bylo chybou pokoušet se tuto svobodnou činnost vměstnat zpátky do rigidních struktur disciplinarity.

Umělecký výzkum, jak mu rozumím, je subjektivně vedené hledání v složitém oceánu vztahů. Toto hledání si neklade za cíl dosáhnout úplnosti. Jeho rozptýlenost je vyvažovaná celistvostí umělecké metody a formy, která dává výzkumu a jeho výsledku řád. Umělecký výzkum může s citem pro specificitu a jedinečnost prostoru hledat netradiční uspořádání nebo vytvářet nové spoje napříč existujícími

41. „As for the wearing away of solid metaphors and the suppleness of fluids, don't imagine that the sciences and other bodies of knowledge are distributed like continents, surrounded by watery abysses. Not at all. They are more like the oceans – who can say exactly where the border between the Indian Ocean and the Pacific Ocean lies?“ *Tamtéž*, s. 130.

42. „We might say, as a matter of fact, that interdisciplinary activity, today so highly valued in research, cannot be achieved by the simple confrontation of specialized branches of knowledge; the interdisciplinary is not a comfortable affair: it begins effectively (and not by the simple utterance of a pious hope) when the solidarity of the old disciplines breaks down – perhaps even violently, through the shocks of fashion – to the advantage of a new object, a new language, neither of which is precisely this discomfort of classification which permits diagnosing a certain mutation.“ Roland Barthes. *The Rustle of Language*. Translated by Richard Howard. Oxford: Basil Blackwell, 1986, s. 56.

obory. Může identifikovat monstra a popisovat hybridy. Vynalézání vhodného jazyka, formy a metody (nikoliv metodologie) je nedílnou součástí výzkumné práce, protože jazyk, forma a metoda nejsou nikdy dopředu zcela dány. Podobně postupuje vynálezce, který musí nejdřív najít vhodné materiály a z nich vyrobit jednotlivé součástky. Návrh a konstrukci přitom ovlivňují nejen zákony mechaniky, ale především samotný tvůrce vynálezu a jeho řemeslná zdatnost. Ostatně vynález má mnoho společného s uměním: je singulární, subjektivní a jeho výskyt nelze předpovědět, nanejvýš tušit.

Proto navrhuji, abychom na umělecký výzkum pohlíželi jako na jistý druh vynalézání. Pokud takový pohled přijmeme, budeme muset přehodnotit kontrolní mechanismy, kterými takovou produkci řídíme. Korespondence se skutečností nebo verifikační teorie pravdy zde nemají žádné opodstatnění. Mnohem důležitější je určit, zda vynález funguje, zda něco dělá, nebo jak říká Martin Heidegger v eseji *Dílo a pravda* (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1950), zda něco odkrývá.[43] Výsledkem uměleckého výzkumu není a nemůže být obecný nástroj, úplný katalog nebo teorie. Může jím být ale vynález, singularita, která vytváří něco nového ve smyslu Heideggerova výkladu pojmu ποίησις.

43. „V obraze van Gogha se děje pravda. To neznamená, že zde správně štětcem napodobil něco, co se vyskytuje, nýbrž tím, že učinil zřejmým služebně užitkový charakter bot, dostalo se jsoucno v celku, svět a země ve hře svého soupeření, do neskrytosti.“ Citováno dle: Martin Heidegger. *Dílo a pravda* [online, cit. 1. 11. 2015]. Přeložil Ivan Chvatík. CFB-03-14/CTS-03-15, 2003. Dostupné z: http://www.cts.cuni.cz/soubory/reporty/CTS-03-15.pdf.

Literatura

Albinus, Bernhard Siegfried. *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*. Londini: Typis H. Woodfall, impensis Johannis et Pauli Knapton, 1749.

Backstrom, Lars et al. „Four degrees of separation“ [online]. In: *Proceedings of the 4th Annual ACM Web Science Conference* [cit. 1. 11. 2015]. Dostupné z: http://arxiv.org/pdf/1111.4570.pdf.

Bacon, Francis. *The Works of Francis Bacon. Volume 3: Philosophical Works 3.* Edited by James Spedding, Robert Leslie Ellis and Douglas Denon Heath. New York: Cambridge University Press, 2011.

Barthes, Roland. *Světlá komora: Poznámka k fotografii*. Přeložil Miroslav Petříček. Vyd. 2., upr. (Ve Fra 1.). Praha: Fra, 2005.

—— *The Rustle of Language*. Translated by Richard Howard. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

Borecký, Vladimír. *Zrcadlo obzvláštního: Z našich mašíblů*. Praha: Hynek, 1999.

Coxeter, Harold Scott MacDonald. *Regular Polytopes*. New York: Pitman, 1947.

Daston, Lorraine – Galison, Peter. *Objectivity*. New York: Zone Books, 2010.

Daston, Lorraine – Park, Katharine. *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*. New York: Zone Books, 2001.

Foucault, Michel. *Raymond Roussel*. Přeložil Josef Fulka. Praha: Herrmann & synové, 2006.

Fuller, Buckminster – Applewhite, Edgar Jarratt (ed.). *Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking* [online, cit. 20. 12. 2015]. Dostupné z: http://www.rwgrayprojects.com/synergetics/toc/toc.html.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Scientific studies*. Edited and Translated by Douglas E. Miller. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995.

—— *Zur Farbenlehre*. Tübingen: J. G. Cotta, 1810.

Goethe, Johann Wolfgang von – Eckermann, Johann Peter – Soret, Frédéric Jacob. *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret (Vol. II)* [online, cit. 1. 11. 2015]. Translated by John Oxenford. London: Smith, Elder, 1850. Dostupné z: https://archive.org/details/conversationsofg02goetuoft.

Heidegger, Martin. *Dílo a pravda* [online, cit. 1. 11. 2015]. Přeložil Ivan Chvatík. CFB-03-14/CTS-03-15, 2003. Dostupné z: http://www.cts.cuni.cz/soubory/reporty/CTS-03-15.pdf.

Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Přeložili Vladimír Špalek a Walter Hansel. Praha: Odeon, 1975.

Karinthy, Frigyes. „Chain-links" [povídka, online]. In: *Everything is Different* [cit. 1. 11. 2015]. Translated from Hungarian and annotated by Adam Makkai, Edited by Enikö Jankó [Anglický překlad maďarského originálu vydaného roku 1929]. Dostupné z: https://djjr-courses.wdfiles.com/local--files/soc180%3Akarinthy-chain-links/Karinthy-Chain-Links_1929.pdf.

Kuhn, Thomas S. *Struktura vědeckých revolucí.* Přeložil Tomáš Jeníček. Praha: Oikoymenh, 1997.

Latour, Bruno. *Nikdy sme neboli moderní: Esej* o *symetrickej antropológii*. Preložil Miroslav Marcelli. Bratislava: Kalligram, 2003.

Le Corbusier-Saugnier. *Za novou architekturu*. Přeložil Pavel Halík. Praha: Petr Rezek, 2005.

Milgram, Stanley. „The Small-World Problem". *Psychology Today*. 1967, roč. 1, č. 1, s. 61–67.

Morris, Charles. „On the history of the International Encyclopedia of Unified Science". *Synthese*. 1960, roč. 12, č. 4, s. 517–521.

Neurath, Otto. „An International Encyclopedia Of The Unified Sciences". In: *Actes du congrès international de philosophie scientifique*. Paris: Hermann & Cie, 1936, II.1–II.6. Reprint přednášky vyšel v knize: Rahman, Shahid et al. (eds.). *Logic, Epistemology, and the Unity of Science, vol. 1*. Dordrecht: Springer, 2004.

Roussel, Raymond. *How I Wrote Certain of My Books*. Translated by John Ashberry et al. Cambridge, MA: Exact Change, 1995.

Serres, Michel – Latour, Bruno. *Conversations on Science, Culture, and Time*. Translated by Roxanne Lapidus. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

Wittgenstein, Ludwig. *Poznámky* o *barvách*. Přeložil Ondřej Beran podle editorského vydání G.E. M. Anscombové. Praha: Filosofia, 2010.

Worthington, Arthur. *The Splash of a Drop* [tištěná verze přednášky, online, cit. 1. 11. 2015]. London: Society for Promoting Christian Knowledge, 1895. Dostupné z: https://archive.org/details/splashofdrop00wortuoft.

Technologický průzkum malby konce 19. století: Okruh krajinářské školy Mařákových žáků

Hana Bilavčíková

Ve své disertační práci se zabývám studiem techniky malby Mařákových žáků a s ním spojeným vývojem krajinomalby poslední třetiny 19. století. Pro výzkum jsem vybrala významné autory, kteří nejvíce experimentovali s malířskou technologií a mohli se vzájemně ovlivňovat při pravidelných ateliérových plenérech. Patří mezi ně Antonín Slavíček, Otakar Lebeda, František Kaván, Jaroslav Panuška a Bohuslav Dvořák.

Tato studie se věnuje nastínění problematiky spojené s výzkumem technologie malby. Využití nejmodernějších technologií pro průzkum demonstruji na obrazové ukázce z díla Antonína Slavíčka (1870–1910). Zaměřila jsem se na díla, která jsou namalována dnes již téměř zapomenutou technikou *syntonos* specifickou pro dané období. Jedná se o typ emulzní tempery, která je velmi stálá. Prostřednictvím své práce zkoumám tuto historickou a mnohdy problematickou techniku, protože špatné složení barvy může vést až k samotné degradaci díla. Výsledky technologické analýzy napomohly objasnit složení této tempery a mohou být určující pro další výzkum.

Popis projektu

Projekt charakterizuje techniku malby konkrétních autorů a zkoumá souvislosti samotného technologického vývoje, který s sebou nese nejen dobové trendy a postupy, ale současně poskytuje vhled do jednotlivých materiálových složek díla. Práce se zaměřuje také na zkoumání různých druhů podložek a způsobu jejich přípravy, izolací, možností použití jednotlivých materiálů a jejich vzájemných kombinací, vrstvení tempery a olejů. Využití rozmanitých materiálů se snoubí se samotným vnímáním díla po stránce malířské, estetické i optické. Používání neobvyklých materiálových kombinací je často vnímáno jako jedna z hlavních příčin degradace jednotlivých vrstev nebo dokonce celé malby.

Úvod

Po celá sedmdesátá a osmdesátá léta 19. století nebyla v Praze obnovena krajinářská škola. Vznikaly jen soukromé školy pro movitější občany a pro veřejnost. Umělci často odcházeli studovat do Paříže a Mnichova. Akademie výtvarných umění procházela modernizací, jelikož nevyhovovala požadavkům studentů. Na popud mecenáše umění Josefa Hlávky byl v roce 1887 z Vídně na Akademii výtvarných umění v Praze povolán mimo jiné i Julius Eduard Mařák (1832–1899).

Julius Mařák byl pro své žáky velmi inspirativní osobností. Přes jeho neustálé hledání výrazu romantismu v krajině se stále více přibližoval realistickému zachycení detailů. Za patnáct let fungování prošlo ateliérem Julia Mařáka 45 studentů. U svých žáků Mařák podporoval tvůrčí individualitu, díky níž se zrodilo mnoho talentů se silným individuálním přístupem.

Mezi nejvýraznější osobnosti patřili Antonín Slavíček (1870–1910), František Kaván (1866–1941), Otakar Lebeda (1877–1901), Jaroslav Panuška (1872–1958), Alois Kalvoda (1875–1934), ale také Václav Březina (1862–1906), Bohuslav Dvořák (1867–1951), Ferdinand Engelmüller (1867–1924), Josef Holub (1870–1957), Jan Honsa (1876–1937), Stanislav Lolek (1873–1936) a Josef Ullmann (1870–1922).[1]

Ateliér Julia Mařáka patřil na přelomu 19. a 20. století mezi nejvýznamnější ateliéry na Akademii výtvarných umění v Praze. Význam tohoto období je především v tom, že se v Čechách začaly objevovat nové malířské a umělecké trendy ovlivněné barbizonskou školou a impresionismem a s nimi spojené nové technologické postupy.

Mařákovi žáci byli jedni z moderních malířů, kteří uznávali vznešenost studia přírody.[2] Vnesli do umění nové koloristické harmonie barev. Zkoumali impresionistické pojetí světla při různých atmosférických jevech v krajině. Snažili se překonat přežitky akademismu. Výuka byla rozložena na několik etap. Nejprve museli studenti bravurně zvládnout kresbu, než se mohli plně věnovat malbě.

Pro materiálový průzkum jsem si vybrala období krajinářské školy v letech 1893–1896, které dle mého názoru patří mezi vrcholná období ateliéru. Toto období propojuje největší počet autorů, kteří spolu trávili hodně času při plenérech, na něž často jezdili do okolí Prahy, Polabí, Okoře, Zákolan, Peruce, ale také do Krkonoš, Železných hor, jižních Čech, na Levý Hradec a na Závist.

Mnohdy jsou jejich díla od sebe velmi těžko rozeznatelná. Společný čas trávený na plenérech nejenže utužoval kolektiv autorů, ale zřejmě dal základ pro budování postupné geneze české moderní malby.

1. Naděžda Blažíčková-Horová (ed.) *Julius Mařák a jeho žáci: Jízdárna Pražského hradu 19. říjen 1999 – 30. leden 2000.* Praha: Národní galerie, 1999, s. 101.

2. Alexander Matoušek. *Vnitřek lesa, lesní charaktery: Julius Mařák a umění krajinomalby*. Praha: Artefactum, 2007.

Toto období po technické a technologické stránce není doposud dostatečně probádané, a proto považuji za adekvátní rozšířit prostřednictvím svého výzkumu technologickou problematiku malby daného časového úseku, který zároveň chápu jako významný moment ve vývoji českého moderního malířství.

Antonín Slavíček

Jednou z výrazných osobností byl Antonín Slavíček. Jako nejdéle studující posluchač ateliéru prof. Julia Mařáka měl významné postavení a vážnost. Po Mařákově smrti převzal krajinářský ateliér a vedl jej po dobu jednoho roku, jelikož pro jeho zachování nezískal dostatečnou podporu ze strany profesorů na Akademii.

Slavíčkova tvorba prošla řadou změn. Jeho obrazy se formovaly s citovým zabarvením pro danou krajinu. Základním tématem byl dialog země a nebe, dva elementy, mezi kterými se odehrává život. „Slavíčkovy obrazy vynikají citovou účastí a tím přesahují i obvyklý výměr impresionismu.“[3]

Ve své práci Slavíček využíval nové materiály a prostřednictvím experimentů si je postupně osvojoval. Velkou inspirací mu byl František Kaván, zejména jeho dekadentní a symbolistické období kolem roku 1895. Kavánův vliv můžeme pozorovat i v mnoha Slavíčkových dílech, jako je např. *Cesta v dešti* (1895) nebo *Podzim ve Veltrusích* (1896).[4]

Důležitým poznatkem při výzkumu bylo nalezení dobových zpráv a dokumentů. Z korespondence uložené v archivu Národní galerie[5] vyplývá, že Slavíček ve své tvorbě hodně experimentoval s malířskou technologií. Patřil mezi stěžejní umělce, kteří v Čechách malovali syntonosem, přičemž tento způsob malby nejvíce rozvinul. Pro dosavadní výzkum a hlubší

3. Petr Wittlich. *Malíři české secese*. Praha: Karolinum, 2012, s. 80–81.

4. Základní údaje o dílech: Antonín Slavíček. *Cesta v dešti* [olej, lepenka; 1895]. Praha: Galerie hlavního města Prahy; Antonín Slavíček. *Podzim ve Veltrusích* [syntonos na lepence; 1896]. Praha: Národní galerie.

5. Antonín Slavíček. *Korespondence s rodinou prof. Golla* [1905]. Archiv Národní galerie v Praze.

analýzu problematiky syntonosu se Slavíček ukázal jako nejvhodnější autor.

Syntonos byla velmi diskutovaná a oblíbená technika přelomu 19. a 20. století zejména v Německu, kam umělci často jezdili na školení. Pro české prostředí měla největší význam oblast Paříže a Mnichova. Ve druhé polovině 19. století se Mnichov stal jedním z hlavních evropských uměleckých center a malířství mnichovské školy se stalo mezinárodně uznávaným fenoménem. Pro české umělce se stalo alternativou k pařížskému školení.

Na sněmu o malířských technikách pořádaném v Mnichově roku 1893 byl syntonos jedním z témat. V 19. století proběhly velmi významné změny malířské technologie a vzhledem k vývoji tubových barev se mohla lépe rozvinout plenérová malba.

Nesmíme opomenout fakt, že na trhu bylo mnoho výrobců, kteří experimentovali s výrobou tubových barev, např. Backmann, Schönfeld.[6] Jelikož byla výroba teprve ve vývoji, umělci si často sami míchali vlastní složení a směsi barev. Ne každá směs však byla stálá. Záleželo na množství a poměru obsažených složek.

Slovo *syntonos* (suntonos – σύντονος, εντατικός) pravděpodobně pochází ze staré řečtiny. Jedná se o adjektivum s primárním významem *napjatý*, *natahovací*, *roztahovací*.[7]

Název slova syntonos může být také odvozen od typu bílkoviny syntoninu (acidalbumin z myosinu), který se získává rozpouštěním myosinu v kyselině solné a při následném srážení a neutralizaci roztoku.[8]

Ukázka analýzy techniky malby na díle vybraného autora

Za pomoci nejmodernějších metod jsem zkoumala dílo *Studie listnatých stromů*[9] od Antonína Slavíčka. Jedná se o krajinomalbu z období

6. Adolf Wilhelm Keim. *Ueber Mal-Technik: Ein Beitrag zur Beförderung rationeller Malverfahren*. Leipzig: A. Foerster's Verlag, 1903.

7. Teodor Nedělka. *Novořecko-český slovník*. Upravil a doplnil Ilias Zgafas. 2., rozš. vyd. Praha: Asociace řeckých obcí v ČR, 2002, s. 314.

8. *Ottův slovník naučný: illustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. IV. díl: Bianchi-Giovini – Bžunda*. Praha: Paseka, 1997, s. 63.

9. Základní údaje o díle: Antonín Slavíček. *Studie listnatých stromů* [syntonos na lepence; 1896]. Radějov: soukromá sbírka.

Obrázek č. 1
Antonín Slavíček: *Studie listnatých stromů*; průzkum díla v rozptýleném denním světle.

mezi lety 1893 a 1896 zapůjčenou ze soukromé sbírky, kterou můžeme vidět na obr. č. 1.

Toto dílo by mohlo být řazeno mezi studie nálady, pravděpodobně bylo namalováno ještě při studiích na Akademii u Julia Mařáka, jelikož v této době Slavíček často maloval i se svými kolegy Lebedou, Kavánem a Dvořákem v plenéru na Okoři nebo v Polabí. Pestrá paleta použitých barev odpovídá pigmentům, které autor v daném období používal.

Zobrazená studie má skicovitý rukopis ve středním obrazovém formátu. Budování obrazu jako celku se spontánním volným rukopisem bylo typické především pro Slavíčkovo rané období. *Studii listnatých stromů* Slavíček zřejmě tvořil v plenéru, jelikož dílo působí velmi lehce a je v něm patrná rychlost okamžitého

malířského záznamu atmosféry prostředí. Neméně obvyklý je výškový formát, který často můžeme pozorovat u Mařáka a jenž se později objevuje u secesních malířů jako prostředek pro docílení dramatičtějších účinků. Vlivem inovativních principů impresionistů, kteří postupně rozvrátili kategorický rozdíl mezi skicou a hotovým obrazem, se inspirovalo i české prostředí.

Antonín Slavíček velmi často v kompozici používal diagonály stejně jako postbarbizonští a impresionističtí malíři. Diagonála umožňovala rychlejší čtení obrazu a zjednodušení kompozice, v níž byl dostatečný prostor pro hluboký pohled do krajiny s bližším obrazovým plánem. Světlo mělo u krajinářů zásadní význam, jak popisuje Roman Prahl ve své knize: „Mařák považoval světlo jako zásadní potenciál uměleckého obrazu, jenž malíře osvobozuje od chápání barvy jako dílčí vlastnosti věci a místa.“[10]

Antonín Slavíček používal převážně ručně vyráběné podklady. Podložka byla před samotnou malbou opatřena nátěrem klihu. Z charakteru a způsobu malby vyplývá, že se jedná o malbu z plenéru, což potvrzují zejména stopy po upevnění připínáčky při jejím okraji. Jedná se o kombinovanou malbu na lepence, která byla v minulosti podlepena silnějším papírem.

Lepenka je značně světelně degradovaná. Zažloutnutí papíru vedlo ke změně barevnosti i charakteru malby. Podložka je degradovaná také z důvodu kyselosti papíru.[11] Krajina má volnou přípravnou podkresbu, místy viditelnou pod tenkou malbou. Ještě zřetelněji ji můžeme vidět na snímku infračervené reflektografie. Na obr. č. 2 pozorujeme charakter ostré linky u podkresby obrazu, který vypovídá o použití středně tvrdé tužky. Ze způsobu ulpění pigmentu na nerovném povrchu podložky je zřejmé, že se jednalo o grafitovou tužku.

Na snímcích z infračervené reflektografie (dále IR) je patrné, že malba přesně nesleduje

10. Roman Prahl et al. *Antonín Slavíček 1870–1910*. Praha: Gallery, 2004, s. 26.

11. Proces výroby těchto papírových podložek často zahrnoval nešetrné chemické procesy vedoucí k pozdějšímu poškození papíru. Viz Michal Ďurovič et al. *Restaurování a konzervování archiválií a knih*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2002, s. 39.

Obrázek č. 2
Antonín Slavíček: *Studie listnatých stromů*; průzkum díla v infračervené reflektografii.

podkresbu. Výraznou změnu můžeme pozorovat v levé části obrazu, kde došlo k částečné změně umístění stromů. Jde o autorskou úpravu, posun tzv. „pentimenti“. Poté autor pokračoval barevným rozvržením celé plochy, která měla nasadit jednolitý tón obrazu. Svižnými tahy štětce jasně definoval tvar a vyhranil celou kompozici.

Podmalba na tomto konkrétním obraze byla pravděpodobně tvořena syntonosem, který má specifický charakter a krakeláž. Na základě optických a mikrochemických analýz byla prokázána přítomnost oleje a bílkovin.

Malba je namalována pololazurně, proti tomu oblaka jsou vystavěna krycí bělobou. Lokální opravy byly provedeny pastelem. V partii stromoví se vyskytuje jiná struktura malby,

12. ak. mal. rest. Zora Grohmanová. *Znalecká expertíza* [dokumentace k ověření pravosti díla; 2003]. Národní galerie v Praze, Archiv restaurátorského oddělení.

Obrázek č. 3
Porovnání detailu signatury díla A. Slavíčka v IR a v denním světle.

která má lesklý charakter, což napovídá o použití kombinace s olejomalbou. V tomto místě byly také zaznamenány autorské změny. Studie je velmi rychle a svěže provedena s impresionistickými momenty. V pravém dolním rohu je tuší psaná signatura a datace, která se liší při srovnání denního světla s IR snímkem. Porovnání obou signatur naleznete na obr. č. 3. V IR můžeme vidět jen náznak signatury projevené v hlubší obrazové vrstvě, zatímco v denním světle je signatura celá.

Podrobný průzkum nebo analýza je často zásadní při posuzování pravosti díla nebo naopak pomůže odhalit falzum. V současné době je na trhu s uměním řada falzifikátů, s nimiž se neustále setkáváme. V tomto konkrétním případě máme k dispozici znalecký posudek z Národní galerie, který ověřuje autorství díla Antonína Slavíčka.[12]

V první fázi byl obraz zkoumán neinvazivními opticko-fyzikálními metodami v rozptýleném denním světle a v razantním bočním osvětlení pomocí digitální makrofotografie a mikroskopů.

Prohlídka obrazu v ultrafialovém spektru a následně pořízené fotografie ultrafialové luminiscence nám podaly informace o použitých materiálech a nepůvodních přemalbách. Jako nejrelevantnější metoda se ukázala IR reflektografie. IR kamera pracuje na principu záření blízkého infračervenému světlu, které má delší vlnovou délku než viditelné spektrum. Na poli restaurování je IR kamera Osiris (viz obr. č. 4) jednou z nejrozšířenějších a nejpoužívanějších metod pro průzkum v mnohých světových institucích,[13] a to především díky digitálnímu výstupu ve vysokém rozlišení.

13. Camera Osiris byla vyvinuta ve spolupráci s Národní galerií v Londýně (Optical, Spectroscopic, and Infrared Remote Imaging System).

Obrázek č. 4
Ukázka průzkumu díla IR kamerou Osiris.

Obrázek č. 5
Digitální náhled RTG průzkumu, který je sestaven ze čtyř RTG snímků.

Součástí bádání byl i průzkum díla pomocí rentgenografie (dále RTG). Průzkum RTG zahrnoval snímání díla na několik částí, které byly posléze digitálně sestaveny. Po komplikované a sofistikované digitální fotomontáži získáme kompletní digitální náhled ve vysokém rozlišení, jak můžeme vidět na obr. č. 5. Pomocí RTG lze lépe určit způsob a charakter nanášení jednotlivých vrstev už od podkladu, které se mnohdy liší podle autora nebo časového období.

Další fáze zkoumání zahrnovala identifikaci použitých materiálů pomocí nedestruktivních a mikro-destruktivních metod, které probíhají ve spolupráci s chemickou laboratoří Akademie výtvarných umění v Praze a chemicko-technologickou laboratoří Národní galerie

v Praze. Rentgen-fluorescenční analýza k orientační identifikaci použitých anorganických pigmentů (XRF) byla provedena Ing. Radkou Šefců. Obrazy byly zkoumány neinvazivní metodou a byly určeny použité pigmenty. Na obr. č. 6 můžeme vidět průběh průzkumu pomocí mobilního přístroje XRF.

Dále byly odebrány mikroskopické vzorky k přesnému určení složení pojiva. Pro určení pojiv bylo použito pyrolýzní chromatografie s hmotnostním detektorem (GC-MS) ve spolupráci s laboratoří Uměleckohistorického muzea ve Vídni (Kunsthistorisches Museum) a Dr. Václavem Pitthardem. Výsledek analýzy z pyrolýzní chromatografie je pro mě zatím jednou z nejpodstatnějších informací, jelikož potvrdila

Obrázek č. 6
Ukázka průzkumu díla pomocí XRF.

předběžné složení techniky syntonos, čímž vyvstaly nové otázky s ní spojené.

Závěr

Prostřednictvím optických metod lze získat téměř komplexní informaci o konkrétním díle, tedy míru jeho poškození, stav barevné a lakové vrstvy, přítomnost druhotných přemaleb nebo retuší.

Výsledky průzkumu nám poskytly hodnotné informace o malířském přístupu a daly možnost nahlédnout do vnitřních struktur obrazu, jako jsou autorské změny v kompozici, odlišné metody vrstvení, přípravné kresby, použití pigmentů a materiálů.

Syntonos je specifický druh emulzní tempery, kde každá složka měla ve směsi velký význam. S tím souvisí i problematika jejího vývoje, kterou s sebou tato technika nesla. Jedná se totiž o komponenty, které v závislosti na kombinaci mezi sebou a celkové skladbě ve výsledku dílo v mnoha aspektech ovlivňují. Umělci, ale i výrobci barev s materiály hodně experimentovali, s čímž byl spojený i technologický problém, a to zejména změny optických vlastností nebo nedostatečná soudržnost.

Na základě své práce chci vytvořit ucelený pohled na periodu krajinářské školy přelomu 19. a 20. století. Zmapovat nejen inspirační zdroje, ale i dosavadní průzkumy a porovnat jednotlivé rozdílné způsoby malby s výsledky stávajících i mnou doplněných restaurátorských a laboratorních průzkumů.

Ze získaných informací o malířské výstavbě se pokusím zrekonstruovat technologický postup. Umělecké malířské zkoušky podrobím umělému stárnutí, aby byly prokázány fyzikální vlastnosti jednotlivých komponent syntonosu.

Literatura

Blažíčková-Horová, Naděžda (ed.) *Julius Mařák a jeho žáci: Jízdárna Pražského hradu 19. říjen 1999 – 30. leden 2000.* Praha: Národní galerie, 1999.

Ďurovič, Michal et al. *Restaurování a konzervování archiválií a knih*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2002.

Keim, Adolf Wilhelm. *Ueber Mal-Technik: Ein Beitrag zur Beförderung rationeller Malverfahren*. Leipzig: A. Foerster's Verlag, 1903.

Matoušek, Alexander. *Vnitřek lesa, lesní charaktery: Julius Mařák a umění krajinomalby*. Praha: Artefactum, 2007.

Nedělka, Teodor. *Novořecko-český slovník*. Upravil a doplnil Ilias Zgafas. 2., rozš. vyd. Praha: Asociace řeckých obcí v ČR, 2002.

Ottův slovník naučný: illustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. IV. díl: Bianchi-Giovini – Bžunda. Praha: Paseka, 1997.

Prahl, Roman et al. *Antonín Slavíček 1870–1910*. Praha: Gallery, 2004.

Wittlich, Petr. *Malíři české secese*. Praha: Karolinum, 2012.

Další zdroje

Antonín Slavíček. *Korespondence s rodinou prof. Golla* [1905]. Archiv Národní galerie v Praze.

ak. mal. rest. Zora Grohmanová. *Znalecká expertíza* [dokumentace k ověření pravosti díla; 2003]. Národní galerie v Praze, Archiv restaurátorského oddělení.

Poděkování

Mé poděkování patří vlastníkovi díla panu Ing. Leoši Novotnému, který poskytl vzorky a podstatné informace o díle samotném. Umožnil tak provést podrobný materiálový průzkum, jehož výsledky slouží k pochopení materiálových a technologických znaků malby jednotlivých autorů. Potřebné analýzy byly hrazeny z grantu pro Specifický vysokoškolský výzkum pro rok 2015 na Akademii výtvarných umění v Praze. Děkuji za projevenou podporu svému školiteli prof. ak. mal. rest. Karlu Strettimu a také kolegům za provedené analýzy, paní Ing. Radce Šefců z laboratoře NG v Praze a panu Ing. Václavu Pitthardovi z laboratoře KHM ve Vídni.

Vizualizace proudění v klarinetu

Viktor Hruška

Nedílnou součástí hudební produkce je sám hudební nástroj a metody hudební akustiky míří ke zdokonalení jeho stavby. Cílem příspěvku je představit metodu vizualizace proudění vzduchu v klarinetu PIV (*Particle Image Velocimetry*). Data z ní získaná nejen ukazují rozložení rychlostí v trubici klarinetu, ale z jejich dalšího vyhodnocení je určen například tlak na stěny nástroje. Součástí příspěvku je přehledný úvod do problematiky a diskuse výsledků z hudebního úhlu pohledu.

Cílem tohoto příspěvku je představit metodu měření rychlostí proudění pomocí rozptýlených kontrastních částic (*Particle Image Velocimetry* – PIV) v hudební akustice, ukázat její použití na systému simulujícím klarinet a diskutovat její možnosti, závěry a přínos. V posledních letech se postupně stává jednou z běžných metod, kterou hudební akustika zkoumá proudění v dechových nástrojích. Světová literatura zabývající se uplatněním této metody na příkladu klarinetu není ovšem příliš hojná.[1]

Širší kontext

Přirozená otázka po smyslu akustických měření hudebních nástrojů může být zodpovězena zhruba ze tří hledisek. Základní výzkum v oblasti aeroakustiky proudících médií netvoří uzavřenou kapitolu. Ve skutečnosti je tato větev fyziky poměrně mladá (např. průkopnické práce Jamese Lighthilla pocházejí z poloviny 50. let 20. století) a její přesah na pole hudební akustiky patří dnes k jednomu z velkých studovaných témat. Aplikovaný výzkum směřuje ke zlepšení stavby nástrojů, účelům památkové ochrany apod. Konkrétně v případě klarinetu jde v první řadě o stanovení vlastností nástroje vzhledem k procházející zvukové vlně, které obecně ovlivňují barvu zvuku nástroje, jeho ladění, schopnosti nástroje držet intonaci a celkovou hratelnost nástroje (*playability*).[2]
V poslední době navíc roste zájem o důkladnější pochopení technik hry a možnost si ze studijních důvodů nahrát nejen výsledný zvuk svého nástroje, ale i další parametry, které ho během hry ovlivňují (postavení hráče, činnost dechových svalů, tlak v dutině ústní atd.).[3]

1. Shrnutí viz např. Benoit Fabre et al. „Aeroacoustics of Musical Instruments". *Annual Review of Fluid Mechanics*. 2012, roč. 44, č. 1, s. 1–25.

2. Pro bližší detaily viz kapitolu *Wave Propagation in Wind Instruments* v Wilfried Kausel. *A Musical Acoustician's Guide to Computational Physics, Concepts, Algorithms & Applications*. Vienna: Institute of Musical Acoustics, University of Music, 2003, s. 135–148.

3. Z prací místního výzkumného centra např. Viktor Hruška – Martin Švejda – Milan Guštar. „Transients of the trumpet tone: Basic links between perception and measurement of lips opening surface and pressure in player's mouth". In: Alexander Mayer – Vasileios Chatziioannou – Werner Goebl (eds.). *Proceedings of the Third Vienna Talk on Music.* Vienna: Institute of Music Acoustics (Wiener Klangstil) – University of Music and Performing Arts Vienna, 2015, s. 4–7.

Princip funkce klarinetu

Zastavme se v krátkosti u principu funkce klarinetu. Na svrchní části nástroje (hubičce) je připevněn jednostranně kotvený třtinový plátek, který se v klidové poloze mírně od nástroje odklání. Tlak vzduchu v ústech hráče tlačí plátek k nástroji a naopak proti tomuto pohybu působí tuhost materiálu plátku. Díky výsledným kmitům je nástroj střídavě zavírán a otevírán a proud vzduchu do něj vstupuje v pravidelných pulzech. Ty mají za následek obdobné pulzování tlaku vzduchu, které naše uši vnímají jako zvuk.

Samotný nástroj působí „už jen" jako zesilovač a filtr tohoto zvuku. Odrazy zvuku v nástroji vytvoří stojaté vlnění, jehož vlnová délka primárně rozhoduje o výšce hraného tónu. Změnu vlnové délky může hráč ovlivnit dvojím způsobem. Jednak zakrytím nebo odkrytím tónového otvoru (tzn. změnou délky nástroje – hlavní stojatá vlna se tvoří pouze k prvnímu otevřenému tónovému otvoru) nebo tzv. přefukem (v nástroji je obsažena větší část vlnové délky, a tedy musí být odpovídajícím způsobem kratší[4]).[5]

Měření rozložení rychlostí uvnitř klarinetu

Proudění vzduchu uvnitř klarinetu je složeno ze dvou základních částí. Jednak se zde vyskytuje v čase jen málo proměnlivý tok vzduchu způsobený hráčovým výdechem a krom toho rychlost částeček vzduchu tvořících lokální shluky a zředění (tzn. změny akustického tlaku). Posledně jmenovaná veličina bývá nazývána *akustická rychlost*.

V praxi tedy vyvstávají dva problémy: jak rychlost měřit a jak od sebe odlišit její jednotlivé složky. Rychlostní sondy (např. metoda měření rychlosti chlazením horkého drátku) mají značné nevýhody. Je potřeba zastrčit

4. Ani tak se ovšem při běžné hře nevyskytuje nikdy v klarinetu vlnová délka celá. Bez přefuku je v nástroji čtvrt vlnové délky, s přefukem tři čtvrtě.

5. Další detaily viz např. Neville Fletcher – Thomas Rossing. *The Physics of Musical Instruments*. Second Edition. New York: Springer, 2008, s. 486–491.

do nástroje objekt, který v něm běžně není, což poškozuje jeho vlastnosti; lze měřit rychlost pouze v jednom bodě; v neposlední řadě jsou tyto sondy poměrně drahé, pokud mají být schopny zaznamenávat mnohokrát za sekundu, což ovšem akustická měření vyžadují. Určit rychlostní pole pomocí měření některé sdružené veličiny (např. tlaku) je výpočetně velmi náročné a v detailu nespolehlivé.[6]

Metoda PIV a její konkrétní realizace

Naznačené problémy vedou k možnosti využít optických metod měření rychlosti proudění vzduchu, konkrétně k metodě PIV.[7] Stručně shrneme princip jejího fungování a použití v modu měření shodných fází cyklu (*Phase-Locked PIV*).

Do zkoumaného prostoru se rozptýlí částice tekutiny, podobně jako může být zakryto jeviště umělým dýmem.[8] Pomocí dvojpulzního laseru a rychloběžné kamery jsou velmi krátce po sobě pořízeny dva snímky rozložení částic. Z drobných odlišností mezi těmito snímky lze určit, jaká je velikost a směr rychlosti v jednotlivých částech zkoumaného prostoru.

V našem případě byla realizace popsaného měření následující. Klarinetová hubička byla zasazena v umělých ústech konstrukce Václava Syrového.[9] Tlak vzduchu v umělých ústech je udržován jednoduchou turbínou (de facto vysavač zapojený naopak), na jejíž nasávání je připojen generátor umělé mlhy (tzn. zdroj kontrastních částic). Další části klarinetu (bez ozvučníku) byly nahrazeny trubicí z plexiskla tak, aby byl v maximální míře zachován vnitřní průměr shodný s reálným nástrojem. Snímaný úsek tvořilo přibližně 40 milimetrů délky střední roviny válcové trubice. Měřit delší úsek není příliš praktické z důvodu výrazně horšího zaostření kamery na jednotlivé částice, které je nicméně pro správné vyhodnocení nutné.

6. V plné obecnosti by to vyžadovalo řešení Navierových-Stokesových rovnic, což je úloha na pomezí řešitelnosti i za použití přibližných numerických metod.

7. Šířeji, populárně, i s příklady z dalších odvětví viz např. brožuru výrobce: Dantec Dynamics. *Flow Field Diagnostics: Particle Image Velocimetry solutions* [online, cit. 5. 12. 2015]. Dostupné z: http://www.dantec-dynamics.com/docs/products-and-services/fluid-mechanics/piv/Flow_field_diagnostics_268.pdf.

8. K těmto účelům se dokonce používá shodné zařízení. Rozprašovanou látku (obchodní název Safex) tvoří směs vícesytných, zdraví neškodných alkoholů.

9. Použití viz např. Václav Syrový. „Měření rezonančních vlastností klarinetových hubiček". *Hudební nástroje*. 1987, roč. 24, č. 4, s. 133–135.

Snímaný tón měl frekvenci 1100 Hz (zhruba *cis*[3]) a dynamika odpovídala znělému *mezzo-forte* až *forte*. Ke změnám v rozložení akustické rychlosti tedy docházelo více než tisíckrát za sekundu. Zachytit tyto změny detailně by vyžadovalo frekvence měření v řádu až desítek kilohertzů, což v současnosti prakticky není možné. Existuje nicméně možnost opřít se o dobře splnitelný předpoklad, že v rámci drženého tónu je mnoho cyklů změn akustického tlaku a rychlosti shodných. Stačí tedy

Obrázek č. 1
Umělá klarinetová ústa.

Obrázek č. 2
Fotografie části snímací soustavy. Nahoře uprostřed laser osvětlující rovinu uvnitř trubice, v pravém horním rohu rychloběžná kamera, vlevo dole část řídící elektroniky systému.

pouze synchronizovat měření tak, aby bylo postupně sejmuto požadované množství fází cyklu. Pro ilustraci: Kdybychom chtěli zachytit oběh vteřinové ručičky stopek po půl sekundě, mohli bychom buďto stisknout spoušť fotoaparátu stodvacetkrát za minutu, nebo vždy za minutu a půl sekundy od posledního snímku, protože vždy po šedesáti sekundách vypadají stopky shodně. Podstatné je, že tímto způsobem lze s velmi malou újmou na přesnosti výrazně snížit frekvenci, s jakou mají být snímky pořizovány.

V praxi se naznačený postup provádí tak, že je nahráván zvuk měřeného klarinetového modelu, zvukový signál se filtruje a převádí ze sinusového na obdélníkový. Hrana obdélníku pak představuje pomyslnou nulu na stopkách – čas, vzhledem ke kterému se určuje měřená fáze cyklu. Jemným načasováním je tedy možné jeden cyklus vyskládat z více naměřených fází. V našem případě z dvaceti.

Výsledky měření

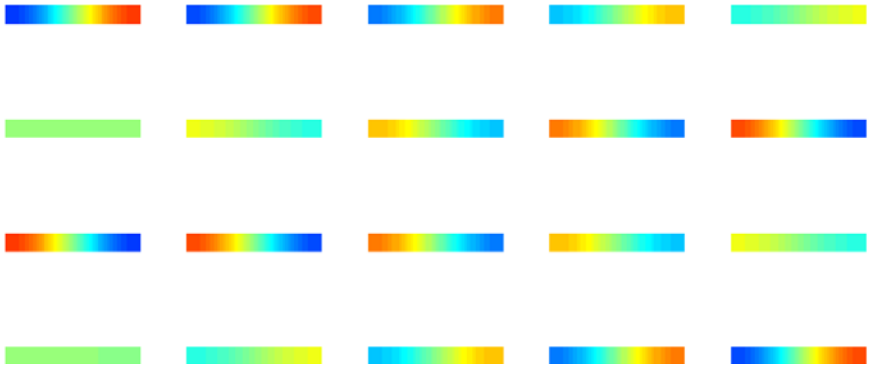
Zaměřme se nejdříve na výsledky, které předpovídají teorie. Vzhledem k tomu, že neměříme v bezprostřední blízkosti plátku, setrvačnost hmoty vzdušného sloupce by měla mít za následek, že průměrná hodnota toku klarinetem bude v čase neproměnná a všechny změny bude představovat jen akustická rychlost. Nahraný zvuk ukazuje, že vyšší harmonické frekvence jsou oproti základní v tomto klarinetovém rejstříku už jen slabé. Budeme tedy předpokládat vizualizaci pouze sinusové vlny.

Následující diagram ukazuje pravděpodobné rozložení uzlů (zelená barva) a kmiten (červená a modrá) akustické rychlosti v trubici při snímaném tónu. Zastínění označuje viditelnost – pouze menší část trubice je při měření viditelná. Obarvení je voleno tak, aby

odpovídalo jednodimenzionálnímu toku klarinetem, přičemž čím červenější, tím větší rychlost směrem doprava a čím blíže modré, tím větší rychlost směrem doleva.

Obrázek č. 3
Schematické znázornění viditelnosti úseku trubice a rozložení uzlů a kmiten akustické rychlosti.

Pokud jsou hypotézy správné, pak by akustická rychlost ve dvaceti měřených fázích měla poskytovat tento obraz:



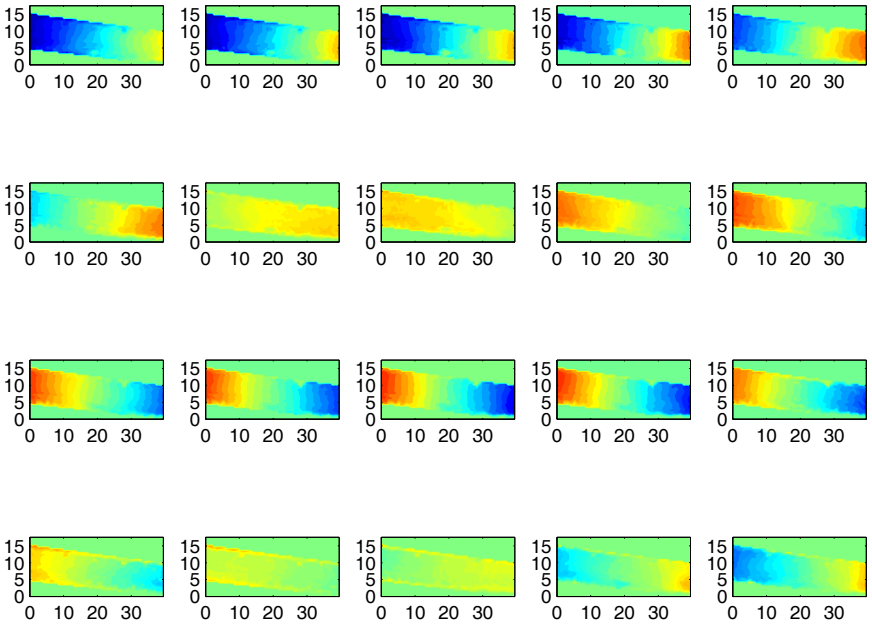
Obrázek č. 4
Modelový vývoj akustické rychlosti v jedné periodě zvuku dělené do 20 fází.

Snímky po sobě v čase následují po řádcích zleva doprava. Chování stojaté vlny je dobře patrné zejména na souměrnosti začátku prvního a třetího řádku: uzel (zelená) stojí na místě, maximum a minimum si vymění místa. Reálně naměřená rozložení rychlostí po odečtení střední průměrné rychlosti viz obrázek č. 5.

Můžeme konstatovat, že předpověď a experimentální data se v rámci běžných nejistot měření shodují.

Další vyhodnocení dat

Dosud jsme se zabývali pouze kvalitativním vyhodnocením dat (směry rychlostí, rozložení maxim a minim atd.). Podívejme se nyní



Obrázek č. 5
Naměřený vývoj akustické rychlosti v jedné periodě zvuku dělené do 20 fází. Jednotky na osách jsou milimetry.

na některé číselné hodnoty, které se k měřenému jevu vážou.

Průměrná rychlost proudění klarinetem byla zhruba 1 metr za sekundu. Odhad maximální akustické rychlosti činí zhruba 3 metry za sekundu. To pro ilustraci zhruba odpovídá pomalejší jízdě na kole, která by ovšem několiksetkrát za sekundu změnila svůj směr! Hlasitost, která odpovídá takovým akustickým rychlostem, je vysoko nad prahem bolestivosti. Lze také zhruba určit, že tlaky, kterým jsou vystavovány stěny nástroje, mohou dosahovat hodnot až kilopascalu. Opět pro ilustraci: tomu by odpovídal tlak běžného 50kg pytle cementu na podlahu pod ním.

Změřené pole proudění uvnitř klarinetu je téměř nevírové. Tomu odpovídá charakteristický tvrdý tón s velmi malým množstvím šumových příměsí.

Diskuse výsledků

Závěrem je nutné diskutovat, zda měření, tak jak bylo provedeno, odpovídá ještě hudební praxi, nebo byla modelová situace už od běžné hry zcela odtržena.

Výška i dynamika měřeného tónu jsou pro klarinet běžně dostupné. Rovněž tlak v umělých ústech je fyziologicky možný i pro běžného hráče (zhruba 3 kPa). Geometrické parametry se v rámci možností reálnému klarinetu blíží. Hubička a soudek byly originální, ze skutečně používaného nástroje, nikoli modelové. Vzhledem k běžné hře nicméně nesouhlasil přefuk a hmat – klarinetista by snímaný tón mohl zahrát, ovšem s mírně odlišným postavením úst a ruky.

Celkově lze ale uzavřít s tím, že hra na modelový nástroj se reálné hře velmi blížila.

Na místě je podtrhnout, že v podstatě uniformní, nevírové proudění v klarinetu skutečně umožňuje efektivně oddělit akustickou rychlost od zbytku rychlostního pole. To pro všechny dechové hudební nástroje není pravidlem. V literatuře už několik let zcela běžné použití metody PIV k vizualizaci proudění ve varhanách se například musí omezit pouze na určení zvukotvorných oblastí, nikoli na zvuk sám.[10]

Nejpodstatnějším závěrem tohoto příspěvku je, že metoda PIV je na klarinetové trubici buzené umělými ústy použitelná a je možné ji dále rozvíjet ke konkrétnějším měřením. Do budoucna to zejména bude snímání rychlostního pole v okolí otevřeného tónového otvoru a na konci trubice.

10. Viz např. Shigeru Yoshikawa – Hiromi Tashiro – Yumiko Sakamoto. „Experimental examination of vortex-sound generation in an organ pipe: A proposal of jet vortex-layer formation model“. *Journal of Sound and Vibration*. 2012, roč. 331, č. 11, s. 2558–2577.

Literatura

Dantec Dynamics. *Flow Field Diagnostics: Particle Image Velocimetry solutions* [online, cit. 5. 12. 2015]. Dostupné z: http://www.dantecdynamics.com/docs/products-and-services/fluid-mechanics/piv/Flow_field_diagnostics_268.pdf.

Fabre, Benoit et al. „Aeroacoustics of Musical Instruments“. *Annual Review of Fluid Mechanics*. 2012, roč. 44, č. 1, s. 1–25.

Fletcher, Neville – Rossing, Thomas. *The Physics of Musical Instruments*. Second Edition. New York: Springer, 2008.

Hruška, Viktor – Švejda, Martin – Guštar, Milan. „Transients of the trumpet tone: Basic links between perception and measurement of lips opening surface and pressure in player's mouth“. In: Mayer, Alexander – Chatziioannou, Vasileios – Goebl, Werner (eds.). *Proceedings of the Third Vienna Talk on Music*. Vienna: Institute of Music Acoustics (Wiener Klangstil) – University of Music and Performing Arts Vienna, 2015, s. 4–7.

Kausel, Wilfried. *A Musical Acoustician's Guide to Computational Physics, Concepts, Algorithms & Applications*. Vienna: Institute of Musical Acoustics, University of Music, 2003.

Otčenášek, Zdeněk et al. „The influence of nicks on the sound properties and the airflow in front of flue organ pipe“. In: Mayer, Alexander – Chatziioannou, Vasileios – Goebl, Werner (eds.). *Proceedings of the Third Vienna Talk on Music*. Vienna: Institute of Music Acoustics (Wiener Klangstil) – University of Music and Performing Arts Vienna, 2015, s. 265–270.

Syrový, Václav. „Měření rezonančních vlastností klarinetových hubiček“. *Hudební nástroje*. 1987, roč. 24, č. 4, s. 133–135.

Yoshikawa, Shigeru – Tashiro, Hiromi – Sakamoto, Yumiko. „Experimental examination of vortex-sound generation in an organ pipe: A proposal of jet vortex-layer formation model“. *Journal of Sound and Vibration*. 2012, roč. 331, č. 11, s. 2558–2577.

Poděkování

Moje díky patří kolektivu Výzkumného centra hudební akustiky HAMU, zejména Martinu Švejdovi, za veškerou pomoc se zapojením aparatury.

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Zvuková kvalita“ podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT.

Emergentní navrhování. Entomologické vzorové modely v architektuře

Shota Tsikoliya

V tomto textu autor uvádí dva směry v biomimetickém výzkumu: poučení z biologické morfologie a poučení z biologických procesů. Tyto směry jsou definované a popsané na základě analýzy bionických výzkumných pavilonů ICD/ITKE z let 2013 až 2015. Autor uvádí rozdíly mezi těmito směry a zaměřuje se na jejich potenciál ve vztahu ke změně paradigmat navrhování. Způsob tvorby biologických struktur nevychází z notačních hierarchických metod pro člověka tradičních, ale může být popsán jako behaviorální multiagentní systém. Na základě jednoduše popsatelných a omezených pravidel dochází k emergenci, tedy ke spontánnímu vzniku makroskopických vlastností a struktur. Autor uvažuje o potenciálu aplikování podobných metod v architektuře a o emergentním designu.

Výhodou takového přístupu může být větší flexibilita a menší redundance návrhu, jelikož každý jeho prvek odpovídá momentálně existujícím podmínkám a požadavkům. Nevýhodou jsou jistá technologická omezení, která současně nedovolují uvažovat o širokém uplatnění podobných metod v architektonické praxi.

Živá příroda je jedním ze vzorů pro architekty po celou dobu existence architektonického myšlení. Mluvíme-li o biologických vzorových modelech a biomimetice, je třeba rozlišovat mezi imitací biologické formy a uplatňováním odpozorovaných biologických principů. Přestože imitace tvarů, proporcí nebo vzorů, které pozorujeme v živém světě má dlouhou tradici, biomimetika je relativně mladá vědecká disciplína, jež mohla vzniknout jen v období změn paradigmatu jak v biologii, tak v architektuře. První taková změna nastává v padesátých letech 20. století prací Ludwiga von Bertalanffyho *General System Theory: Foundations, Development, Applications* (Obecná teorie systémů: Základy, rozvoj, aplikace).[1] Klasický redukcionistický přístup moderní vědy, definovaný v pracích Demokrita a Descarta, narazil na svá omezení již dříve s rozvojem fyziky na přelomu 19. a 20. století. Vývoj kvantové fyziky a definice obecné teorie relativity později zpochybnily pojem kauzality, základu moderního vědeckého myšlení. Avšak především rozvoj biologie a studium živých organismů ukázaly nutnost systémového uvažování. Bertalanffy tvrdil, že deduktivní metody a zaměření na izolované případy není vhodné pro biologii, jelikož žádný živý organismus neexistuje izolovaně od prostředí, a může tedy být popsán pouze jako komplexní systém vztahů a interakcí. Obecná teorie systémů byla formulována jako univerzální vědecká disciplína popisující metody studia organizovaných celků.

Brzy nato systémové uvažování nachází své uplatnění v architektuře. Především v práci Christophera Alexandra měla teorie systémů velký vliv na uvažování o procesu navrhování. Alexander uváděl, že komplexní architektonický problém nejde vyřešit rozdělením na pod-problémy a souhrn řešení jednotlivých pod-problémů nevede k celkovému návrhu. Alternativou je

1. Ludwig von Bertalanffy. *General System Theory: Foundations, Development, Applications.* New York: George Braziller, 1969.

abstrakce celkového problému ve všech jeho souvislostech. I když pojetí architektury jako systému existovalo před vznikem výpočetních strojů, teprve s možnostmi, které přinesla digitalizace, se rozšířilo pojetí otevřených dynamických systémů. První grafické systémy pro výpočetní navrhování vznikly v šedesátých letech 20. století. Původní ambicí bylo napodobit existující programy pro účely statických výpočtů a použít je k řešení architektonických problémů. Příkladem z oblasti statiky je takzvané *form-finding*, tedy proces hledání optimálního tvaru skrze nalezení rovnováhy mezi všemi působícími silami. Avšak zjistilo se, že optimalizace jakožto hlavního cíle nelze dosáhnout vzhledem k množství a komplexitě požadavků, intencí a omezení, se kterými se potýká architektonický návrh. *Automatizovaný design* (automated design)[2] byl termín, který popisoval holistickou vizi počítačů schopných samostatně rozpoznávat a řešit architektonické problémy. Tento výzkum, mezi jehož iniciátory patřil i profesor MIT Nicholas Negroponte, položil otázku, do jaké míry by měl počítač kopírovat chování člověka při řešení architektonických problémů.[3] Rozvoj kybernetiky, teorie systémů a strojového učení nabízel pojímat počítač ne jako nahrazení člověka, ale jako jeho nástavbu nebo prodloužení. Taková definice role počítače korespondovala s tehdy aktuální prací Marshalla McLuhana o roli média a s celkovou koncepcí vztahu mezi člověkem a strojem.[4] Architektura tedy nebyla pouhým fyzickým objektem, nýbrž byla formulována jako komplexní interakce mezi materiálními charakteristikami, sociálními a ekonomickými vztahy a formováním prostorů, tvarů a struktur.[5] Vývoj výpočetních metod v navrhování vedl ke změně uvažování o architektonických problémech. Nejde ani tolik o kvantifikaci dat, nýbrž o pojetí architektonické formy jako systému.

2. Achim Menges – Sean Ahlquist (eds.). *Computational Design Thinking.* Chichester, UK: John Wiley & Sons, 2011.

3. Nicholas Negroponte. *Soft Architecture Machines.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1975.

4. Marshall McLuhan. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York – Toronto – London: McGraw-Hill, 1964. Český překlad: Týž. *Jak rozumět médiím: Extenze člověka.* Přeložil Miloš Calda. 2., rev. vyd., v Mladé frontě 1. Praha: Mladá fronta, 2011.

5. A. Menges – S. Ahlquist (eds.). *Computational Design Thinking*.

Systémové způsoby uvažování jak v biologii, tak i v architektuře dovolovaly zkoumat biologické vzorové modely a výsledky zkoumání použít k řešení architektonických problémů. Termín biomimetika je poprvé uplatněn americkým biofyzikem Otto H. Schmittem v padesátých letech 20. století. V rámci svého studia vytváří v roce 1934 tzv. *Schmittův klopný obvod* (Schmitt trigger), který vychází ze studia nervových systémů hlavonožců – navrhuje tedy technický nástroj, jenž replikuje chování biologického vzoru. Schmitt zastával názor, že tak jako biofyzika přistupuje k biologickým problémům na základě znalostí a nástrojů z oboru fyziky, tak biomimetika (nebo významově blízký pojem bionika) je založena na využití biologických znalostí k řešení technických a fyzikálních problémů.[6]

Biomimetika v kontextu architektury se snaží o abstrakci biologického vzorového modelu a užití jeho logických souvislostí k architektonickým problémům. V rámci tohoto přístupu se projevují dva základní směry. Prvním směrem je zkoumání biologické struktury, výzkum příčin, které stojí za jejím vznikem, charakter vycházející z těchto kvalit a aplikování těchto znalostí k architektonickým problémům. Druhým směrem je zkoumání biologických procesů, jejich formalizace jako soubor jednoduchých pravidel a následná aplikace k vytvoření emergentních behaviorálních modelů. Oba tyto směry mají následující základní stadia: výběr vhodného biologického fenoménu, jeho studium, abstrakce jeho kvalit, které spadají do oblasti zájmu, vytvoření abstraktního modelu, adaptace tohoto modelu k danému architektonickému problému a jeho aplikace. Principiálním rozdílem je však to, že první směr, inspirace morfologickými principy biologického vzorového modelu, je definován konkrétní a předem známou finální formou, odpovídá

6. Julian F. V. Vincent et al. „Biomimetics: Its practice and theory". *Journal of The Royal Society Interface*. 2006, roč. 3, č. 9, s. 471–482. Též online [cit. 5. 12. 2015; publikováno 18. 4. 2006]. Dostupné z: http://rsif.royalsocietypublishing.org/content/royinterface/3/9/471.full.pdf.

daným požadavkům a je málo adaptovatelný ke změně. Druhý směr, inspirace biologickými procesy, je definován pouze nelineárními pravidly, může být simulován, ale nemůže být jistě předvídán, je flexibilní, variabilní a adaptabilní. Charakteristické pro mnohé z biologických procesů, ať už jde o vznik živé látky, nebo tvorbu neživých struktur biologickými druhy, je absence centrální koordinace a emergentní charakter. Emergencí se rozumí spontánní vznik makroskopických vlastností a komplexních struktur, jež není snadné odvodit z vlastností jejich jednotlivých složek.[7] Emergentní systém je tedy systém složený z mnoha částí chovajících se na základě jednoduchých pravidel, které ale ve výsledku vytvářejí komplexní společný *pattern*, jenž není jen souhrnem jednotlivých chování.

Vzorovým příkladem prvního směru je biomimetický pavilon ICD/ITKE z let 2013–2014. Důvodem pro inspiraci v biologické struktuře byla snaha vytvořit lehkou a zároveň pevnou konstrukci. Autoři pavilonu pokračovali v interdisciplinárním výzkumu na implementaci biologické kompozitní morfologie v architektuře, která již byla započata v předchozím pavilonu. Výsledkem pozorování široké škály biologických vláknových kompozit byl výběr krovek několika druhů brouků jako zvláště slibného vzorového modelu pro lehké konstrukce. Krovky, přední přeměněná křídla brouků, která kryjí zadohruď a zadní blanitá křídla, se v průběhu evoluce vyvíjely jako dvojvrstvé kompozitní skořepiny s vynikajícími strukturálními vlastnostmi, kterých je dosaženo skrze variaci směrů a organizaci vláken uvnitř kompozitů. Spolupráce s biology specializujícími se na morfologii hmyzu přinesla hlubší pochopení anizotropních charakteristik materiálu, který je složen z chitinových vláken, distribuovaných s různou intenzitou a v různém směru v proteinové matici.

7. John H. Holland. *Emergence: From Chaos to Order.* Cambridge, Massachusetts: Perseus Books, 1998.

Následkem této strukturální diverzity se projevují lokálně diferenciované materiální charakteristiky. Konvenční metody výroby vláknových kompozitů, založené na přípravě pomocné formy, se ukázaly jako nevhodné pro uplatnění biologických principů kvůli neopakovatelnosti požadované geometrie a diferenciované vnitřní vláknové struktuře. Paralelně s biomimetickým výzkumem probíhal výzkum alternativních metod výroby vláknových kompozitů, který vyústil ve vytvoření metody výroby kompozitů komplexní geometrie bez použití pomocné formy na základě synchronizovaného pohybu dvou průmyslových robotů.[8]

Biologická inspirace se omezila na vnitřní morfologické principy a nebyla uplatňována na výrobní proces. Velký potenciál takového přístupu v biomimetice se projevuje speciálně ve vztahu k vývoji nových materiálů a konstrukcí.

Příkladem inspirace biologickým procesem je pavilon ICD/ITKE 2014–2015. Na rozdíl od výše zmíněné inspirace ve vnitřní morfologii biologického vzorového modelu se biomimetický výzkum pro tento pavilon soustředil na proces výroby. Jako model sloužila tvorba podvodního hnízda pavoukem vodouchem stříbřitým. Ačkoliv tento pavouk tráví většinu svého života pod vodou, absence mechanismů k přijímání rozpuštěného kyslíku ve vodě ho nutí k vytvoření jedinečných vyztužených pneumatických struktur, které pod vodou udržují pro pavouka vhodné prostředí. Základní rastr vláken zachycuje a ponořuje pod vodu vzduchovou bublinu, jež je následně vyztužována pavoučí sítí. Lokální diferenciace výztuže dovoluje stabilizovat dynamické chování pneumatické struktury na základě jejích materiálních charakteristik a vlivu prostředí.[9]

V kontextu architektury může být abstrakce tohoto konceptu uplatněna a přenesena

8. Moritz Dorstelmann et al. „ICD/ITKE Research Pavilion 2013–14: Modular Coreless Filament Winding Based on Beetle Elytra". *Architectual Design* [*Special Issue: Material Synthesis: Fusing the Physical and the Computational*]. 2015, roč. 85, č. 5, s. 54–59.

9. Moritz Dorstelmann et al. „ICD/ITKE Research Pavilion 2014–15: Fibre Placement on a Pneumatic Body Based on a Water Spider Web". *Architectual Design* [*Special Issue: Material Synthesis: Fusing the Physical and the Computational*]. 2015, roč. 85, č. 5, s. 60–65.

do procesu robotické výztuže pneumatické membrány. Takové konstrukční metody umožní vytvořit proces vyztužování na základě momentálních potřeb materiálu a prostředí a také spojit role bednění a fasádního systému v jednom dynamickém prvku. Vodní pavouk vyztužuje své hnízdo pomocí několika základních principů chování, které se stále adaptují k měnící se formě pneumatické struktury. Transfer tohoto procesu do výroby vláknových kompozitů znamenal vytvoření speciálních výpočetních nástrojů. Tyto nástroje představovaly agentní systém, ve kterém kyberneticko-fyzický vtělený agent reprezentovaný průmyslovým robotem a digitálním výpočetním mechanismem zahrnoval chování, které se adaptovalo k dynamickému charakteru pneumatické membrány. Zásadním koncepčním rozdílem mezi biologickým vzorovým modelem a výrobou pavilonu byl proces vytvrzení vláken kompozitu a následná transformace pneumatické membrány na samonosnou kompresní skořepinu, proměna, jež není přítomná v biologickém vzorovém modelu. Tato proměna znamená, že adaptabilita emergentního systému je časově omezená na proces výroby.

V případě pavilonu se dá mluvit o přístupu založeném na definici chování, nikoliv tvarů, designér tedy neurčuje výslednou formu struktury, nýbrž jednoduchá pravidla chovaní agentů. Výsledný tvar je definován interakcí agentů uvnitř systému a je komplexní. Tato komplexita se nedá předvídat z jednotlivých pravidel určených designérem. Dá se mluvit o emergentní architektuře, architektuře zcela jiné podstaty, než jaká byla testována v rámci předchozích pavilonů.

Tyto principy znamenají zásadní změnu v představě o roli autora návrhu, odmítají hierarchický a centralizovaný model navrhování a spojují proces návrhu a výroby do jednoho

celku. S jistou mírou nadsázky se dá říct, že ambicí autorů je zpochybnit tradiční stadia „návrh – výroba“ a nahradit je jednotným procesem kreace. Dalším logickým krokem by bylo zahrnout do tohoto procesu stadium užití stavby a její odstranění či recyklace. Emergentní systém, jenž vychází z entomologického vzorového modelu, má komplexní statické, teploizolační a materiální charakteristiky, je flexibilní, ekonomický a schopný rychle reagovat na změny prostředí. Aplikace takového systému v architektuře může nést výhody v radikálním snížení redundance jak konstrukcí, tak i prostorů a materiálů, výhody zvláště relevantní ze širšího ekologického hlediska.

Literatura

Bertalanffy, Ludwig von. *General System Theory: Foundations, Development, Applications.* New York: George Braziller, 1969.

Dorstelmann, Moritz et al. „ICD/ITKE Research Pavilion 2013–14: Modular Coreless Filament Winding Based on Beetle Elytra“. *Architectual Design* [*Special Issue: Material Synthesis: Fusing the Physical and the Computational*]. 2015, roč. 85, č. 5, s. 54–59.

Dorstelmann, Moritz et al. „ICD/ITKE Research Pavilion 2014–15: Fibre Placement on a Pneumatic Body Based on a Water Spider Web“. *Architectual Design* [*Special Issue: Material Synthesis: Fusing the Physical and the Computational*]. 2015, roč. 85, č. 5, s. 60–65.

Holland, John H. *Emergence: From Chaos to Order.* Cambridge, Massachusetts: Perseus Books, 1998.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York – Toronto – London: McGraw-Hill, 1964. Český překlad: Týž. *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*. Přeložil Miloš Calda. 2., rev. vyd., v Mladé frontě 1. Praha: Mladá fronta, 2011.

Menges, Achim – Ahlquist, Sean (eds.). *Computational Design Thinking.* Chichester, UK: John Wiley & Sons, 2011.

Negroponte, Nicholas. *Soft Architecture Machines.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1975.

Vincent, Julian F. V. et al. „Biomimetics: Its practice and theory“. *Journal of The Royal Society Interface*. 2006, roč. 3, č. 9, s. 471–482. Dostupné též online [cit. 5. 12. 2015; publikováno online 18. 4. 2006]: http://rsif.royalsocietypublishing.org/content/royinterface/3/9/471.full.pdf.

Navazování na první republiku. Úpravy západního a severního křídla Pražského hradu v padesátých letech 20. století

Veronika Rollová

Příspěvek se zaměřuje na rozsáhlou rekonstrukci západního křídla Pražského hradu v kontextu padesátých let. Aktivita Kanceláře prezidenta republiky se v období, které se vyznačovalo nadužíváním pojmu lid a okázalým zřetelem na jeho domnělé potřeby, soustředila na budování reprezentačního okruhu Pražským hradem. Ačkoliv tyto prostory neměly být lidu vůbec přístupné, věnovala jim KPR ohromné úsilí, pracovala ovšem na rekonstrukci bez jakékoli publicity. Stavební práce vedl architekt Otto Rothmayer, který na Hradě působil již od dvacátých let 20. století. V první polovině padesátých let za plného vědomí KPR nadále realizoval ideje Josipa Plečnika, Masarykova architekta a autora plánu na vytvoření reprezentačního okruhu Hradem. KPR prvorepublikové úpravy Hradu veřejně kritizovala jako formalistické, zároveň však na ně přímo a vědomě navazovala. Příspěvek se soustředí na zřetelný kontrast mezi Rothmayerovým architektonickým řešením a socialistickým realismem jako jediným oficiálně uznávaným výtvarným přístupem v padesátých letech 20. století. Snaží se zjistit, jak renovace probíhaly, a najít důvody, které za zvoleným řešením stojí.

Po roce 1918 začal Tomáš Garrigue Masaryk usilovat o proměnu Pražského hradu, tradičního symbolu české státnosti. Spolu se svou dcerou Alicí a hradním architektem Josipem Plečnikem se snažil o to, aby Hrad důstojně reprezentoval mladé, demokratické Československo. Habsburská minulost měla být odsunuta do pozadí.[1] Plečnik se zaměřil především na reprezentační prostory, které měly vytvořit okruh propojující hradní trakty. Po prvním československém prezidentovi rozvíjel symbolický potenciál místa Masarykův nástupce Edvard Beneš, který na něj ideově navázal ve spolupráci s architektem Pavlem Janákem. Ve čtyřicátých letech 20. století Hrad sloužil nacistickým pohlavárům převážně jako skladiště. Než si uvědomili možnost prezentovat jej jako „hrad německých císařů" a v příslušném duchu jej upravit,[2] válka skončila. I socialističtí prezidenti záhy poznali, že mohou své sídlo snadno využít k propagaci oficiální ideologie. Po schválení vydání nové československé ústavy v roce 1960 se pokusili místo neoddělitelně propojit s ideou budování komunismu. Snažili se učinit z Hradu místo, kam budou mířit zájezdy pracujících z celé republiky, kteří se zde budou vzdělávat v dějinách socialismu. Padesátá léta 20. století, kterým se ve svém příspěvku budu věnovat, však ještě v mnohém navazovala na meziválečnou éru a soustředila se především na proměnu běžným návštěvníkům nepřístupných reprezentačních místností.[3] Popíšu, jak vypadaly úpravy hradního komplexu v tomto ideologicky vyostřeném období a jak – či zda vůbec – se komunističtí ideologové vymezili proti období první republiky.

Dědictví první republiky

Architekt Otto Rothmayer působil na Hradě od roku 1921. Zprvu zde pracoval spolu se svým

1. Například Matyášova brána, považovaná za symbol Habsburků, měla být uzavřena. Josip Plečnik místo ní vytvořil dva nové průchody traktem mezi prvním a druhým nádvořím: jeden měl sloužit pro přístup k prezidentovu bytu, druhý pro přístup veřejnosti na Hrad. Viz Damian Prelovšek. *Architekt Josip Plečnik: Práce pro prezidenta Masaryka*. Přeložil David Blažek. Praha: Pražská edice, 2001, s. 52.

2. Pavel Janák. *Přehledná zpráva o činnosti na Pražském hradě od 29. září 1938 do vyklizení Pražského hradu 8. V. 1945 podle denních zápisů stavební správy.* Archiv PH, Kancelář prezidenta republiky. Spisový znak 400.000, 1948–1964, inv. č. 131, sg. 405 219, č. j. 200.687/63.

3. V období padesátých a šedesátých let 20. století byly reprezentační prostory běžným návštěvníkům otevřeny pouze dvakrát. Viz „Pražský hrad zpřístupněn veřejnosti". *Rudé právo*. 15. 11. 1964.

učitelem Josipem Plečnikem, později navazoval na jeho myšlenky po boku nového hradního architekta Pavla Janáka. Po válce se Janák a Rothmayer na svá místa vrátili a setrvali na nich i po nástupu Klementa Gottwalda do funkce prezidenta.[4] Kolem roku 1950 se jako oficiální a jediná přípustná architektonická metoda v Československu začal prosazovat socialistický realismus. Jeho program byl formulovaný vágně; mělo jít o architekturu třídní a stranickou, socialistickou obsahem a národní formou, stojící v protikladu vůči předválečnému modernismu. V dobovém tisku byly veškeré progresivní proudy první poloviny 20. století pejorativně označovány za „formalistické" a „kosmopolitické". Původně modernističtí architekti procházeli v roce 1953 na první celostátní konferenci Svazu čs. architektů hromadnými sebekritikami, při kterých se káli za svou předválečnou tvorbu.[5] Otto Rothmayer však nebyl jedním z nich. Přímo na Pražském hradě pod dohledem prezidenta i po zlomovém roce 1950 pokračoval v úpravách, které byly plně v souladu s plány oficiálně zavrhovaného Josipa Plečnika.[6] Kontakt se slovinským architektem mu byl zakázán,[7] Kancelář prezidenta republiky (dále KPR)[8] si ovšem dle dochovaných dokumentů byla plně vědoma, že Rothmayer realizuje ideje, které jeho učitel zformuloval ve spolupráci s prezidentem Masarykem v období mezi válkami.[9]

Průběh rekonstrukce západního a severního křídla (1950–1956)

Otto Rothmayer vypracoval projekt řešení západního křídla Pražského hradu v letech 1949 až 1950 a vládní představitelé jej ihned schválili. Architekt rozdělil prostor do dvou propojených částí: Rothmayerova sálu sousedícího s Plečnikovou síní a Klínové chodby, která ústila

4. Hrad opustili až v letech 1955, respektive 1956. Viz František Kadlec – Věra Malá. *Pražský hrad: Reprezentační prostory*. Praha: Správa Pražského hradu, 1999, s. 5.

5. Národní archiv, Archiv Ústavu dějin KSČ v Praze – Kulturně propagační oddělení, f. 19/7, a. j. 641/2, I. celostátní konference Svazu čs. architektů, 1953.

6. Oficiální postoj k Plečnikovi se v průběhu padesátých a šedesátých let proměňoval, jak můžeme sledovat v dobovém odborném tisku. Přibližně od roku 1957 už se setkáme i s kladnými zmínkami, výstižný je ale v tomto kontextu výrok architekta Tajera z KPR z roku 1962: „Z našeho hlediska, i když nepopíráme, že Josef Plečnik byl nesporně vynikajícím architektem, se nejeví správným, a pro budoucí vývoj ani vhodným, zvláště zdůrazňovat architektonický význam prací provedených na Pražském hradě." Viz Archiv PH, Kancelář prezidenta republiky. Spisový znak 400.000, 1948–1964, inv. č. 210, sg. 405 110, č. j. 401 266/62.

7. Petra Hubková. *Architektonická tvorba Otto Rothmayera.* Diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta, Seminář dějin umění, Masarykova univerzita v Brně, 2009, s. 49.

8. KPR byla v tomto období zodpovědná za veškerou stavební činnost na Pražském hradě.

9. Je to patrné například v dokumentu *Původní záměr projektanta a zpráva o dokončení stavebních a řemeslných prací* z roku 1959. Archiv PH, Kancelář prezidenta republiky. Spisový znak 400.000, 1948–1964, inv. č. 170, sg. 404 358.

přímo do Španělského sálu. V něm zasedal ÚV KSČ, proto se sál měl stát jedním z vrcholů celého okruhu.[10] KPR přesvědčovala Ministerstvo techniky, že „budování Pražského hradu je po všech stránkách odpovědnou úlohou, která je v zájmu československého lidu“ a ministerští úředníci ve své odpovědi potvrdili, že si „náš stát jistě může toto velké dílo dovoliti, akce však musí býti sladěna s celostátními hospodářskými potřebami“.[11] Komplikovaná ekonomická situace po válce práci výrazně poznamenala. Na stavbu byl vypracován plán, KPR jej ale neustále měnila a žádala o výjimky. Tou první byla výjimka z projekční připravenosti, aby práce mohly začít okamžitě po schválení projektu a nemusely procházet dlouhým schvalovacím procesem. Následovalo vleklé zpožďování proti plánu, nutnost opakovaně navyšovat finanční podporu[12] a potíže se sháněním pracovníků i materiálu. Tyto problémy KPR částečně vyřešila přípravou vládního usnesení, schváleného roku 1952.[13] Na poradu o výstavbě západního křídla v prosinci 1950 byli pozváni zástupci národních podniků, kteří zde museli přislíbit, že budou schopni sehnat potřebný materiál.

Umělecká komise a náhražky

Rothmayer musel své plány s ohledem na nedostatek stavebního materiálu výrazně přepracovávat. Jestliže byla vybraná surovina špatně dostupná,[14] případně nákladná, byla nahrazena napodobeninou. Černé sloupy v Klínové chodbě tak například nejsou ze skutečného mramoru, ale z plechu obaleného vrstvou mramoru umělého. Pro Rothmayera, zvyklého na práci s prvotřídním materiálem, byly kompromisy obtížné. Z mramorového portálu se stal štukový, kazetový strop měl být co možná nejjednodušší[15] a dřevěné desky měly

10. Rothmayer řešil i prostory pod Španělským sálem, které však nejsou primárně součástí reprezentačního okruhu. Proto se více věnuji Rothmayerovu sálu a Klínové chodbě.

11. Archiv PH, Kancelář prezidenta republiky. Spisový znak 400.000, 1948–1964, inv. č. 170, sg. 404 358, č. j. 406 465/50.

12. Na rok 1952 například plán navýšila o 2 600 000 československých korun proti svému původnímu požadavku.

13. V roce 1951 bylo poprvé vymezeno zájmové okolí Hradu, které mělo být později rozšířeno aktivitou Ideové rady. Roku 1952 ministerstvo stavebního průmyslu zkonstatovalo, že „aplikací běžných plánovacích a jiných stavebních postupů na úpravy Pražského hradu dochází k ustavičným rozporům a nesnázím, které musí býti odstraňovány zvláštními dohodami a povolováním výjimek (projekční připravenost, způsob fakturace atd.)“. Proto souhlasilo s návrhem KPR, aby se památková údržba Pražského nepovažovala za investici ani za opravu investiční povahy, „i když ve skutečnosti přesáhne pojem obvyklé údržby. […] Pro památkovou údržbu PH se rovněž povoluje generální výjimka z projekční připravenosti a k její technické přípravě není zapotřebí projektových listů, ani předběžné kalkulace“. Náklad na stavební úpravy Hradu byl stanoven na 60 000 000 korun ročně. Viz *Návrh vládního usnesení pro památkovou údržbu a stavební úpravy Pražského hradu*. Archiv PH, Kancelář prezidenta republiky. Spisový znak 400.000, 1948–1964, inv. č. 170, sg. 404 358.

14. „Nedostatková surovina“ nemusela znamenat exotický materiál; v této době za ni platilo například dubové dřevo, protože bylo určeno primárně pro export. To činilo velké potíže při výměně oken na Pražském hradě. Ze stejného důvodu nebyl také dostatek kamene. Viz například *Zprávu o postupu prací při výměně dubových oken na Pražském hradě*. Archiv PH, Kancelář prezidenta republiky. Spisový znak

400.000, 1948–1964, inv. č. 170, sg. 404 358, č. j. T-4703/53.

15. V literatuře se často setkáme s tvrzením, že Rothmayerův strop v západním křídle je snahou napodobit strop Plečnikovy Univerzitní knihovny v Lublani, z materiálů KPR však vyplývá, že Rothmayer se dlouho nechtěl vzdát své původní verze se zlacenými nýty a rozetami. Konečná verze stropu je výsledkem nátlaku šetřivé umělecké komise. Viz Archiv PH, Kancelář prezidenta republiky. Spisový znak 400.000, 1948–1964, inv. č. 170, sg. 404 358.

16. Červíček byl zřejmě poháněn i svým osobním odporem vůči práci Josipa Plečnika, jímž byl pověstný. Např. Vladislava Valchářová. „Materiálové aspekty tvorby na Hradě". In: Petr Krajči – Soňa Ryndová (eds.). *Otto Rothmayer 1892–1966*. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 1997, s. 41.

17. Rothmayer byl proto vyzván, aby pro jistotu vytvořil k posouzení model interiérů 1 : 25. Šetřilo se samozřejmě i na výrobě modelu, Červíček jej požadoval „přirozeně z laciného materiálu (plastelína, lepenka), ovšem chromovaný ve skutečném efektu". Archiv PH, Kancelář prezidenta republiky. Spisový znak 400.000, 1948–1964, inv. č. 170, sg. 404 358, č. j. 400 707/52.

18. Do funkce Jaroslava Fragnera jmenoval Zdeněk Nejedlý; každý člen byl v podstatě zástupcem některého z ministrů, který si jej sám zvolil.

19. Josef Pošmourný (1910–1974) byl architektem a historikem umění. Věnoval se ochraně památek. Viz Alena Malá (ed.). *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2003. XII. Por–Rj.* Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2003, s. 52.

20. Karel Vrána (narozen 1910) studoval architekturu u Pavla Janáka na Uměleckoprůmyslové škole. Viz A. Malá (ed.). *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2009. XX. Vil–Vz.* Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2003, s. 262.

být ztenčeny, lustry v prostoru pod Španělským sálem měly být oproti původnímu návrhu výrazně menší, většina mramorů byla nahrazena umělými. Pokud tomu tak nebylo, místo plánovaného rumunského mramoru byl většinou použit domácí mramor kosořský.

Během výstavby západního křídla byla na popud předsedy KPR Bohumila Červíčka ustanovena komise pro vnitřní zařízení.[16] V dopise architektovi krátce před jejím ustavením vyjádřil Červíček přesvědčení, že bude nutné nechat dalšími odborníky „schválit i interiéry, ježto by nás jinak mohla postihnout výtka, že jdeme jinou cestou než socialistického realismu v umění".[17] Stejným argumentem působil Červíček ve věci sestavení komise i na prezidenta Gottwalda: „Vzhledem k tomu, že jde o věc kulturně velmi odpovědnou – výstavba západního křídla bude v budoucnosti spojována s Vaším jménem a s prvými roky budování socialismu v naší vlasti – považuji za svoji povinnost učiniti všechna opatření, která by zaručila, že nás nepostihnou výtky formalismu, jichž Pražský hrad za prvé republiky nezůstal ušetřen." Komise se ve většině případů nesnažila přimět Rothmayera k hledání jiných uměleckých prostředků, které by snad byly více v souladu s aktuálními trendy. Místo toho se zaměřila na to, aby volil nejlevnější řešení. Poprvé zasedala roku 1953 a jejími členy byli převážně architekti; jmenovitě Jaroslav Fragner,[18] budoucí hlavní hradní architekt, dále Oldřich Starý, Josef Pošmourný[19] a Karel Vrána.[20] Doplnili je sochař Karel Pokorný a malíř Miloslav Holý. Šlo z velké části o osobnosti aktivně zapojené do chodu Svazu československých výtvarných umělců (Pokorný byl dokonce jeho předsedou) a Svazu československých architektů – stali se tak ideální odbornou záštitou prováděných prací.

Rothmayerovo architektonické řešení

Rothmayerův sál za Sloupovou síní byl prostorem s bílými stěnami o výšce čtyř podlaží, členěným pouze patnácti okenními osami, mezi nimiž bylo zapuštěno osvětlení. Sálu se původně říkalo „Schodišťový“, protože hned za průchodem z Plečnikova sálu stoupalo první schodiště na podestu, z níž vedly tři další řady schodů. Dvě spojovaly prostory se Španělským sálem, ze třetí bylo možné sejít do dolní sloupové síně, tzv. Karnaku. Schodiště byla lemována zábradlími z umělého kamene a dělila sál do několika výškových úrovní, které byly všechny vydlážděny bílým rumunským mramorem s ukončujícím vlysem z ořechu. Ze stejného materiálu byl i kazetový strop. Z Rothmayerova do Španělského sálu vede Klínová chodba. Oba prostory, oddělené dvěma černými sloupy z umělého mramoru, se lišily barvou mramorové podlahy: černou v chodbě, světlou v sále. Vstup do Španělského sálu byl zlatě rámován, jinak bychom ovšem v Klínové chodbě nenašli žádný dekor. KPR plánovala pečlivě oddělit vstup pro významné hosty. Tzv. *prominenti* se měli do křídla dostat přes čestný dvůr, kam měl být „ostatním hostům, jichž je většina“ přístup zapovězen.[21]

Rothmayerův přístup byl monumentální, kladl nicméně důraz na jednoduchost. Jeho řešení západního křídla bylo v dokumentech KPR už na konci padesátých let otevřeně nazýváno moderním. V době, kdy jej realizoval, nemohlo být považováno uměleckou komisí, KPR ani prezidentem Gottwaldem za projev socialistického realismu. Nejednalo se o radikálně modernistickou architekturu, interiérům socialistického realismu se blížil užitím umělého kamene a mramorů, kazetovými stropy, částečně i výběrem plastik. Ve chvíli, kdy byly stavební práce dokončeny, už jen umělecká díla mohla

21. Toto dělení hostů nalezneme v dokumentu *Původní záměr projektanta a zpráva o dokončení stavebních a řemeslných prací* z roku 1959, v části Provoz v západním křídle. Archiv PH, Kancelář prezidenta republiky. Spisový znak 400.000, 1948–1964, inv. č. 170, sg. 404 358.

do prostoru přivést ideologii. K jejich výběru se však přistoupilo až v roce 1956, kdy byl Klement Gottwald po smrti a socialistický realismus pomalu doznával.

Co může být důvodem, proč se právě na Pražském hradě v reprezentačních prostorách budovaných prvním dělnickým prezidentem nedostal socialistický realismus ke slovu? Komunističtí ideologové se v řadě případů spíše pokoušeli přivlastnit si prvorepublikové dědictví a naplnit starou formu novým ideovým obsahem než se vůči němu vymezit. Jako příklad může sloužit jejich vztah k prvnímu československému prezidentovi. Do roku 1950 se komunistická strana ještě formálně hlásila k Masarykovu odkazu, ačkoliv si z něj samozřejmě vybírala to, co považovala za ideologicky výhodné. Roku 1950 však začala kampaň proti Masarykovi, vrcholící v letech 1952 až 1953.[22]

Ani osobnost architekta sama o sobě důvodem nebyla. Rothmayer nebyl politicky nijak aktivní, byl řadovým členem komunistické strany a tím jeho angažovanost končila. V roce 1951 byl odvolán z místa ve vedení speciální školy užité architektury na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, kam nastoupil roku 1947. KPR proti tomu nijak nezasáhla.[23] V tomto kontextu si můžeme Rothmayerovo působení na Hradě po roce 1950 vysvětlit pouze jako vědomou snahu KPR formálně navázat na tradici první republiky, zřejmě to však nepovažovala za vhodné k medializaci. Dobový tisk o Rothmayerových úpravách reprezentačního západního křídla mlčel, přestože alespoň v omezené míře informoval o Janákových pracích na Jízdárně Pražského hradu, kde se konaly přehlídky oficiálního umění.[24] KPR vynakládala na rekonstrukci významné finanční prostředky, prezident republiky a generální tajemník ÚV KSČ Klement Gottwald učinil ze zvelebování Hradu prioritu

22. Např. Jiří Knapík. *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948 až 1950.* Praha: Libri, 2004, s. 128–130.

23. Věra Malá. „Otto Rothmayer na Pražském hradě". In: Petr Krajči – Soňa Ryndová (eds.). *Otto Rothmayer 1892–1966*. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 1997, s. 34.

24. O Janákových realizacích se psalo převážně v dobovém odborném tisku. Pokud bychom za součást hradních úprav považovali i úpravu letohrádku Hvězda na Muzeum Aloise Jiráska, posloužil by nám jako hojně propagovaná výjimka.

v době, kdy se země vzpamatovávala z války, fungoval přídělový systém[25] a přetrvával kritický nedostatek bytů. Zřejmě proto se běžný občan Československa o proměně Hradu v padesátých letech nic nedozvěděl.

Umělecká výzdoba západního a severního křídla

Konstrukční práce byly ukončeny se značným zpožděním v roce 1956. Tehdy se přistoupilo k řešení vlastní vnitřní architektury. Otto Rothmayer byl zodpovědný i za uměleckou výzdobu, „podporou a radou" mu i nadále byla umělecká komise, která schvalovala předložené návrhy. Porad o umělecké výzdobě se kromě stálých členů komise účastnili i Vladimír Novotný, tehdejší ředitel Národní galerie, a Emanuel Poche, zastávající stejnou funkci v Uměleckoprůmyslovém museu. Informace o postupu prací na výzdobě byly pravidelně předkládány prezidentovi. Ani v této fázi nedošlo k naplnění sálů ideologickým obsahem.[26] Západní křídlo bylo otevřeno roku 1958.[27] Nově vzniklá Ideová rada pro úpravy Pražského hradu začala uvažovat o doplnění Rothmayerova sálu a Klínové chodby malbami.[28]

Na stěnách byly pověšeny gobelíny – pro Klínovou chodbu byl vybrán námět *Měsíců.* Šlo o gobelíny z lotrinské manufaktury z 18. století.[29] Dominantním prvkem se staly plastiky. Vybranými autory byli zástupci českého realismu 19. a 20. století, především Josef Václav Myslbek a jeho žák Jan Štursa. Jejich práce byly součástí oficiální reprezentace prvorepublikového Československa a díky svému realistickému výrazu byly pro obdobné účely využívány dále v padesátých letech.[30] Myslbekovo dílo bylo dáváno za příklad současným sochařům jako jeden ze zásadních inspiračních zdrojů. Velkou novinkou, motivovanou samozřejmě

25. Přídělový systém byl v Československu zrušen v roce 1953.

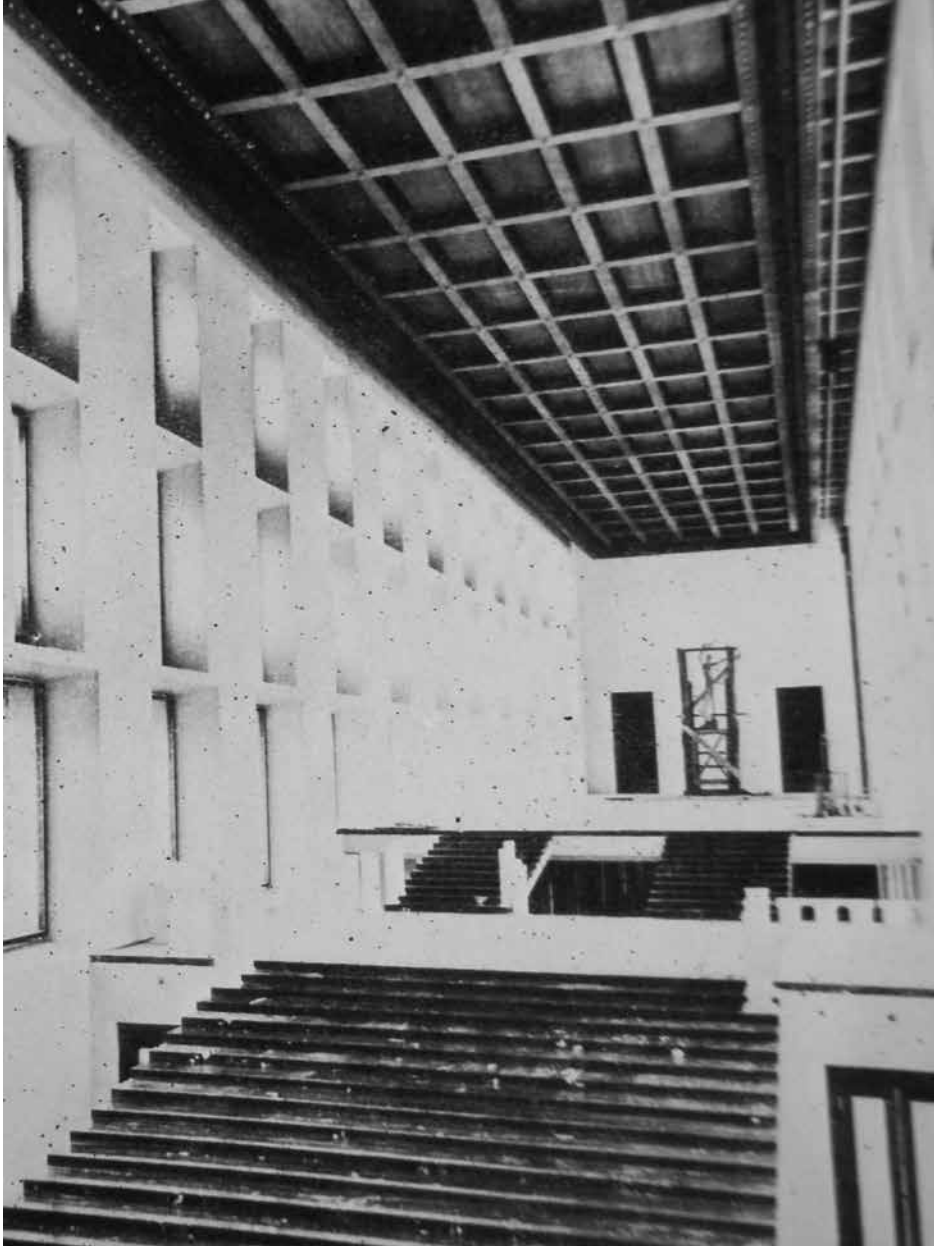
26. Už sám Rothmayer počítal do sálu s malbami, k soutěži se však přistoupilo až po jeho odchodu z Hradu a výzdoba nebyla nakonec nikdy realizována. Archiv PH, Kancelář prezidenta republiky. Spisový znak 400.000, 1948–1964, inv. č. 170, sg. 404 358.

27. Zpráva o dokončení prací pochází až z roku 1959, ani tehdy ještě nebyla hotová výzdoba.

28. Teprve v šedesátých letech rozhodla Ideová rada o výzdobě prostorů s budovatelskou tematikou v souvislosti se zařazením západního křídla do vyhlídkového okruhu. Práce měly být hotovy v roce 1965, nakonec však nebyly realizovány. Výjimkou se stala Obrazárna Pražského hradu v komplikovaném prostoru Rudolfovy a Ferdinandovy konírny pod Španělským sálem, realizovaná podle návrhu architektů Františka Cubra a Josefa Hrubého. Ti odstranili rabicové obložení sloupů z umělého mramoru a dekorativní okenní rámy v tzv. Karnaku a na jeho konci odstranili rameno schodiště. Viz Pavel Vlček et al. *Umělecké památky Prahy: Pražský hrad a Hradčany.* Praha: Academia, 2000, s. 185.

29. F. Kadlec – V. Malá. *Pražský hrad: Reprezentační prostory*, s. 30.

30. Toto platí i pro Vincence Makovského, Štursova žáka a Fragnerova spolupracovníka, který aktivně obesílal soutěže na oficiální zakázky v meziválečném období a uplatňoval se i dále po válce.



Otto Rothmayer, *Rothmayerův sál v západním křídle Pražského hradu*, 1950–1956, původní stav. Zdroj: *Architektura ČSR*. 1977, roč. 36, s. 293.

finančními hledisky, mělo být odlití jejich soch do umělé hmoty místo do bronzu.[31] V Klínové chodbě byl umístěn vzácný renesanční nábytek z hradního depozitáře a vlámské gobelíny, v Plečnikově síni byly instalovány Štursovy *Dary nebes a země*.[32]

Prostory Rudolfovy a Ferdinandovy konírny pod Španělským sálem byly rekonstruovány v souvislosti s myšlenkou na zpřístupnění části západního křídla veřejnosti. Během působení Klementa Gottwalda se Hrad veřejnosti téměř uzavřel; v roce 1953 mohli návštěvníci navštívit pouze Jízdárnu, Zlatou uličku a výstavu darů Klementu Gottwaldovi v Lobkovickém paláci. To se mělo ovšem v šedesátých letech významně změnit a tendence k otevření Hradu lidem se začala prosazovat právě díky aktivitě umělecké komise v souvislosti s přestavbou těchto prostorů západního křídla kolem roku 1955. Rothmayer zde nakonec zbudoval galerii, po jistou dobu však komise upřednostňovala možnost vybudovat v sálech restauraci.[33]

V plánované restauraci ve Ferdinandově konírně měly být instalovány Štursovy plastiky *Dne a Noci*[34] a na stěnách se měly objevit mozaiky od Maxe Švabinského. Rudolfovu konírnu měly zdobit po stranách Myslbekovy sochy *Libuše a Přemysl*, *Záboj a Slavoj* a tři varianty *Hudby* na jižní stěně. Na severní straně mezi okenními pilíři se měly nacházet Štursovy plastiky *Ikaros*,[35] *Odpočívající tanečnice*, *Architektura*, *Stavební průmysl*[36] a *Hana Kvapilová*. Nešlo o díla výhradně realistická, *Odpočívající tanečnici* dokonce Antonín Matějček považoval za sochu, v níž Štursa dovedl nejdále abstrakci tvaru.[37]

Výběr doplňovala *Žízeň* Vladimíra Astla, ve spojovací síni pak mělo stát Štursovo *Koupání vlasů*,[38] případně *Kain a Ábel* Quida Kociána.[39] Vrcholným prvkem výzdoby mělo být

31. „V Národní galerii pracuje akad. sochař Václav Šedý, který po dvě léta se zabývá hledáním nové plastické hmoty, která by nahradila dosavadní užívané materiály, jako je sádra, bronz, kámen a dřevo“, píše zaměstnanec KPR Peťas sugestivně v *Informaci pro soudruha prezidenta o nové odlévací plastické hmotě pro sochařské a jiné účely*. „Jelikož sádra dnešním požadavkům nevyhovuje, bylo třeba najít hmotu, která by splňovala všechny předpoklady dnešní dobou kladené na odlévací materiál.“ Archiv PH, Kancelář prezidenta republiky. Spisový znak 400.000, 1948–1964, inv. č. 170, sg. 404 358.

32. Ve výzdobě převažovaly nahé ženské postavy. *Dary nebes a země* jsou dva metry vysokou plastikou z roku 1917, spojovanou s radostnými pocity blížícího se konce války. Viz Petr Wittlich. *Jan Štursa*. Praha: Academia, 2008, s. 146.

33. Zatímco ostatní části západního křídla měly dále sloužit k reprezentačním účelům, bývalé konírny by se zřízením restaurace otevřely běžným návštěvníkům jako „místo k rekreaci“. Rothmayer se snažil navázat na výraz ostatních částí křídla a prosadit vybavení restaurace slohovým nábytkem, převládl však názor zařídit místnosti běžným nábytkem. Prostory měly být zařízeny tak, aby zde mohlo být podáváno až 600 obědů při velkých slavnostech, zároveň tu měla mít výprava školních dětí během běžného provozu možnost si „odpočinout, aniž by byla nucena k útratě“. Rudolfova konírna měla sloužit jako kuřárna a promenoár. Druhý sál měl sloužit k podávání jídel během sjezdů Strany či reprezentačních příležitostí. Proti zbudování restaurace vystoupil zejména historik umění Václav Vilém Štech. Navrhoval v prostorách otevřít expozici československého skla, která by podle něj umožňovala službu reprezentaci i veřejnosti a ještě by způsobila „příliv peněz od zahraničních návštěv“.

Štursovo *Vítězství* na stěně proti schodišti,[40] přes pochyby neoficiálního hradního architekta Jaroslava Fragnera, který plastiku považoval za příliš subtilní.[41] I v těchto prostorách pak měly na stěnách viset gobelíny. Nakonec bylo vybudování restaurace pod Španělským sálem zamítnuto zřejmě částečně díky Fragnerovi, který navrhl k tomuto účelu vyhradit některý z bývalých kanovnických domů v areálu, kde se již v minulosti hostinec nacházel.[42]

Rekonstrukce západního křídla byla v podstatě dokončena až v roce 1976 s úpravou Španělského sálu vyvolanou již havarijním stavem krovů. Spolu se střešními plášti, krovy a stropy

Jan Štursa, *Dary nebes a země* (1917).
© Národní galerie v Praze

34. Jde o přes tři metry vysoké pískovcové plastiky z roku 1911, původně určené pro soukromou vilu pražského průmyslníka. Patrná je zde inspirace antikou. Srov. P. Wittlich. *Jan Štursa*, s. 106–109.

35. *Ikaros* údajně vznikl v reakci na tragickou smrt Milana Rastislava Štefánika. Viz *tamtéž*, s. 169.

36. *Architektura* a *Stavební průmysl* jsou 80,5, respektive 81 cm vysoké nahé ženské postavy z roku 1917 určené původně pro vestibul Banky stavebních živností a průmyslu. Viz *tamtéž*, s. 147.

37. Petr Wittlich cituje Matějčka ve Štursově monografii z roku 2008 a sám přidává srovnání s Gauginem a Degasem. Srov. *tamtéž*, s. 128.

38. Monumentálně pojatá socha nahé dívky z roku 1908 o výšce 81,5 cm.

39. Astl i Kocián byli Myslbekovými žáky. V literatuře najdeme pouze dvě sochy Ábela z let 1904 a 1906 a pak patrně nejznámější plastiku *Mrtvý Ábel* z roku 1902. Zařazení náboženské tematiky do výzdoby západního křídla je v každém případě překvapivé.

40. Štursovo *Vítězství* (1921) reprezentovalo už první republiku, například na Výstavě dekorativních umění v Paříži v roce 1925. Srov. P. Wittlich, *Jan Štursa*, s. 171.

41. Navrhoval jej nahradit Makovského sousoším *Vítězství*, u něhož dokumenty KPR uvádí datace 1947. Nemůže se jednat o skicu k realizaci pro Brno z let 1945 až 1946, která má na výšku pouhých 46 cm. Může jít pravděpodobně o třetinový model pomníku *Vítězství Rudé armády nad fašismem* z let 1949 až 1950, který má 190 cm.

42. Archiv PH, Kancelář prezidenta republiky. Spisový znak 400.000, 1948–1964, inv. č. 170, sg. 404 358.

byly upraveny i interiéry s vnitřním zařízením od Ladislava Vrátníka[43] a Jiřího Lasovského.

Rothmayerův sál byl při té příležitosti výrazně zkrácen, protože podle architektů přestavby působil příliš monumentálně a přebíjel tak svým působením Španělský sál. Místo zasedání ÚV KSČ bylo díky svému politickému významu považováno za vrchol celého západního křídla. V části, o kterou byl zkrácen Rothmayerův sál, nechala KPR zřídit šatnu. Ušetřena nezůstala ani Plečnikova Sloupová síň, do níž bylo přistavěno monumentální schodiště.[44] Prostory dále upravoval v první polovině devadesátých let Bořek Šípek.[45]

43. Ladislav Vrátník byl architekt, ale proslavil se zejména jako návrhář nábytku. Od roku 1967 byl členem skupiny Edis, která se věnovala organickému designu. V sedmdesátých letech navrhl kromě vybavení Španělského sálu také známý mohutný nábytek pro Gustáva Husáka.

44. Osvald Döbert – Vojtěch Veverka – Viktor Procházka. „Rekonstrukce Španělského sálu, Rudolfovy galerie a západního křídla Pražského hradu". *Architektura ČSR*. 1976, roč. 35, č. 7, s. 292–303.

45. P. Vlček et al. *Umělecké památky Prahy: Pražský hrad a Hradčany*, s. 185.

Jan Štursa, *Odpočívající tanečnice* (1913–1914).
© Národní galerie v Praze

Osvald Döbert, Vojtěch Veverka, Viktor Procházka a kol., *Rekonstrukce Španělského sálu* s *vnitřním zařízením Ladislava Vrátníka* a *Jiřího Lasovského, 1972–1976.* Zdroj*: Architektura ČSR*. 1976, roč. 35, č. 7, s. 300–301.

Závěr

Otto Rothmayer ve své práci pro Pražský hrad stejně jako jeho učitel Josip Plečnik respektoval historii místa a čerpal inspiraci v klasické řecké a římské architektuře. Proti svému učiteli byl ve výrazu strožejší, což se projevovalo zejména v jeho realizacích mimo rámec Hradu.[46] Rothmayerovy úpravy západního křídla Pražského hradu nevykazovaly znaky socialistického realismu. Vědoma si toho byla KPR, umělecká komise i samotný prezident. Pro výzdobu prostorů byla vybrána díla sochařů 19. a 20. století, která v řadě případů sloužila už jako reprezentace meziválečného Československa. Můžeme proto konstatovat, že přední zástupci komunistické strany v ideologicky vyostřeném období první poloviny padesátých let vědomě navázali na státní reprezentaci první republiky. Kontinuitu můžeme pozorovat v osobnosti architekta, který působil na Hradě od samého počátku, kdy prezident Masaryk přistoupil ke stavebním úpravám, i v samotné realizaci, která ideově i formálně navazovala na Plečnikovu práci.

46. Srov. P. Hubková. *Architektonická tvorba Otto Rothmayera*, s. 38.

Literatura

„Pražský hrad zpřístupněn veřejnosti". *Rudé právo*. 15. 11. 1964.

Döbert, Osvald – Veverka, Vojtěch – Procházka, Viktor. „Rekonstrukce Španělského sálu, Rudolfovy galerie a západního křídla Pražského hradu". *Architektura ČSR*. 1976, roč. 35, č. 7, s. 292–303.

Hubková, Petra. *Architektonická tvorba Otto Rothmayera.* Diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta, Seminář dějin umění, Masarykova univerzita v Brně, 2009.

Kadlec, František – Malá, Věra. *Pražský hrad: Reprezentační prostory*. Praha: Správa Pražského hradu, 1999.

Knapík, Jiří. *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948 až 1950.* Praha: Libri, 2004.

Malá, Alena (ed.). *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2003. XII. Por–Rj.* Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2003.

—— *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2009. XX. Vil–Vz*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2009.

Malá, Věra. „Otto Rothmayer na Pražském hradě". In: Krajči, Petr – Ryndová, Soňa (eds.). *Otto Rothmayer 1892–1966*. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 1997, s. 31–36.

Prelovšek, Damian. *Architekt Josip Plečnik: Práce pro prezidenta Masaryka*. Přeložil David Blažek. Praha: Pražská edice, 2001.

Valchářová, Vladislava. „Materiálové aspekty tvorby na Hradě". In: Krajči, Petr – Ryndová, Soňa (eds.). *Otto Rothmayer 1892–1966*. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 1997, s. 131–142.

Vlček, Pavel et al. *Umělecké památky Prahy: Pražský hrad a Hradčany.* Praha: Academia, 2000.

Wittlich, Petr. *Jan Šťursa*. Praha: Academia, 2008.

Prameny

Archiv Pražského hradu, Kancelář prezidenta republiky. Spisový znak 400.000, 1948–1964.

Národní archiv, Archiv Ústavu dějin KSČ v Praze – Kulturně propagační oddělení, f. 19/7.

Odraz politicky motivované spolupráce Ladislava Sutnara a Augustina Tschinkela na příkladu vizuální podoby III. dělnické olympiády v roce 1934

Anna Hejmová

Augustin Tschinkel spolupracoval s Ladislavem Sutnarem nejen na půdě Státní grafické školy. Jejich pedagogická spolupráce se v druhé polovině 30. let 20. století rozšířila i na spolupráci pro Československou sociálně demokratickou stranu. Ladislav Sutnar, který s Čs. stranou sociálně demokratickou dlouhodobě spolupracoval jako divadelní organizátor, scénograf a loutkář, se společně s Augustinem Tschinkelem podíleli na vizuální podobě dělnických olympiád – prvorepublikových alternativ všesokolských sletů, ovšem rámovaných dělnickým prostředím a primárně apelujících na dělnické publikum. Vizuální podoba dělnické olympiády z roku 1934 je dokladem plně avantgardního tvaru, ovšem realizovaného ve veřejném prostoru pro několikatisícové publikum.

Politický apel těchto dělnických olympiád (především v době vrcholící hospodářské krize v roce 1934) bude definován skrze vizuální podobu těchto slavností – v uměleckém i mediálním kontextu (od návrhů tiskových materiálů přes výslednou realizaci na Strahovském stadionu až po soudobou reflexi napříč mediálním spektrem).

Dělnické olympiády v letech 1921, 1928 a 1934 organizovala Československá strana sociálně demokratická. Olympiády byly jakési dělnické alternativy sokolských sletů. Tento typ události je poměrně nejednoznačně definovaný „umělecký“ žánr, jasně ohraničený především svojí dobou, kterou je bezezbytku podmíněn a jejímž je důsledkem. Očima současníka jde o interdisciplinární žánr vstřebávající podněty ze širokého spektra společenskovědních disciplín a oborů: vizuálního umění, dějin divadla, obecné a kulturní historie, dějin spolkové činnosti i dějin tělovýchovných hnutí. Na tento fenomén je možné nahlížet skrze podněty z oboru politologie a politické filozofie, ale i z rozličných „metateorií“ stojících na pomezí disciplín: například z teoretického uchopení veřejných slavností, performativity, z teorie lidské tělesnosti a jejích dějinných proměn.

Hospodářská krize třicátých let 20. století fatálně poznamenala euroamerickou civilizaci, předznamenala a prohloubila totalitaristické tendence sociálních hnutí na evropském kontinentě. Levicově orientovaní umělci během dvacátých i třicátých let oscilovali mezi dvěma proudy – mezi linií sociálně demokratickou a linií komunistickou. Během voleb v roce 1920 sice Československá sociálně demokratická strana dělnická zvítězila, ale přitom v ní eskaloval spor dvou názorových proudů – mezi „tradičním“ státotvorným křídlem a marxisticko-leninskou opozicí podřízenou Komunistické internacionále. Politika sociální demokracie zůstávala svým programem plně v intencích parlamentní demokracie a byla formována loajalitou k prezidentu Masarykovi. Jacques Rupnik v *Dějinách Komunistické strany Československa: Od počátku do převzetí moci* (Histoire du Parti communiste tchécoslovaque: Des origines à la prise du pouvoir) cituje Čapkovy *Hovory s T.G.M.*: „Vždycky jsem pro dělníky a lidi

pracující vůbec, často pro socialism a zřídka pro marxism.“[1]

Právě tímto směrem se ubírala i levicová orientace Ladislava Sutnara, který byl členem Čs. sociálně demokratické strany a Dělnické akademie (respektive Masarykova lidovýchovného ústavu). Díky širokému záběru různých kulturních nebo vzdělávacích projektů této instituce se Sutnar během dvacátých a třicátých let věnoval řadě organizačních i uměleckých aktivit rámovaných politickou orientací strany a ideou masarykovského dělnického humanismu.[2]

Divadlo Drak, tematicky i repertoárově zaměřené na dělnické publikum, sídlilo v prostorách Lidového domu v Hybernské ulici v Praze. Ladislav Sutnar, posléze student v ateliéru Františka Kysely na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, se na počátku dvacátých let věnoval designu hraček, loutek a scénografii loutkových inscenací, ale i architektonickým úpravám interiéru Draku. Základ designu loutek i interiéru, respektive hlediště a portálu divadla Drak, tvořily barevné kompozice v tradičních sutnarovských barvách – modré, červené a okrově žluté.[3]

Ladislav Sutnar a Augustin Tschinkel začali spolupracovat na počátku dvacátých let, kdy si Sutnar Tschinkela pozval coby umělecký ředitel divadla Drak. Vedle umělecké tvorby je spojovala generační příslušnost a především levicová politická orientace – optikou Masarykova citátu byl Sutnar spíše pro dělníky, Tschinkel spíše pro socialismus.

Umělecká spolupráce Sutnara a Tschinkela se z divadla Drak přesunula přes pedagogickou činnost na půdě Státní grafické školy v Praze až k realizaci dělnických olympiád.

Augustin Tschinkel vycházel z konceptu ISOTYPE[4] Otto Neuratha, ale i z konceptu grafické statistiky propagační, respektive propagandistické tak, jak k nám pronikala z moskevského

1. Jacques Rupnik. *Dějiny komunistické strany Československa: Od počátku do převzetí moci*. Přeložila Helena Beguivinová. Praha: Academia, 2002, s. 33.

2. Během dvacátých let se Sutnar stal grafikem Masarykova ústavu, připravoval jednoduché typografické návrhy na jednotlivé události spojené s kulturním a výchovným programem ústavu (přednášky, koncerty, filmové projekce, programy atp.). Viz Iva Janáková (ed.). *Ladislav Sutnar: Praha – New York – Design in Action.* Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum – Argo, 2003.

3. „Z historie dělnické akademie“. *Loutkář: Měsíčník pro studium a povznesení českého loutkářství.* 1925, roč. 6, č. 6, s. 119.

4. ISOTYPE – International System of Typographic Picture Education. Myšlenku mezinárodního obrazového jazyka představil Otto Neurath v roce 1936 ve spisu *International picture language* (Mezinárodní obrazový jazyk) – Týž. *International picture language: The First Rules of Isotype*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1936. Jazyk Isotype vznikl jako *Vídeňská metoda obrazové statistiky* (Wiener Methode der Bildstatistik). Otto Neurath ji vyvinul společně s ilustrátory Gerdem Arntzem a Marií Reidermeisterovou v Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum (Sociální a ekonomické muzeum) ve Vídni v letech 1925 až 1934. Uvádí se, že jako součást Isotype je navrženo na 1140 obrazových elementů a pravidel, jak je kombinovat. Jedním z nejznámějších příkladů je kombinace symbolu továrny. Právě symbol továrny si velice oblíbil Augustin Tschinkel – tento motiv se objevuje v jeho sociálně laděných grafikách.

statistického ústavu ISODAT.[5] Koncept obrazového jazyka – tedy jazyka srozumitelného všem národům a všem vrstvám obyvatelstva – byl podmíněn právě sociálním aspektem.[6] V publikaci *Soziale Grafik*[7] se prolíná tvorba Augustina Tschinkela, Gerda Arntze a Franze W. Seiwerta, člena uměleckého hnutí Die Progressive Künstler. Právě tyto dva proudy významně ovlivnily Augustina Tschinkela a Ladislava Sutnara a jejich práci pro Čs. stranu sociálně demokratickou.

Po obsahové stránce to byly situace či podobenství dělnického života, emblematika továrny a průmyslové krajiny, emblematika davu a masovosti. Po formální stránce velice jednoduchý funkční styl, jehož prioritou byla sdělnost a určitý apel. Dobově podmíněná definice účelu obrazové statistiky byla jasná: „[...] *sloužit všem lidem, rychle a názorně informovat, jasně a důrazně přesvědčovat a výtvarně novým zobrazením faktů i propagovat*“.[8]

Pomyslným vrcholem spolupráce Ladislava Sutnara a Augustina Tschinkela byla příprava a realizace III. dělnické olympiády v roce 1934. Na vizuální podobu dělnické olympiády, respektive její slavnostní scény *Osvobozená práce: Dělník a stroj*, lze pohlížet jako na prolnutí několika specifických trendů meziválečné kultury a umění. Syntetický tvar slavnostních scén nejen dělnických olympiád, ale slavnostních scén sokolských či orelských sletů je možné nazírat prostřednictvím myšlenek Hannah Arendtové. Dav, masa, lidská hmota, atomizovaný jedinec, který pozbývá svých výlučných práv na úkor těch, kterých dosáhne jako součást něčeho, co ho překračuje. „Jelikož totalitní hnutí existují ve světě, který totalitní není, jsou nucena uchylovat se k tomu, co obvykle chápeme jako propagandu.“[9]
V těchto intencích můžeme vnímat především mediální stránku slavností.

5. ISODAT – ИЗОСТАТ – Vsesjuznyj institut izobrazitelnoj statistiky sovětskogo strojitělstva i chozajstva – Всесоюзный институт изобразительной статистики советского строительства и хозяйства. Na práci tohoto výzkumného ústavu se podílel i Otto Neurath se svými spolupracovníky, kteří jej během první poloviny třicátých let několikrát navštívili. Ke konceptu ISODAT blíže viz Vladimír Konvička. „Obrazová statistika v kreslení národní školy“. *Československý kreslíř: Měsíčník pro výtvarnou výchovu*. 1934/1935, roč. 3, č. 2, s. 30–36.

6. Augustin Tschinkel touto metodou realizoval publikaci *Symbol, rébus, písmeno* (Týž. *Symbol, rébus, písmeno*. Praha: Státní grafická škola, 1937) a *Malou vlastivědu* (Ladislav Sutnar – Bedřich Mendl – Augustin Tschinkel. *Malá vlastivěda*. Praha: Státní nakladatelství, 1935), ale i méně známé, obrazové statistiky v publikaci Vladimíra Ryby *Školství za ministra Dérera* (Vladimír Ryba. *Školství za ministra Dérera: Tři léta práce*. Praha: Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství, 1933) a v periodickém měsíčníku *Naše republika* Státního nakladatelství.

7. Břetislav Menšák (ed.). *Soziale Grafik: Ein Bilderbuch mit internationaler Auswahl.* Kladno: Naše cesta, [1932].

8. V. Konvička. „Obrazová statistika v kreslení národní školy“, s. 31.

9. Hannah Arendtová. *Původ totalitarismu I–III*. Přeložila Jana Fraňková et al. Praha: Oikoymenh, 1996, s. 474–475.

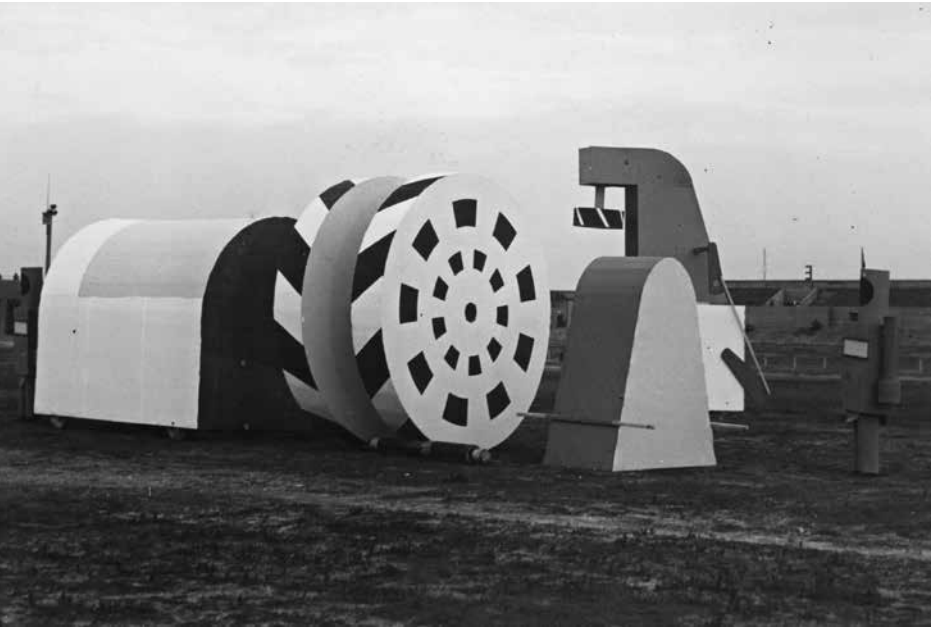
III. Dělnická olympiáda.
Slavnostní scéna *Osvobozená práce: Dělník a stroj*, 1934.
© Národní muzeum, Fotoarchiv tělesné výchovy a sportu,
inv. č. H7F-35046

Poslední masovou tělocvičnou akcí pod patronací Čs. sociálně demokratické strany byla dělnická olympiáda pořádaná v roce 1934. Za třináct let od pořádání první olympiády se tato událost proměnila z okrajové a poměrně zesměšňované společenské události v obrovský podnik pořádaný na tehdy ještě nedokončeném strahovském stadionu. Na každé olympiádě cvičilo přibližně o deset tisíc cvičenců z řad Dělnických tělocvičných jednot (DTJ) více než na té předchozí. Mezinárodní kontext dělnického projektu doplnilo šestnáct zahraničních delegací.[10]

V roce 1934 bylo mezi členy DTJ 35 % nezaměstnaných[11] a ústředním tématem slavnostní

10. Pořadatelé již promyšleně pracovali s propagací v tisku a rozhlasu, staraly se o to několikačlenné tiskové a rozhlasové odbory. K olympiádě bylo vydáno množství plakátů, letáků, pohlednic, propagačních známek, o přípravách celé dva roky referoval tiskový zpravodaj. Na vizuální podobě slavnostní scény spolupracovala již osvědčená dvojice Ladislav Sutnar a Vojta Novák.

11. Karel Lörsch. *Osvobozená práce: Dělník a stroj. Scéna III. dělnické olympiády československé v Praze 1934*. Praha: Výbor III. dělnické olympiády, 1934.



III. Dělnická olympiáda. Slavnostní scéna *Osvobozená práce: Dělník a stroj*, 1934. © Národní muzeum, Fotoarchiv tělesné výchovy a sportu, inv. č. H7F-35051

12. *Tamtéž.*

13. *Tamtéž.*

scény, která každý den uzavírala tělocvičný program, byla hospodářská krize. Během předchozích let upevňovaná dělnická identita[12] byla už v kontextu společenského života plně etablovaná. Nepřítelem dělnictva tak v roce 1934 není imaginární postava tyrana (scéna *Na úsvitu nové doby*, 1921) ani alegorie (nespravedlivého) světového řádu (scéna *Prací ke svobodě*, 1927), ale reálný problém – hospodářská krize a nezaměstnanost. V této době je však pro Čs. sociálně demokratickou stranu poměrně výrazným nepřítelem radikální levice. Plně stalinizovaná komunistická strana má samozřejmě podobné téma. Navíc jako by nebylo nic snazšího než zmanipulování nezaměstnaného dělníka. Právě hledání tématu slavnostní scény se ukázalo být poměrně delikátním problémem.

Koncept slavnostní scény je založen na dvou protilehlých heslech: na zvolání „Rozbijte stroje" a na odpovědi „Kamarádi, stroj je váš přítel". Úvodní část scény je postavena na chóru žen symbolizujících těžkou rukodělnou práci dělníků doby před vznikem Československé republiky, dojem utrpení byl umocněn hudební variací české lidové písně *Sedm let jsem u vás sloužil*. Sbor žen postupně doplnil sbor mužů – sbor Inženýrů a sbor Kapitalistů[13] jako dvě samostatné skupiny. Děj na scéně, tedy v rámci prostoru stadionu, se začne dramaticky měnit ve chvíli, kdy „roste továrna". Továrna chrlí roboty a sbory Dělníků a Inženýrů jsou „propouštěny". Davová scéna postupně graduje až do okamžiku, který vyvrcholí apelem k rozbití strojů – v tento moment se však z továrny, ze které dosud vycházely neživé bytosti, ozve zoufalý lidský hlas s jasným poselstvím:

„Kamarádi!
Kamarádi!!!!

Stroj je Váš bratr!
Stroj je Váš přítel!
Zemi jste mě vyrvali,
z rudy jste mě dobyli, v pecích jste mě tavili!
Vy a jenom vy!
Vy a jenom vy!
Mám vaši duši, vaši krev,
jsem jako vy,
jen větší sílu mám a za vás pracuji!
Jsem jenom váš!
Jsem vaší krve krev!
Jsem jeden z vás!
Jsem dělník jako vy!
Jsem dělník!
Kdo je víc?“[14]

Pointou tak není radikalita proklamovaná komunistickou stranou, ale jakési smíření v intencích parlamentní demokracie.

Po vizuální stránce je čitelný rukopis obou autorů, Sutnara i Tschinkela. Scénografie[15] je realizovaná ve velice jednoduchém až abstraktním stylu. Ladislav Sutnar de facto posouvá svoji zkušenost z divadla Drak. Stylová jednoduchost jeho loutek je teď v rámci strahovského stadionu naddimenzovaná, čímž ještě více umocňuje jejich účinek. Stejně jako scénografické návrhy (především emblematika tovární budovy, návrh pro inscenaci hry Bedřicha Beneše Buchlovana *Inženýr Robur*, 1925) prochází i loutky stylovou proměnou, jejich design se posouvá k větší abstraktnosti a formálnímu zjednodušení. Sutnar při monumentální stylizaci strojů pracuje s tvarovou abecedou Bauhausu – se skládáním modulů základních geometrických tvarů s principem masovosti, resp. ornamentem masy,[16] scéna tak připomíná angažované obrazy a grafiku Augustina Tschinkela.[17]

14. *Tamtéž*.

15. Pojem scénografie uvádím na základě toho, že autoři slavnostní scény definují její tvar jako „ohromné divadlo ve volné přírodě“, jinak je Ladislav Sutnar uváděn jako autor výpravy. *Tamtéž*.

16. Siegfried Kracauer. *Ornament masy: Eseje*. Přeložil Milan Váňa. Praha: Academia, 2008.

17. I. Janáková (ed.). *Ladislav Sutnar: Praha – New York – Design in Action*, s. 32.

Závěrem

Z fotografií a několika málo filmových záběrů stejně jako z propagačních materiálů k III. dělnické olympiádě lze číst pomyslný rukopis těchto dvou autorů. Vizuální podoba slavnostní scény *Osvobozená práce: Dělník a stroj* je formálním vyústěním politicky angažovaných projektů, které Sutnar s Tschinkelem buď společně, nebo každý zvlášť realizovali v druhé polovině dvacátých a první polovině třicátých let. Na pozadí této slavnostní scény lze zároveň číst jasnou inspiraci současným, respektive soudobým uměním – to, co autoři nazývají

Tvůrci scény *Osvobozená práce* – prof. Sutnar, prof. Ing. Karel Lörsch a Vojta Novák, 1934.
© Národní muzeum, Fotoarchiv tělesné výchovy a sportu, inv. č. H7F-35991

„divadlem v plenéru“, tedy trendem konce 19. a počátku 20. století, bylo po formální stránce syntézou nejmodernějších podnětů meziválečné avantgardy a sociálně angažovaného umění.

Literatura

„Z historie dělnické akademie“. *Loutkář: Měsíčník pro studium a povznesení českého loutkářství*. 1925, roč. 6, č. 6, s. 119.

Arendtová, Hannah. *Původ totalitarismu I–III*. Přeložila Jana Fraňková et al. Praha: Oikoymenh, 1996.

Janáková, Iva (ed.) *Ladislav Sutnar: Praha – New York – Design in Action*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum – Argo, 2003.

Konvička, Vladimír. „Obrazová statistika v kreslení národní školy“. *Československý kreslíř: Měsíčník pro výtvarnou výchovu*. 1934/1935, roč. 3, č. 1, s. 30–36.

Kracauer, Siegfried. *Ornament masy: Eseje*. Přeložil Milan Váňa. Praha: Academia, 2008.

Lörsch, Karel. *Osvobozená práce: Dělník a stroj. Scéna III. dělnické olympiády československé v Praze 1934*. Praha: Výbor III. dělnické olympiády, 1934.

Menšák, Břetislav (ed.). *Soziale Grafik: Ein Bilderbuch mit internationaler Auswahl*. Kladno: Naše cesta, [1932].

Neurath, Otto. *International picture language: The First Rules of Isotype*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1936.

Rupnik, Jacques. *Dějiny komunistické strany Československa: Od počátku do převzetí moci*. Přeložila Helena Beguivinová. Praha: Academia, 2002.

Ryba, Vladimír. *Školství za ministra Dérera: Tři léta práce*. Praha: Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství, 1933.

Sutnar, Ladislav – Mendl, Bedřich – Tschinkel, Augustin. *Malá vlastivěda*. Praha: Státní nakladatelství, 1935.

Tschinkel, Augustin. *Symbol, rébus, písmeno*. Praha: Státní grafická škola, 1937.

III. Dělnická olympiáda, L. Sutnar, 1934, sb. plakátů, inv. č. 4465. © Národní muzeum, Archiv tělesné výchovy a sportu, Sb. Plakátů, inv. č. 4465

Ideologové a technokraté: Architekt Ladislav Machoň (1888–1973) v procesu znárodnění architektury a stavitelství

Ladislav Zikmund-Lender

Architekt Ladislav Machoň patřil před druhou světovou válkou k jedněm z nejplodnějších architektů, kteří přestože nebyli vůdčími protagonisty hybných momentů architektury, široce se podíleli na prosazovaní vysoké stavební kultury. Po druhé světové válce byl postaven před rozhodování, zda a jak se zapojit do vytváření nových poměrů pro architekturu a stavitelství.

Příspěvek na jeho příkladu ukáže, že znárodnění a následná kolektivizace architektury a stavitelství v roce 1948 byla dílem na jedné straně agilních ideologů (jako Jiří Kroha) a na straně druhé praktiků, kteří průběh těchto změn konstruovali, designovali a vyjednávali (jako Jiří Voženílek). Příspěvek sleduje příklon tuzemského diskurzu architektonického provozu mezi lety 1946–1949 k sovětské praxi; ukazuje, jak tato organizační změna souvisela s odmítnutím předválečné avantgardy a vzestupem socialistického realismu a jaké byly možnosti průměrného architekta na tyto změny reagovat.

Příspěvek má za cíl předvést, že poválečná proměna architektury a stavitelství nebyla výsledkem kolektivních pohybů, ale jako jakékoli jiné dějinné změny byla vyústěním motivací, přesvědčení, dobrých úmyslů, omylů, tužeb, obav a činů konkrétních lidí.

Psaní dějin poválečné architektury je pro nás dosud úlohou velmi obtížnou, z mnoha důvodů značně obtížnější, než bylo pro historiky architektury v prvních letech 20. století psaní o stejně vzdálené architektuře pozdního 19. století. Změny politických režimů, jimiž 20. století prošlo, vzestup a pád modernity či střídání ekonomických systémů a názorových paradigmat komplikují výklad formou pouhých stylových proměn. Zatímco si takový popularizátor dějin architektury jako Zdeněk Lukeš vystačí na poli předválečné architektury s progresivně se střídajícím „husím pochodem stylů“,[1] poválečná situace mu to značně znesnadňuje a je třeba přistoupit k hlubší analýze historické situace a její interpretaci.

Až na přelomovou studii Kimberley Elman Zarecor *Utváření socialistické modernity* (Manufacturing a Socialist Modernity)[2] a knihu Huberta Guzika *Čtyři cesty ke koldomu*[3] jen málo badatelů reflektuje v architektuře počátky kolektivizace a naplňování socialistických ideálů už ve 40. letech, zároveň skoro nikdo neodděluje odmítnutí předválečné avantgardy a nástup socialistického realismu a zřídka se setkáme i s tím, že vedle oficiálního kánonu socialistického realismu v 50. letech trvale přežívaly též dozvuky a transformace avantgardní. Konformita poválečné architektury vůči dominantní politice byla dílem osobní a profesní odpovědnosti konkrétních architektů, přestože byla často motivována ušlechtilými úmysly a byla do velké míry výsledkem těsně poválečné situace, kdy bylo třeba co nejefektivněji zrekonstruovat devastované stavebnictví. Následující příspěvek bude sledovat zdaleka ne nezanedbatelnou roli architekta Ladislava Machoně (1884–1973) v uskutečňování těchto změn tvůrčích idejí i radikální transformace tvůrčích podmínek v tomto období.

1. Tento termín použil kriticky už Wilhelm Pinder. Srov. např. Josef Vojvodík. „Metafyzická předchuť očištění já od světa: K fenomenologii obrazů světa v knize Josefa Hrdličky“ [online]. *Slovo a smysl: Časopis pro mezioborová bohemistická studia* [cit. 20. 11. 2015]. 2010, roč. 7, č. 14. Dostupné z: http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/3.

2. Srov. Kimberly Elman Zarecor. *Utváření socialistické modernity: Bydlení v Československu v letech 1945–1960.* Přeložila Alena Všetečková. Praha: Academia, 2015.

3. Srov. Hubert Guzik. *Čtyři cesty ke koldomu: Kolektivní bydlení – utopie české architektury 1900–1989.* Praha: Zlatý řez, 2014.

Ideologové

První dva roky bezprostředně po druhé světové válce se nesly v duchu rekonstrukce stavebnictví, jejímž hlavním cílem byla co nejrychlejší a nejekonomičtější náprava válečných škod. Stejně jako v krátké době po první světové válce, kterou ještě měli v živé paměti, i v této době se architekti sdružili do profesní organizace, jež umožňovala nejefektivnější způsob práce, distribuci zakázek a společné řešení aktuálních problémů. Všechny architektonické spolky byly Ústřední radou odborů začleněny do Bloku československých architektonických pokrokových spolků (BAPS), jehož program byl implicitně socialistický. Převažující ideový půdorys načrtl Svaz socialistických architektů, který byl jednou z výrazných zakládajících organizací BAPSu.[4] Klíčovou postavou se tak stal komunistický architekt Otakar Nový, který už v říjnu 1945 formuloval cíle BAPSu: „Musíme vejít v úzký a živý styk s lidem prostřednictvím odborového hnutí a národních výborů. […] Musíme poznat potřeby svých pracujících soudruhů a dávat jim tvar.“[5] V časopisu *Architektura ČSR*, vydávaném BAPSem, publikoval v prvním poválečném ročníku 1946 rezoluci BAPSu. Otakar Nový ve svém komentáři rezoluce s titulem *Architektura a politika* požadoval „rozšířit odborný obzor laboratoře (architektury) na horizont politický.“[6] Zásadní myšlenky pro pozdější pohyby formuloval Jiří Kroha v manifestačním projevu. Pojmenoval „odpovědnost architekta za sociologickou ekonomii“ a kladl architektům na srdce, že je „v půdorysu nutno viděti více duchovních a sociologických sil“. Podstatnou Krohovou poznámkou byla i jeho zmínka o nutnosti odmítnutí předválečné avantgardy, když předpovídal, že nezbytně „dojde k [jejímu] překonání [a] novému uspořádání v plnějším sociologickém účinu“.[7] V tomto

4. K. E. Zarecor. *Utváření socialistické modernity: Bydlení v Československu v letech 1945–1960*, s. 45n.

5. Cit. v Petr Pelčák. „6 ½“ [online]. In: Týž. *Česká architektura 2008–2009* [cit. 20. 11. 2015]. Dostupné z: http://prostor-ad.cz/roc2010/prehled.htm.

6. Otakar Nový. „Architektura a politika“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, s. 12.

7. Jiří Kroha. „Manifestační projev“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, č. 1, s. 22–24.

prvním poválečném ročníku časopisu se objevují i texty o nutnosti zprůmyslnění stavebnictví (typizace), o kolektivní výstavbě rodinných domů či o nábytku pro rolnickou třídu.[8] Hegemonie komunistických myšlenek – touha založit stavebnictví na nových výrobních vztazích – je zde zcela zřejmá, ale v marx-leninské rétorice se o ní zatím oficiálně nepsalo. Přesto se v poválečné situaci myšlenka družstevní výstavby či socialistický étos utváření veřejného prostoru (třeba implementace parků oddechu dle sovětského vzoru) jevily jako pokroková řešení a cesty z krize.

Zásadním tématem architektury v letech 1945–1946 byla především bytová krize, doplnění a modernizace zdravotnické infrastruktury[9] a průmyslu a obnova venkova. Tzv. dvouletý hospodářský plán byl původně stanoven především pro obnovu venkova, resp. obnovu zemědělství a drobného průmyslu. Architektura v prvních dvou poválečných letech se ale zdaleka neorientovala pouze na Sovětský svaz, názory byly více pluralitní. Časopis *Architektura ČSR* publikoval v této době příklady poválečné obnovy z Anglie, Francie, Finska, Švýcarska, či dokonce USA.[10]

Hybný myšlenkový posun nastal během roku 1947. Celé spektrum architektů sdružených v BAPSu kvitovalo první úspěchy dvouletého plánu. Architekt Oldřich Stibor v každém čísle informoval, co se v rámci tohoto plánu postavilo. Oldřich Starý, který byl ihned v roce 1945 jmenován profesorem na Fakultě architektury ČVUT, psal, že se „českoslovenští architekti s nadšením a opravdovostí přihlásili ke spolupráci na dvouletém plánu.“[11] Jako šesté číslo časopisu *Architektura ČSR* vyšel oslavný výbor článků věnovaný Sovětskému svazu. Mělo jít o základ pro užší spolupráci slovanských architektů – Jugoslávců, Čechoslováků, Bulharů a Poláků. Na společném

8. Byly to texty Luďka Kubeše *Nábytek pro zemědělce* či Františka Jecha *Rodinný dům v kooperativní výstavbě* publikované v prvním poválečném ročníku časopisu *Architektura ČSR*.

9. To prosazovala hlavně Machoňova manželka Augusta Müllerová (1906–1984).

10. Jaromír Krejcar. „Plánování nové výstavby poválečné Anglie“. *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, s. 55–61; Lubomír Lacina. „Ze švýcarské tvorby posledních let“. *Tamtéž,* s. 125–130; Karel Storch. „Mezinárodní shoda v bytovém standardu“. *Tamtéž*, s. 140–144; Karel Storch. „Bytové stavebnictví ve Švédsku a Dánsku“. *Tamtéž*, s. 26–27; ad. V roce 1947 se v Praze uskutečnila reprezentativní přehlídka francouzské současné architektury a japonské kultury.

11. Oldřich Starý. „Za socialistické stavebnictví“. *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, [č. 1], s. 1.

memorandu sepsaném zástupci těchto národů figurují za Čechoslováky Oldřich Starý, Ladislav Machoň a Dušan Jurkovič, který ještě téhož roku těsně před Vánoci zemřel.[12] Sovětskou orientaci a vědomé podvolení se sovětskému vlivu formuloval Ladislav Machoň, když v úvodníku konstatoval, že Moskva vyrůstá „v moderní metropoli mohutné slovanské říše. [...] A jako se odráží její politický vliv v dění národů, tak bychom si přáli, aby i její výstavba stala se vzorem slovanskému světu.“[13] Připojil se ke Stalinovu prohlášení, že Moskva má být vzorem města pro celý svět.[14] V textu *Současná architektura v SSSR* pojmenoval Jiří Štursa důležitý aspekt cesty ke státnímu socialismu, úzce související s architekturou: stát měl být vlastníkem veškeré půdy a zadavatelem všech stavebních zakázek. Přesto ale v *Memorandu společnosti architektů předsedovi vlády* BAPS prohlašoval, že cílem je sice vytvořit státní strukturu architektury a stavitelství, která by ale byla paralelní vůči podnikatelské sféře.[15]

Začátkem roku 1948 nahradila BAPS v roli dominantní stavovské organizace Unie architektů.[16] Unie převzala také vydávání časopisu *Architektura ČSR*, rozhodující vliv si ponechal Oldřich Starý. Po únorovém převratu se Unie architektů bez váhání přidala na stranu vládnoucí komunistické strany a otiskla prohlášení *Klementu Gottwaldovi Unie architektů*, v němž architekti Unie emotivně vyjádřili věrnost předsedovi vlády Gottwaldovi.[17] Poprvé se setkáváme s explicitním apelem na všeobecné znárodnění architektury a stavitelství tak, jak byly krátce po válce znárodněny úseky výstavby Baťova koncernu ve Zlíně nebo Poldiny huti v Kladně. „Budovatelské úsilí žádá organizační sjednocení všech architektů v ČSR“, vyznávala se Unie ze svých celkem opodstatněných záměrů Gottwaldovi.[18] Vznikl Ústřední akční výbor architektů ČSR, který po krátkém vedení

12. „Základ pro užší spolupráci slovanských architektů“. *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, s. 191.

13. Ladislav Machoň. „800 let Moskvy“. *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, č. 6, s. 166.

14. Srov. Karo Alabjan. „Třicet let architektury v Sovětském svazu“. *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, s. 293–294.

15. „Vytvoření velkých ateliérů zcela od podnikatelství oddělených, které by zpracovaly všechny architektonické a stavební úkoly státem jim svěřené na podkladě odborného výzkumu a ve všestranné odborné spolupráci.“ „Memorandum společnosti architektů předsedovi vlády“. *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, s. 324.

16. K. E. Zarecor. *Utváření socialistické modernity: Bydlení v Československu v letech 1945–1960*, s. 99–100.

17. „Klementu Gottwaldovi Unie architektů, 25. 2. 1948“. *Architektura ČSR*. 1948, roč. 7, [č. 1], s. 42–43.

18. *Tamtéž*.

Unií převzal i vliv nad časopisem *Architektura ČSR*. Podnikání v architektuře zde bylo označeno jako nástroj rozbíjení dvouletého plánu.

Přestože to Kroha naznačil už v roce 1945, teprve teď dochází k široce pojatému útoku na předválečnou modernu a avantgardu. Karel Honzík v textu *Úvahy o výrazu českého stavebnictví* jednak přebírá představu zákonitostí uměleckého vývoje zakořeněnou v českém dějepise umění žáky Vídeňské školy, především Vojtěchem Birnbaumem,[19] a hovoří o barokním principu jako o české vlastnosti architektonické moderny. Přichází s termínem podnikatelská moderna, která měla být projevem tohoto principu: „Odstranění ornamentu, racionalismus, ekonomie – to byly vše zásady, které si mohla obchodní spekulace znamenitě přisvojit.“[20] Honzík napadal nelogičnost meziválečného úsporného kánonu, který se ale uplatňoval především v honosných typech bank, drahých hotelů, vil apod. Honzík nabádá k lidovosti a hlavní způsob vyjádření socialismu v architektuře spatřuje ve znovuobjevení národního rukopisu. Tento požadavek opět nebyl nový, už v roce 1946 ho vznesl Jan E. Koula.[21] Programový manifest oficiální architektury a stavitelství v popřevratové době formuloval Jiří Kroha, který se zde poněkud neobratně pokouší používat marx-leninský slovník: „Každé dílo liberalistické avantgardní architektury bylo větším či menším nositelem snahy vnutit závislé třídě a jejím vrstvám menší či větší část životního slohu vedoucích vrstev, přirozeně v nejokleštěnější a nejminimalističtější formě.“[22] Tento programově normativní materiál se opět nesl především v duchu odmítnutí avantgardy. Je pozoruhodné, že pro tuto velmi vyostřenou kritiku byl přijatelný Jan Kotěra, jehož klientelu tvořily téměř výhradně ekonomické a kulturní elity. Důvodem byly jeho rané experimenty s implementací vernakuláru do určité polohy své tvorby.[23] V každém

19. Tradici Vídeňské školy přetavily do marx-leninského obsahu dějiny umění až v roce 1953 hlavně osobou Jaromíra Neumanna a Jana Květa.

20. Karel Honzík. „Úvahy o výrazu českého stavitelství“. *Architektura ČSR*. 1948, roč. 7, s. 250–252.

21. Jan E. Koula. „Materiál a tvar“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, s. 227–238.

22. Jiří Kroha. „Nová cesta architektů v plánovaném hospodářství“. *Architektura ČSR*. 1948, roč. 7, s. 313.

23. V roce 1948 vyšla vzpomínka na Kotěru, o rok později jej ze své další kritiky buržoazní moderny vyňal spolu s Otto Wagnerem Jiří Kroha. Srov. Oldřich Starý. „Pětadvacet let od smrti Jana Kotěry“. *Architektura ČSR*. 1948, roč. 7, s. 82; Jiří Kroha. „Nová orientace čsl. architektury“. *Architektura ČSR*. 1949, roč. 8, s. 66.

případě zásadní diskuse o socialistickém slohu přišla až v roce následujícím.

Fundovanější výklad architektury v rámci dialektického materialismu poskytl v roce 1949 Bohuslav Syrový v textu *Architektonická forma – výraz prostředí.* Otevřeně zde vyslovil požadavek socialistického realismu, který měl přinášet prožitek celému pracovnímu kolektivu: „Vše roste a tvoří se i z toho, co již bylo.“[24] Mluvící architekturu ostatně požadoval i architekt Miloslav Tryzna, který kritizoval uniformitu typizovaných staveb a urbánních celků. Zjevné rozpory mezi socialistickým realismem a typizací (zprůmysleněním) ostatně viděl i Karel Honzík.[25] Socialistický realismus jako oficiální kánon stvrdil nově jmenovaný národní umělec Jiří Kroha (po Dušanu Jurkovičovi v pořadí teprve druhý architekt) v textu *Architektura socialistického budování*,[26] kde jej označil za nový výtvarný vkus v oboru architektury. Dosavadní obecné požadavky se snažil konkretizovat v textu *O socialistický realismus* v *naší architektuře*, kde vyzdvihoval lidovou tvořivost a snahu „realisticky a socialisticky zvýrazňovat mohutný a dynamický život“ pracujícího lidu a odkazoval k metodám sovětského stavitelství.[27] Přes svůj rozsah a četnost byly Krohovy texty o socialistickém realismu velmi vágní a nenávodné, architekti tak měli poměrně kusé informace o tom, co se po nich v novém, politicky vymáhaném stylu chce a do Chruščovova projevu roku 1954 o plýtvání ve stavebnictví tak vznikla řada více či méně angažovaných a doslovných lokálních variant.[28] Zásadními ideologickými texty byly v roce 1950 ještě články Stefana Dragouna *Ke kritice práce funkcionalistické architektury*, v němž šlo především o definitivní likvidaci Karla Teigeho, který byl nepohodlný pro oficiální instituce už od konce války, a pokus Oldřicha Starého o marx-leninskou teorii architektury v textu *Poučení architektů ze článku J. V. Stalina*

24. Bohuslav Syrový. „Architektonická forma – výraz prostředí“. *Architektura ČSR*. 1949, roč. 8, s. 110.

25. Srov. Karel Honzík. *Architektura všem.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

26. Jiří Kroha. „Architektura socialistického budování“. *Architektura ČSR.* 1949, roč. 8, s. 129–138.

27. Srov. Jiří Kroha. „O socialistický realismus v naší architektuře“. *Architektura ČSR.* 1950, roč. 9, [č. 1], s. 2–8.

28. Pro tuzemský socialistický realismus byly formotvorné i různé přehlídky a výstavy, např. výstava Monumentálního umění v Mánesu v roce 1947 či Výstava architektury národů SSSR v roce 1949, ale i myšlenka Parku umění na Pražském hradě z roku 1949, srov. Veronika Rollová. „Otevírání Pražského hradu v šedesátých letech. Nerealizovaná alej Socialismu“. *Umění.* 2015, roč. 63, č. 3, s. 209–220.

Marxismus v jazykovědě. Podle Starého je tak socialistickorealistická architektura nadstavbou, která však má mít aktivní roli vůči základně (tj. nezbytným procesům udržujícím socialistickou společnost) a má likvidovat starou základnu (buržoazní pořádky) a staré třídy (kapitalistické výrobní vztahy). Podle Starého je tak pro Stalina důležitější právě tato nadstavba, na rozdíl od Marxe. Příkladné jsou pro Dragouna i Starého takové dějinné epochy, které byly v zájmu všeho lidu, v umění především národní tendence (znovu tedy vyzdvihují Kotěru).[29]

Technokraté

Opačnou tváří těchto bouřlivých ideových pohybů v architektuře mezi lety 1945–1950 byly snahy pragmaticky orientovaných architektů o uspořádání znárodněného stavitelství a o metodu ustanovení a realizace kolektivizovaného stavitelství. Takovými pragmatiky, kteří spíše zůstávali mimo ideologické diskuse, byli architekti z okruhu Teigovy předválečné Levé fronty Karel Janů (pozdější ředitel znárodněných Československých stavebních závodů) nebo Jiří Voženílek (první ředitel Stavoprojektu). Jejich technokratickou povahu vystihl Rostislav Švácha: „Většina textů PAS (se) jeví jako práce myslitelů propadlých technokratismu, plochému mechanickému materialismu a vulgárnímu sociologismu.“[30] Manifestují to i Voženílkovy poválečné texty, např. *Nová výstavba Zlína* nebo *Příspěvek* k *vývoji pásového města*, otištěné v časopisu *Architektura ČSR* v roce 1947.[31] Stejně jako předválečné texty jeho a jeho okruhu jsou i tyto poválečné texty doplněny řadou grafů, tabulek a schémat, což jim mělo dodat na empirické objektivitě. Zájem pragmatiků Voženílkova typu tkvěl především v metodické činnosti. Už od roku 1947 se vzorem státní stavitelské struktury a centrálního

29. Stefan Dragoun. „Ke kritice teorie funkcionalistické architektury“. *Architektura ČSR.* 1950, roč. 9, s. 160; Oldřich Starý. „Poučení architektů z článku J. V. Stalina Marxismus v jazykovědě“. *Architektura ČSR.* 1950, roč. 9, s. 299–309.

30. Rostislav Švácha. *Forma sleduje vědu. Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948.* Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 2000, s. 58–59, cit. in K. E. Zarecor. *Utváření socialistické modernity: Bydlení v Československu v letech 1945–1960,* s. 44.

31. Jiří Voženílek. „Nová výstavba Zlína“. *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, s. 69–74; Týž. „Příspěvek k vývoji pásového města“. *Tamtéž*, s. 229–242.

plánování stavební činnosti stala kolektivizovaná architektura v Sovětském svazu, částečně ale také polský systém. Text Františka Jecha *Organizace architektonické práce v SSSR* představuje tamější instituce architektonických výborů, které pracovaly na různých úrovních správních celků a při různých institucích, koordinovaných centrálně z Akademie architektury, jež měla výsadní postavení a měla řešit celostátní problematiku.[32] Příkladnost sovětského systému se pochopitelně zintenzivnila i po převratu, kdy vyšel překladový článek *Organizace architektonické činnosti v SSSR*. Zde byla představena hierarchie projekčních skupin: projekční práce probíhaly v ateliérech, projekčních a výzkumných ústavech následujících vertikálně řízených typů: 1. projekční ateliéry a kanceláře při místních sovětech, kde se řešily obytné a veřejné budovy místního významu; 2. projekční úřady při ministerstvech, které navrhovaly zvláštní typy staveb – školy, nemocnice atd.; 3. projekční ateliéry při ministerském Výboru pro věci architektonické, kde se projektovaly typové stavby obytné i veřejné a nejdůležitější či nejexponovanější projekty.[33] Tomuto schématu v zásadě odpovídal půdorys pozdějšího tuzemského Stavoprojektu. Podstatnou agendou BAPSu bylo také územní plánování a organizace Ministerstva techniky, které fungovalo mezi lety 1946–1950. Představu o činnosti BAPSu si v tomto směru můžeme učinit ze dvou jeho návrhů na organizační schéma odborů nového ministerstva[34] a na organizaci plánovacích ústavů z roku 1947. BAPS navrhoval zřídit Státní plánovací ústředí a jemu podřízená oblastní plánovací ústředí a krajské plánovací komise. Celý systém měl spadat buď pod Ministerstvo techniky, nebo pod Státní úřad plánovací, který fungoval mezi lety 1945–1959.[35] Centrálně řízené územní a krajinné plánování mělo vzor spíše v Polsku, popis a schéma

32. František Jech. „Organizace architektonické práce v SSSR". *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, s. 184.

33. [D. Arkin]. „Organizace architektonické činnosti v SSSR". *Architektura ČSR*. 1948, roč. 7, s. 82.

34. I. odbor Plánování obcí, měst a krajů; II. odbor Státní stavby pozemní; III. odbor Pozemní stavby státních podniků; IV. odbor Výstavba obytných sídlišť a stavební obnova; V. odbor Vodohospodářství; VI. odbor Stavby komunikační; VII. odbor Strojnictví a elektrotechnika; VIII. odbor Zeměměřičství; IX. odbor Všeobecné záležitosti techniky a hospodaření stavebními hmotami a technické výzkumnictví; X. Odbor právní; srov. „Návrh BAPS na vymezení Ministerstva techniky a organizace jednotlivých odborů". *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, s. 67–68.

35. „Návrh BAPS na organizaci plánování v ČSR a Plánovací komise pro Prahu a Střední Čechy (se zvláštním zřetelem k plánování krajinnému)". *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, s. 93–94.

poskytl text polského architekta, urbanisty a teoretika Ignáce Tłoczka *Organizace prostorového plánování* v *Polsku*[36] a přednáška architektky Heleny Syrkusové v Praze.

Znárodňování probíhalo zhruba od poloviny roku 1948 pod vedením Ministerstva techniky. Kimberley Zarecor zmiňuje nedatovanou *Situační zprávu* o *organisaci architektonických ateliérů*,[37] která musela vzniknout mezi červnem, kdy vešel v platnost zákon o znárodnění stavebnictví, a polovinou srpna 1948, neboť pak už probíhalo sdružování jednotlivých ateliérů do budoucích krajských středisek.[38] Patrně ihned po únorovém převratu přišel ze Zlína zpět do Prahy Jiří Voženílek, který se stal generálním ředitelem nově vznikající organizace.

Ladislav Machoň mezi strachem a ambicemi

Architekt Ladislav Machoň patřil k těm meziválečným architektům z okruhu Jana Kotěry, kteří se nestali paradigmatickými postavami, jež by stály za kanonickými pohyby moderny či avantgardy.[39] Před válkou nebyl ani příliš teoreticky činný, to se změnilo až s koncem třicátých let a válkou, kdy spoluorganizoval výstavu *Za novou architekturu*.[40] Působil i jako designér, scénograf, architekt veřejných budov i rodinných domů, urbanista a památkový architekt. Po válce coby člen komunistického odboje vstoupil do KSČ. Podílel se na organizační práci, začal hojně publikovat a byl členem Zemského národního výboru ve funkci vedoucího plánovacího referátu pro Prahu, po roce 1948 působil jako technický a plánovací referent Obvodní rady pro Prahu 1 až 6.[41] Byl exponentem Svazu Československo-sovětského přátelství,[42] pro nějž navrhl v roce 1947 adaptaci sídla v objektu čp. 995 na dnešním Smetanově nábřeží.[43] Machoň

36. Ignác Tłoczek. „Organizace prostorového plánování v Polsku". *Architektura ČSR*. 1948, roč. 8, [č. 1], s. 45–48.

37. K. E. Zarecor. *Utváření socialistické modernity: Bydlení v Československu v letech 1945–1960*, s. 103.

38. Srov. Karel Janů. „Cestou znárodnění". In: *Stavebnictví včera, dnes a zítra*. Praha: Stavební informační středisko, 1973, s. 11; *Schůzka Ladislava Machoně a Bohumila Slámy s Jiřím Voženílkem, kde se projednávaly konkrétní seznamy zapojených architektů, organizační struktura, pobočky a podmínky východočeského střediska se konala 25. srpna 1948*. Archiv Národní galerie (NG), fond č. 125, Ladislav Machoň (dále citováno jako *Schůzka Ladislava Machoně a Bohumila Slámy s Jiřím Voženílkem*).

39. K tomu např. srov. Alois Kubíček. „Ladislav Machoň, *28. 4. 1888". *Architektura ČSSR*. 1968, roč. 27, č. 7, s. 435; Zdeněk Lukeš. „Ladislav Machoň". *Umění a řemesla*. 1988, roč. 30, č. 2, s. 4–5; nověji Týž. *Architekt Machoň: Passage Pardubice*. Pardubice: Titanic, 2009, s. 7–17; Martina Flekačová. „Architekt Ladislav Machoň". In: Kateřina Hekrdlová. *Leták k výstavě Meziválečná přestavba Klementina, 18. 3. – 7. 5. 2015*. Praha: Národní knihovna ČR, 2015, bez paginace. Nejnověji srov. Ladislav Zikmund-Lender. „Stavět a usměrňovat: Vstup Ladislava Machoně do historického prostředí ve 20.–40. letech 20. století v kontextu dobového diskurzu památkové péče". In: Magdaléna Nová – Marie Opatrná (eds.). *Vidět – Slyšet – Číst – Rozumět: Sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských studijních programů*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Katolická teologická fakulta, 2015, s. 243–250.

40. Výjimku tvoří jeho disertační práce o památkové obnově Klementina, kterou mezi lety 1924–1946 postupně projektoval.

mohl být také iniciátorem i poněkud agilního čísla o Moskvě časopisu *Architektura ČSR*. Machoň zde využil svou reputaci památkového architekta, který byl oceňován za obdivuhodnou schopnost skloubit staré a nové, když píše: „Pro nás architekty, kteří dokážeme citlivě číst ve staletém vrstvení monumentů i stavebních dokladů denního života, je Moskva nepřebernou studnicí poučení, bádání a objevů.“[44] Svého památkového citu však pozitivně využíval také v této době, příkladem může být nakonec nerealizovaný hotel v Kutné Hoře z let 1948–1949 nebo Machoňovo připojení k protestu proti kácení památných stromů ve Stromovce.[45] Těsně po válce Machoň publikoval vzpomínky na některé své kolegy, kteří se jejího konce nedožili – např. Rudolf Bettelheim nebo Vladimír Grégr, s nimiž jej pojilo členství v zednářské lóži.[46] V prvním poválečném, programovém čísle *Architektury ČSR* napsal kapitolu *Zapojení architekta do plánování země české*, z níž vyplývá, že agenda územního a krajinného plánování byla v BAPSu Machoňovou doménou a patrně se podílel i na výše zmíněných organizačních návrzích, nebyl-li přímo jejich autorem.[47] Za bezprostřední úkoly územního plánování považoval Machoň dosídlení pohraničních oblastí, „dnes již očišťovaných od Němců“,[48] obnovu měst poničených válkou, obnovu Plzně, Kralup a dalších obcí, dosídlení Benešovska a Sedlčanska, kde proběhlo mezi lety 1942–1944 vysídlení, a splátku dluhu Ležákům, Lidicím, Leskovicím a Lejčkovu.[49] Kromě požadavku na systém plánovacích komisí a zastřešující, dosud neexistující ústřední plánovací organizaci však Machoň nevznášel žádné ideologické požadavky a neprojevoval žádné znárodňovací tendence, patrně také proto, že se mu jako jednomu z mála po válce angažovaných architektů komerčně velmi dařilo i před ní (což se třeba

41. Ladislav Machoň. *Vlastní životopis*. Archiv NG, fond 125, Ladislav Machoň, 1956. Machoň psal: „Logický vývoj své odbojové činnosti viděl jsem v členství v Komunistické straně Československa, do které jsem vstoupil v roce 1945.“

42. Mezi lety 1946–1951 byl jeho předsedou.

43. Národní technické muzeum (NTM), Archiv architektury a stavitelství (AAS), fond č. 25, Ladislav Machoň, inv. č. 20100322/07.

44. L. Machoň. „800 let Moskvy“, s. 166.

45. Ladislav Machoň. „Ničení Stromovky a otázka pražského výstaviště“. *Architektura ČSR*. 1948, roč. 7, s. 78.

46. Ladislav Machoň. „Architekt Rudolf Bettelheim“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, s. 296; Týž. „Vladimír Grégr“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, s. 302.

47. Text přesně kopíruje pozdější návrhy na strukturu plánovacích komisí, viz výše.

48. Ladislav Machoň. „Zapojení architekta do plánování země české“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, s. 15–16.

49. *Tamtéž*, s. 16.

nedá říct o Jiřím Voženílkovi). Pozoruhodnou alternativou vůči sovětské orientaci v době plurality zahraničních vlivů v letech 1945–1946 byla výstava japonského bydlení v Praze, spoluorganizovaná a navržená Machoňovou manželkou Augustou Müllerovou.[50] Müllerová spolupracovala také na putovní výstavě Inženýrské komory a v BAPSu se evidentně věnovala modernizaci typologie zdravotní architektury. Kromě moskevské adorace se Machoň ideologickým textům spíše vyhýbal, v roce 1946 publikoval např. své zkušenosti s použitím umělého kamene.[51] Souhlasné stanovisko s předpřevratovou, ještě opatrnou rétorikou Jiřího Krohy naznačuje Machoňův text *Příprava obcí k provádění stavebního programu budovatelského plánu vlády*. Vyjadřuje podporu programu dvouletky a vyzdvihuje především její význam pro obnovu venkova. Ocenil koncepčnost, kterou centrální plánování zaručovalo: „Tak zejména v každé obci bude v prvé řadě nutnost připravit územní situování novostaveb, [...] v druhé řadě bude nutno sjednotiti hodnocení programů stavebních, zásad dispozice a stanoviti způsob výstavby. Teprve pak bude možno úspěšně přikročiti ke konkrétním návrhům stavebních objektů.“[52] Na idejích promyšleného komplexního a metodického urbanismu vztyčil Machoň svou velmi mírnou kritiku předválečné kapitalistické architektury: „Takováto stavební činnost (vznik bezplánovitých kolonií jako důsledek ekonomického růstu) znemožnila jakoukoliv nápravu tohoto podnikatelského řádění a její důsledky budeme i v budoucnu těžko odstraňovati.“[53]

Jako architekt ve vysokých stranických i stavovských funkcích Machoň o budoucím znárodnění architektonických praxí nepochybně věděl. V roce 1948 se rozhodl s Bohumilem Slámou, předválečným spolupracovníkem Bedřicha Feuersteina, ujmout vůdčí úlohy

50. Müllerová měla za úkol architektonické řešení expozice sbírky Joe Hlouchy. Srov. Augusta Müllerová. „Několik slov k japonské výstavě v Praze“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, s. 20.

51. Ladislav Machoň. „Užití umělého kamene a výrobků z cementu v nové architektuře“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, [č. 1], s. 59–60.

52. Ladislav Machoň. „Příprava obcí k provádění stavebního programu budovatelského plánu vlády“. *Architektura ČSR.* 1946, roč. 5, s. 261.

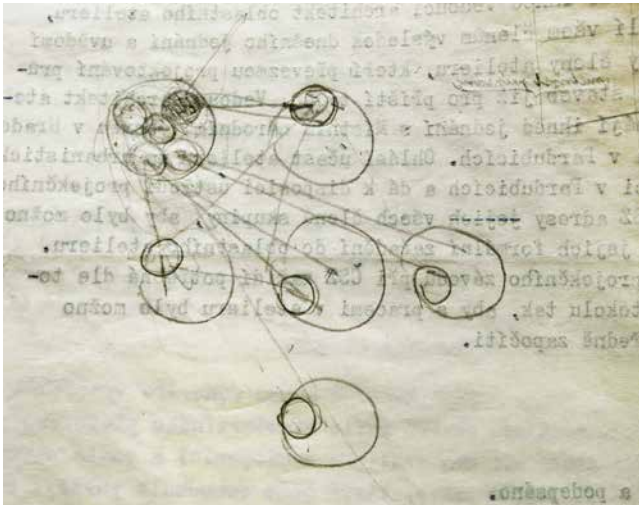
53. *Tamtéž*.

v založení státního krajského ateliéru pro Královéhradecko a Pardubicko. Za Jiřím Voženílkem přišel se seznamem architektů, kteří se k jeho středisku připojili – jednalo se o něj, Slámu, Müllerovou, Machoňova syna Ladislava, Karla Lodra, Rudolfa Vichru, Jana Vyhnánka a další.[54] Expozitura měla být zřízena v Hradci Králové nebo v Pardubicích, což v této fázi nebylo ještě zřejmé. Architekti měli mít možnost dokončit veškeré započaté samostatné projekty (což se mohlo vléct i několik let), měli mít možnost samostatné publikační a vědecké činnosti, způsob honorování měl být odvozen od tabulek Svazu čsl. díla, později se výše platů upravila vlastními předpisy. Členy projekčního střediska měli být konstruktéři, rozpočtáři, samostatní architekti, vedoucí specializovaných skupin, vedoucí ateliérů a vedoucí celého střediska.[55] Vedoucími specializovaných skupin se měli stát Jan Rejchl pro Hradec Králové, Karel Řepa a Karel Kalvoda pro Pardubice, Stanislav Tošovský pro Ústí nad Orlicí a architekti Gustav Brix a Břetislav Malinovský pro Chrudim.[56] Na reverzu zápisu schůzky Voženílka

54. *Schůzka Ladislava Machoně a Bohumila Slámy s Jiřím Voženílkem*, s. 1.

55. *Platová úprava mimotarifních zaměstnanců projekčního závodu při Československých stavebních závodech, n. p., 10. srpna 1948*. Archiv NG, fond č. 125, Ladislav Machoň, s. 4.

56. *Schůzka Ladislava Machoně a Bohumila Slámy s Jiřím Voženílkem*, s. 2.



Ladislav Machoň, skica na reverzní straně dopisu, organizační schéma Stavoprojektu, 1948. (Archiv NG, fond 125, Machoň). © dědicové Ladislava Machoně

s Machoněm a Slámou se dochoval diagram, patrně z Machoňovy ruky, který zachycuje snad zamýšlenou strukturu budoucího Stavoprojektu, resp. východočeského krajského projekčního střediska, kde kromě Machoně pracovala celá řada architektů v Praze.

Nápadným důsledkem celého Machoňova angažmá v konsolidaci znárodněné architektury ve východních Čechách totiž bylo především to, že si mohl ponechat svůj ateliér v Paláci Koruna na Václavském náměstí a mohl odtud východočeské středisko řídit na dálku. V Pardubicích dlouhodoběji pobýval Machoň jen několik měsíců v roce 1949, kdy zde bylo zřízeno vedení celé východočeské organizace a byla vyžadována Machoňova přítomnost.[57] Protože nebylo dále možné, aby Machoň vedl východočeský Stavoprojekt z Prahy, dohodli se patrně s Voženílkem na jeho přeložení do Prahy. Machoň byl z pardubického střediska odvolán k 2. 1. 1950[58] a od nového roku nastoupil jako vedoucí Krajského architektonického ateliéru „A" pražského Stavoprojektu,[59] kde pracoval až do svého zatčení dne 22. července 1952.[60] V pardubické funkci jej nahradil architekt Karel Kalvoda.

Poválečné osudy Ladislava Machoně ukazují situaci architekta, který se aktivně podílel na dění na tuzemské scéně v letech 1945–1950. I přes nejrůznější snahy bagatelizovat poválečné osudy a výkony nejrůznějších oborů musíme trvat na věcném uvážení jevů v síti historických situací, v kontextu konkrétní doby a konkrétního místa. Přestože centrálně řízená, dokázala si architektura najít cestu, jak v padesátých a šedesátých letech docílit na lokální úrovni autonomních výkonů a jednotlivá místa nepřišla o své stavební tradice.[61] Poučeni postkolonialismem máme potřebu říci, že kolektivizace architektury nebyla až tak sovětským diktátem, ale byla zvolena a realizována

57. *Dopis Jiří Voženílek – Ladislav Machoň, 2. 5. 1949*, *Jmenování vedoucím krajského střediska Stavoprojektu.* Archiv NG, fond č. 125, Ladislav Machoň.

58. *Dopis Jiří Voženílek – Ladislav Machoň, 31. 12. 1949, Odvolání z funkce vedoucího krajského střediska Stavoprojektu*. Archiv NG, fond č. 125, Ladislav Machoň.

59. *Dopis Josef Havlíček – Ladislav Machoň, 13. 1. 1950, Jmenování vedoucím KAA „A"*. Archiv NG, fond č. 125, Ladislav Machoň.

60. Machoň byl zatčen a odsouzen spolu s Bohumilem Vančurou, Bohumilem Bieblem a dalšími v procesu s Rudolfem Slánským. Oficiální důvod nebyl Machoňovi nikdy sdělen, šlo nejspíš o jeho angažmá ve svobodozednářské lóži *Sibi et posteris*. L. Machoň. *Vlastní životopis*; srov. též *Machoň, Ladislav (26. 4. 1888).* Archiv bezpečnostních složek, Zvláštní vyšetřovací spisy – archivní protokol, Statisticko-evidenční odbor FMV, reg. č. 26379, arch. č. ZV-167.

61. K tomu srov. nedávné zhodnocení poválečné architektury mimo Prahu, např. Ladislav Zikmund-Lender. „Architektura a urbanismus". In: Jiří Zikmund (ed.). *Fotoalbum města Hradce Králové 1945–1989*. Hradec Králové: Garamon, 2015, s. 14–57; Martin Strakoš. *Po sorele brusel, kov, sklo, struktury a beton: Kapitoly o architektuře a výtvarném umění 50. a 60. let 20. století od Bruselu po Ostravu.* Ostrava: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě, 2014; Petr Domanický. *Lesk, barvy a iluze: Architektura Plzně v šedesátých letech*. Plzeň: Západočeská galerie, 2013; Rostislav Koryčánek et al. *Na prahu zítřka: Brněnská architektura a vizuální kultura období socialismu*. Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění, 2014; ad.

zde a námi – stejně jako samotná cesta státního socialismu, prosazovaná vládou Národní fronty, jež vzešla ze svobodných voleb v roce 1946. Bez vůle velkého počtu zdejších architektů tyto změny prosazovat a realizovat by k nim těžko došlo. Přestože už začátkem šedesátých let zazněla kritika přílišné anonymizace role a tvůrčí odpovědnosti architekta v beztvářných pracovních kolektivech, byla i tato doba tvořena limity, motivací, přesvědčením, úmysly, omyly, tužbami, obavami a činy konkrétních lidí. Ladislav Machoň se nacházel někde uprostřed na škále mezi ideology a technokraty. Jak nebyl schopný formulovat samostatný sebevědomý umělecký program a architektonickou vizi před válkou, stranil se toho i po válce. Nebyl ale ani vyloženým pragmatikem, přestože se zapojování do převratových struktur nijak nestranil. Machoň je dokonalým příkladem architekta, který byl úspěšný v dobách meziválečných, po válce se připojil k revolučním tendencím uvnitř architektonické scény, ale zároveň se odmítal vzdát starých postupů a zvyklostí. Překotnost a radikálnost změn jej jako konzervativněji smýšlejícího tvůrce asi přece trochu překvapila a v novém uspořádání nakonec mezi lety 1948 a 1952, kdy byl zatčen a uvězněn, nenašel kýžené uplatnění.

Literatura

„Klementu Gottwaldovi Unie architektů, 25. 2. 1948“. *Architektura ČSR*. 1948, roč. 7, [č. 1], s. 42–43.

„Memorandum společnosti architektů předsedovi vlády“. *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, s. 324.

„Návrh BAPS na organizaci plánování v ČSR a Plánovací komise pro Prahu a Střední Čechy (se zvláštním zřetelem k plánování krajinnému)“. *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, s. 93–94.

„Návrh BAPS na vymezení Ministerstva techniky a organizace jednotlivých odborů“. *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, s. 67–68.

„Plánování a rekonstrukce ve Velké Británii“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, s. 85–92.

„Základ pro užší spolupráci slovanských architektů“. *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, s. 191.

Alabjan, Karo. „Třicet let architektury v Sovětském svazu“. *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, s. 293–294.

[Arkin, D.]. „Organizace architektonické činnosti v SSSR“. *Architektura ČSR*. 1948, roč. 7, s. 82.

Domanický, Petr. *Lesk, barvy a iluze: Architektura Plzně v šedesátých letech*. Plzeň: Západočeská galerie, 2013.

Dragoun, Stefan. „Ke kritice teorie funkcionalistické architektury“. *Architektura ČSR*. 1950, roč. 9, s. 160.

Flekačová, Martina. „Architekt Ladislav Machoň“. In: Hekrdlová, Kateřina (ed.). *Leták k výstavě Meziválečná přestavba Klementina, 18. 3. – 7. 5. 2015.* Praha: Národní knihovna ČR, 2015, bez paginace.

Guzik, Hubert. *Čtyři cesty ke koldomu: Kolektivní bydlení – utopie české architektury 1900–1989*. Praha: Zlatý řez, 2014.

Honzík, Karel. „Úvahy o výrazu českého stavitelství“. *Architektura ČSR*. 1948, roč. 7, s. 250–252.

—— *Architektura všem*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

Janů, Karel. „Cestou znárodnění“. In: *Stavebnictví včera, dnes a zítra*. Praha: Stavební informační středisko, 1973, s. 11–13.

Jech, František. „Organizace architektonické práce v SSSR“. *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, s. 184.

Koryčánek, Rostislav et al. *Na prahu zítřka: Brněnská architektura a vizuální kultura období socialismu*. Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění, 2014.

Koula, Jan E. „Materiál a tvar“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, s. 227–238.

Krejcar, Jaromír. „Plánování nové výstavby poválečné Anglie“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, s. 55–60.

Kroha, Jiří. „Architektura socialistického budování“. *Architektura ČSR*. 1949, roč. 8, s. 129–138.

—— „Manifestační projev“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, č. 1, s. 22–24.

—— „Nová cesta architektů v plánovaném hospodářství“. *Architektura ČSR*. 1948, roč. 7, s. 313–316.

—— „Nová orientace čsl. architektury“. *Architektura ČSR*. 1949, roč. 8, s. 66.

—— „O socialistický realismus v naší architektuře“. *Architektura ČSR*. 1950, roč. 9, [č. 1], s. 2–8.

Kubíček, Alois. „Ladislav Machoň, *28. 4. 1888“. *Architektura ČSSR*. 1968, roč. 27, č. 7, s. 435.

Lacina, Lubomír. „Ze švýcarské tvorby posledních let“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, s. 125–130.

Lukeš, Zdeněk. *Architekt Machoň: Passage Pardubice*. Pardubice: Titanic, 2009.

—— „Ladislav Machoň“. *Umění a řemesla*. 1988, roč. 30, č. 2, s. 4–5.

Machoň, Ladislav. „800 let Moskvy“. *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, č. 6, s. 165–166.

—— „Architekt Rudolf Bettelheim“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, s. 296.

—— „Ničení Stromovky a otázka pražského výstaviště“. *Architektura ČSR*. 1948, roč. 7, s. 78.

—— „Příprava obcí k provádění stavebního programu budovatelského plánu vlády“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, s. 260–261.

—— „Užití umělého kamene a výrobků z cementu v nové architektuře“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, [č. 1], s. 59–60.

—— „Vladimír Grégr“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, s. 302.

—— „Zapojení architekta do plánování země české“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, s. 15–16.

Müllerová, Augusta. „Několik slov k japonské výstavě v Praze“. *Architektura ČSR*. 1946, roč. 5, s. 20.

Nový, Otakar. „Architektura a politika“. *Architektura ČSR.* 1946, roč. 5, s. 12–13.

Pelčák, Petr. „6 ½“ [online]. In: Týž. *Česká architektura 2008–2009* [cit. 20. 11. 2015]. Dostupné z: http://prostor-ad.cz/roc2010/prehled.htm.

Rollová, Veronika. „Otevírání Pražského hradu v šedesátých letech. Nerealizovaná alej Socialismu“. *Umění.* 2015, roč. 63, č. 3, s. 209–220.

Starý, Oldřich. „Za socialistické stavebnictví“. *Architektura ČSR*. 1947, roč. 6, [č. 1], s. 1.

—— „Pětadvacet let od smrti Jana Kotěry“. *Architektura ČSR.* 1948, roč. 7, s. 82.

—— „Poučení architektů z článku J. V. Stalina Marxismus v jazykovědě“. *Architektura ČSR.* 1950, roč. 9, s. 299–309.

Storch, Karel. „Bytové stavebnictví ve Švédsku a Dánsku“. *Architektura ČSR.* 1946, roč. 5, s. 26–27.

—— „Mezinárodní shoda v bytovém standardu“. *Architektura ČSR.* 1946, roč. 5, s. 140–144.

Strakoš, Martin. *Po sorele brusel, kov, sklo, struktury a beton: Kapitoly o architektuře a výtvarném umění 50. a 60. let 20. století od Bruselu po Ostravu.* Ostrava: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě, 2014.

Syrový, Bohuslav. „Architektonická forma – výraz prostředí“. *Architektura ČSR*. 1949, roč. 8, s. 110–113.

Švácha, Rostislav. *Forma sleduje vědu. Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948.* Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 2000.

Tłoczek, Ignác. „Organizace prostorového plánování v Polsku“. *Architektura ČSR*. 1948, roč. 8, [č. 1], s. 45–48.

Vojvodík, Josef. „Metafyzická předchuť očištění já od světa: K fenomenologii obrazů světa v knize Josefa Hrdličky“ [online]. *Slovo a smysl: Časopis pro mezioborová bohemistická studia* [cit. 20. 11. 2015]. 2010, roč. 7, č. 14. Dostupné z: http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/3.

Voženílek, Jiří. „Nová výstavba Zlína“. *Architektura ČSR.* 1947, roč. 6, s. 69–74.

—— „Příspěvek k vývoji pásového města“. *Architektura ČSR.* 1947, roč. 6, s. 229–242.

Zarecor, Kimberly Elman. *Utváření socialistické modernity: Bydlení v Československu v letech 1945–1960.* Přeložila Alena Všetečková. Praha: Academia, 2015.

Zikmund-Lender, Ladislav. „Architektura a urbanismus“. In: Zikmund, Jiří (ed.). *Fotoalbum města Hradce Králové 1945–1989*. Hradec Králové: Garamon, 2015, s. 14–57.

—— „Stavět a usměrňovat: Vstup Ladislava Machoně do historického prostředí ve 20.–40. letech 20. století v kontextu dobového diskurzu památkové péče“. In: Nová, Magdaléna – Opatrná, Marie (eds.). *Vidět – Slyšet – Číst – Rozumět: Sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských studijních programů*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Katolická teologická fakulta, 2015, s. 243–250.

Prameny

Archiv Národní galerie, fond č. 125, Ladislav Machoň.

Machoň, Ladislav (26. 4. 1888). Archiv bezpečnostních složek, Zvláštní vyšetřovací spisy – archivní protokol, Statisticko-evidenční odbor FMV, reg. č. 26379, arch. č. ZV-167.

Národní technické muzeum, Archiv architektury a stavitelství (AAS), fond č. 25, Ladislav Machoň, inv. č. 20100322/07.

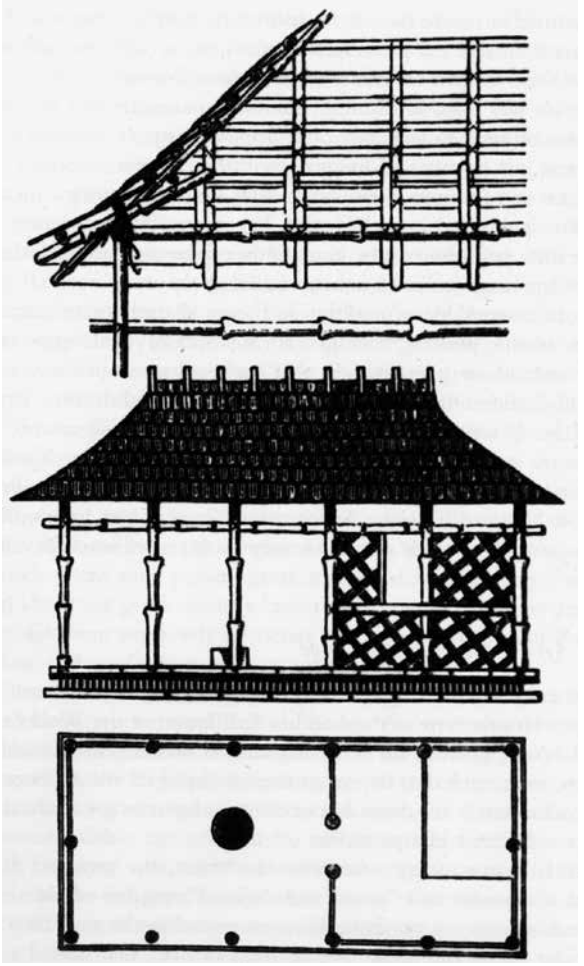
Parallel Porosity: Nové světlo v architektuře

Martin Kropac

Výzkum zaměřený na studium průsvitného prostoru, tj. záměrně vytvořeného prostředí, v němž světelné kvality odpovídají kvalitám exteriéru, od něhož je však oddělen fyzicky i vizuálně. Co přináší do architektury Mies van der Rohe, je revoluce v transparenci – v propojení interiéru a exteriéru, což má ohromný dopad na to, jak jeho stavby umožňují život v nich. Mies zanedbává fakt, že esenciální funkcí architektury není pouze poskytnout přístřeší a ochranu před „vně“, ale také vytvořit soukromí a intimitu v „uvnitř“. Miesův současník Adolf Loos prohlašuje, že samotná myšlenka průhledného domu je chyba. Navrhuje naopak radikální oddělení interiéru – paměti, psychologie a soukromí, které by nemělo být vystavováno – a vnější vrstvy, která funguje jako oblek skrývající soukromé lidské vlastnosti. Ambice dnešní doby hledat pokročilá řešení a způsoby, jež umožní světlu prostoupit povrchem, a formovat tak vnitřní prostor, jsou přirozeným vývojem základních principů modernity, důležité však v tomto ohledu je mít vědomou kontrolu nad porozitou tohoto obleku, který vytváří lidská přístřeší, naplňuje potřeby a poskytuje komfort. Práce se zaměřuje na příklady, v nichž užití vlastností průsvitného prostoru plní specifický úkol, vytváří neopakovatelné, unikátní, mystické prostředí. Cílem je definovat průsvitnost jako svébytnou typologii, nabízející paralelní pozici v možnostech propojení prostředí lidské interakce.

Příběh architektury je dokladem toho, že lidstvo má daleko významnější ambice než jen postavit bytelný přístřešek. Architektura od počátku dějin není jen souboj s gravitací a přírodními vlivy, není to pouze primitivní chatrč Gottfrieda Sempera[1] složená z ohniště, střechy a obálky na terénním základu. Je to práce s ambicí realizovat prostornější, významnější místa s příběhem a agendou, jež oslovují lidské smysly a vzbuzují emoce.

1. Gottfried Semper. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Translated by Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Herrmann. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, s. 102–103.



Nákres primitivní chatrče (G. Semper. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*).

Jedním z účinných a základních prostředků, jak toho dosáhnout, je bezesporu pochopení a cílené užití světla. Světlo je základním prvkem výbavy architekta, je cennou komoditou, kterou má k dispozici. Vytváří charakter prostředí, artikuluje formy, podtrhuje atmosféru, oslovuje smysly.

Od gotiky si uvědomujeme, jak hluboký dopad na naše vnímání prostoru mají různé typy světla. Pokročilý konstrukční systém gotických katedrál, který umožňuje nebývalou výšku stavby, zároveň oprošťuje stěny od nosné funkce, důsledkem čehož stěny mohou ustoupit velkým oknům – vitrážím, kterými do lodě vstupuje ohromné množství světla. Barevná průsvitná skla, v té době vrchol sklářské produkce, vyplňují interiér magickým průsvitným světlem – zde poprvé v kolosálním měřítku vnímáme ohromnou vizuální sílu člověkem – optikou – vytvořeného mystického prostoru.

Vzrůstající zájem o světlo v architektuře se opět objevuje v baroku, zejména v pracích Gian Lorenza Berniniho a Guarina Guariniho, kteří nám opět umožňují pochopit světlo jako centrální motiv, jeho význačnou schopnost artikulace forem, Berniniho soch, Guariniho kupolí. Vynález baroka tkví v ukrytí zdroje – světlíku či ochozu – před zrakem diváka. Výsledný dojem mystického světla, které zaplavuje prostor, je mimo dosah chápání našeho světa – jsme pozváni být přítomni zázraku.

Zároveň každá doba přináší nové a zdokonalené materiály, které umožňují prostory větší a více prosvětlené. Doba Henriho Labrousta a precizní pochopení možností litiny, revolučního materiálu doby, přirozeně formuluje nový jazyk a nový zážitek. Celkové odlehčení stavby znovu umožňuje velkým plochám, tentokrát (na rozdíl od gotiky) horizontálním, vstup denního světla. Pokrok sklářského průmyslu nyní nabízí sklo bílé, nebarevné, strohé, ale velkolepé.

Gian Lorenzo Bernini. *Ecstasy of Saint Theresa* (fotografie © Profimedia).

O století později německý sklářský průmysl zve Bruno Tauta k návrhu pavilonu na výstavu Werkbundu v Kolíně nad Rýnem roku 1914. Požadavek na výstižnou demonstraci jedinečné kvality německého průmyslu Taut nejen plní, ale navíc představuje mistrovské průsvitné dílo užitím revoluční dvojité stěny a zrcadlícího bazénu. Novodobou optickou senzaci podporují dvě ramena skleněného schodiště, která vytvářejí dojem průchodu perlivou lázní.

Paul Scheerant v roce 1914 napsal: „We live for the most part in closed rooms. These

form the environment from which our culture grows. Our culture is to a certain extent the product of our architecture. If we want our culture to rise to a higher level, we are obliged, for better or worse, to change our architecture. And this only becomes possible if we take away the closed character from the rooms in which we live. We can only do that by introducing glass in architecture."[2]

Mimořádným příkladem operace s průsvitností v architektuře a také unikátním příkladem bydlení ve 20. století je bezpochyby *La Maison de Verre* (Skleněný dům), postavený v letech 1928–1932, navržený Pierrem Chareau. Stal se okamžitě manifestem poctivosti novodobých materiálů a brilantního užití technologií

Bruno Taut. *Glass Pavilion* (1914).

2. Citováno podle Hisham Elkadi. *Cultures of Glass Architecture*. Aldershot, England – Burlington, VT: Ashgate, 2006, s. 21.

své doby. Pozoruhodná fasáda ze skleněných bloků, podporovaná ocelovou konstrukcí, propouští do interiéru domu jedinečné světlo. V noci naopak průsvitná fasáda září do ulic Paříže jako lucerna v centru města.

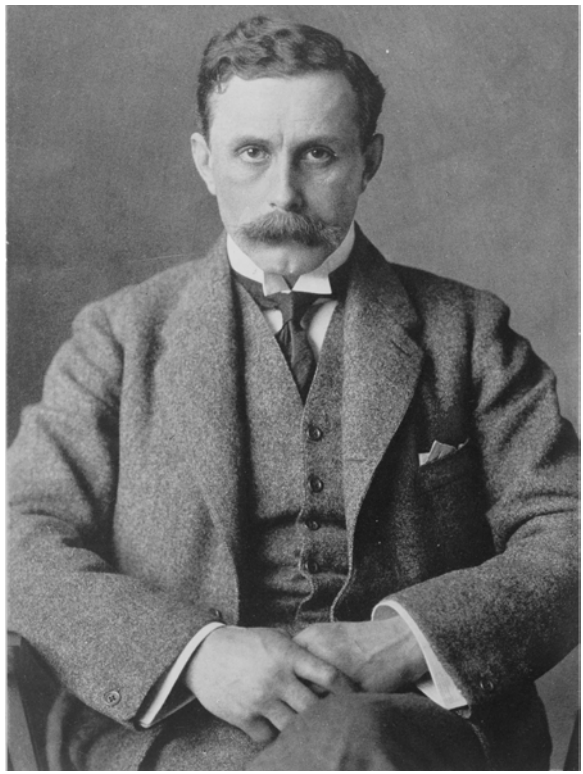
V době dokončení vzbuzuje stavba velký zájem veřejnosti. Neuniká samozřejmě ani pozornosti Le Corbusiera, který navštěvuje průsvitnou novostavbu hned několikrát. Sám potom mnohokrát užívá průsvitnosti ve svých stavbách a publikuje nesčetné množství esejí o nových revolučních technologiích, jako je plavené sklo, s neodkladným apelem, aby se prosklená stěna stala výdobytkem moderní éry: „The possibilities of translucent glass are endless. They even have some important intrinsic virtues: for example, prismatic glass – Luxfer or diamanté glass – whose effect is to

Pierre Charreau. *La Maison de Verre* (fotografie © François Halard, 2007).

completely break up the sun's rays and distribute them in the interior, as a shower divides the water into innumerable droplets. This simple scientific phenomenon can make a decisive contribution to architectural design. [...] Architects have not yet grasped clearly that they have these miraculous means at their disposal."[3]

Subtilní ocelové konstrukce moderní doby přináší další radikální odlehčení stavby a uvolnění půdorysu, představují zcela novou definici pojmů vně a uvnitř. Architekt Mies van der Rohe dosahuje radikálního spojení interiéru a exteriéru, což má ohromný dopad i na to, jak se v těchto domech žije. Architekt ale zcela zanedbává fakt, že náplní architektury není pouze

3. Le Corbusier. „Glass: The Fundamental Material of Modern Architecture" [online]. Translated by Paul Stirton. *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* [cit. 4. 1. 2016]. Dostupné z: http://www.west86th.bgc.bard.edu/translated-text/glass-modern-architecture.html# [kompletní překlad Le Corbusierova textu lze nalézt v tištěné verzi časopisu *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*. 2012, roč. 19, č. 2, s. 282–308]. Le Corbusierův článek *Le Verre: Matériau fondamental de l'architecture moderne* (Sklo: Základní hmota moderní architektury) původně vyšel ve francouzštině, češtině a němčině ve 2. ročníku časopisu *Tchéco-Verre: odborný list pro výrobu a upotřebení skla a příbuzných materialií* v roce 1935.

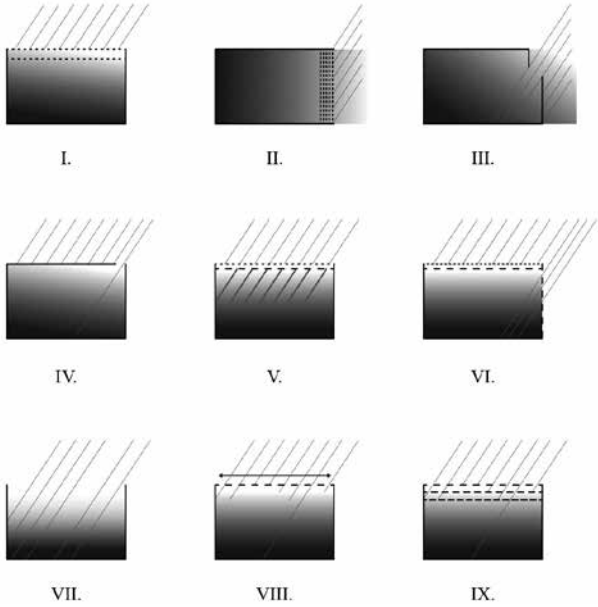


Adolf Loos, portrét z roku 1903 (fotografie © Österreichische Nationalbibliothek, Wien, NB 509090B).

poskytnout přístřeší a ochranu před přírodními vlivy, ale také umožnit pocit soukromí a intimity. Člověk potřebuje oddělení vnějšího a vnitřního a architektura mu právě toto ze své podstaty musí umožnit. To jsou slova Adolfa Loose, současníka Miese, který prohlašuje, že samotná myšlenka průhledného domu je chybná.[4] Navrhuje naopak radikální oddělení interiéru – paměti, psychologie a soukromí, které by nemělo být vystavováno – a vnější vrstvy, která funguje jako oblek skrývající soukromé lidské vlastnosti.

Konflikt mezi dvěma radikálně odlišnými póly moderní architektury, diametrální rozkol v tezích moderního prostoru, je podnětem ke zpracování katalogu – systematicky tříděného shromáždění realizací, které Loosovy podmínky respektují nekonvenčními a inspirativními cestami. Přitom nabízejí jedinečný smyslový zážitek – jsou to ojedinělá umělecká díla, divy lidské invence. Průsvitnost zcela jednoznačně vystupuje z katalogu jako inovativní řešení, v souladu s nároky a potřebami lidského bytí, nabízející však kvality vyzdvihované moderní dobou. Mezi prostory uzavřenými a zcela otevřenými je průsvitný prostor v alternativní, *paralelní pozici* a nabízí novou nebo dosud málo vědomě zkoumanou cestu tvorby v architektuře. Je to architektonickou metodou formulovaný, technickými prostředky dosažený, záměrně realizovaný prostor, jehož světelné kvality odpovídají kvalitám exteriéru, od něhož je však oddělen fyzicky i vizuálně. Průsvitný prostor nabízí paralelu k oběma světům – spojuje kvality a vlastnosti pocitu vně a uvnitř. Světlopropustná vrstva, jakkoliv koncipovaná, zaujímá většinu povrchů, kterými je tento prostor konstruovaný, nebo jí prostupuje takové množství světla, že propustnost této vrstvy převažuje nad nepropustností plných dělicích konstrukcí.

4. Max Risselada (ed.). *Raumplan versus plan libre: Adolf Loos [and] Le Corbusier.* New, rev. and updated English ed. Rotterdam: 010 Publishers, 2008, s. 38–39.



Parallel Porosity, 9 Categories
(© Martin Kropac, 2015).

Katalog je v tomto okamžiku chápán jako heuristický nástroj pro hlubší pochopení podstaty architektury a světla a pro pochopení požadavků a možností nového Loosova obleku, světlopropustné vrstvy, paralelní cesty interiéru ke světlu. Je snahou vymanit se z mylné představy, že architektura je redukována na kompoziční principy v řešení této obálky, tedy poměrem, uspořádáním a morfologií propustného a nepropustného. V naší době musíme neúnavně a s novými ambicemi hledat pokročilá řešení a způsoby, které umožní světlu prostoupit povrchem a formovat tak vnitřní prostor, při tom však mít vědomou kontrolu nad porozitou tohoto obleku, který vytváří lidská přístřeší, naplňuje potřeby a poskytuje komfort. Výsledkem je meziprostor – prostředí s kvalitami obou stran, místo mezi přírodou a člověkem vytvořeným, s ambicemi pařížských arkád Waltera Benjamina, s mystikou lodě gotické katedrály – místo mezi nebem a zemí.

I. Space Flooded with Natural Light (Světlem zaplavený prostor)
Wells Cathedral (Wells, Somerset, England, UK; 1176–1490)
Kusakabe House (Takayama, Gifu, Japan; 1879)
Austrian Postal Savings Bank – Otto Wagner (Vienna, Austria; 1906)
Glass Pavilion – Bruno Taut (Cologne, Germany; 1914)
La Maison de verre – Pierre Charreau (Paris, France; 1932)
Johnson Wax Headquarters (Offices) – Frank Lloyd Wright (Racine, Wisconsin, USA; 1939)
Menil Collection – Renzo Piano (Houston, Texas, USA; 1987)
Bregenz Museum – Peter Zumthor (Bregenz, Austria; 1997)
Beyeler Foundation Museum – Renzo Piano (Riehen, Switzerland; 1997)
Kursaal Auditorium and Congress – Rafael Moneo (Donostia-San Sebastián, Basque Country, Spain; 1999)
Nelson Atkins Museum of Art – Steven Holl (Kansas City, Missouri, USA; 2007)

II. Translucency Through Lack of Density – Layering (Průsvitnost z nedostatku hustoty – Vrstvení)
Dominus Winery – Herzog de Meuron (Yountville, Napa Valley, California, USA; 1998)
KAIT Kanagawa Institute Of Technology – Junya Ishigami (Shimoogino, Atsugi, Kanagawa, Japan; 2012)
Serpentine Gallery Pavilion – Sou Fujimoto (London, England, UK; 2013)

III. Clandestine Light (Záhadné světlo)
Ecstasy of St. Theresa – Lorenzo Bernini (Santa Maria della Vittoria, Rome, Italy; 1652)
Glasgow School of Art – Charles Rennie Mackintosh (Glasgow, Scotland, UK; 1909); Steven Holl (2014)

Vuokseniskaa Church – Alvar Aalto (Vuoksenniska, Finland; 1958)
Nordic Pavilion at the Venice Biennale – Sverre Fehn (Venice, Italy; 1962)
Unitarian Church Rochester – Louis Kahn (Rochester, New York, USA; 1969)
Roman Catholic Church – Aldo van Eyck (The Hague, Netherlands; 1969)
Tuskegee Chapel – Paul Rudolph (Tuskegee, Alabama, USA; 1969)
Alvar Aalto Museum in Jyväskylä – Alvar Aalto (Jyväskylä, Finland; 1973)
Kajaani Art Museum – Juhani Pallasmaa (Kajaani, Finland; 1993)
Sundial House – Shoei Yoh (Fukuoka, Japan; 1996)
The Ivar Aasen Center – Sverre Fehn (Ørsta, Norway; 2000)

IV. Perforated Solid Plane
(Perforace neprůhledného povrchu)
Kimbel Art Museum – Louis Kahn (Fort Worth, Texas, USA; 1972)
Koshino House – Tadao Ando (Ashiya, Hyogo, Japan; 1984)
Church of the Light – Tadao Ando (Ibaraki, Osaka, Japan; 1989)
Therme Vals – Peter Zumthor (Graubünden, Switzerland; 1996)
Chapel of St. Ignatius – Steven Holl (Seattle, Washington, USA; 1997)
Baumschulenweg Crematorium – Schultes & Frank (Berlin, Germany; 1999)
Cathedral of Our Lady of the Angels – Rafael Moneo (Los Angeles, California, USA; 2002)
Mausoleum in Murcia – Manuel Clavel Rojo (Murcia, Spain; 2010)

V. Enhancing the Quality (Světelná modulace)
León Cathedral (León, Spain; 1205–1302)
Maison & Atelier Horta – Victor Horta (Brussels, Belgium; 1901)

Goetheanum – Rudolf Steiner (Dornach, Switzerland; 1925 [1928])
Notre Dame du Haut (Ronchamp) – Le Corbusier (Ronchamp, France; 1954)
Beinecke Rare Book and Manuscript Library – Gordon Bunschaft (New Haven, Connecticut, USA; 1963)
St. Pius Church – Franz Fueg (Meggen, Switzerland; 1966)
Ricola Europe Factory – Herzog de Meuron (Mulhouse-Brunstatt, France; 1993)
Christus-Pavillon – Meinhard von Gerkan (Hannover, Germany; 2000)
Quaker House – James Turrell (Houston, Texas; 2000)
Caja Granada Savings Bank – Alberto Campo Baeza (Granada, Spain; 2001)
Cathedral of Our Lady of the Angels – Rafael Moneo (Los Angeles, California, USA; 2002)
Stadthaus Scharnhauser Park – Jurgen H. Mayer (Ostfildern, Germany; 2002)
Library IKMZ – Herzog de Meuron (Cottbus, Germany; 2004)

VI. Juxtaposition of Different Light Systems (Postavení různých světelných systémů)
Kidosaki House – Tadao Ando (Setagaya, Tokyo, Japan; 1986)
Enghoej Church – Henning Larsen (Randers, Denmark; 1994)
Bregenz Museum – Peter Zumthor (Bregenz, Austria; 1997)
Caja Granada Savings Bank – Alberto Campo Baeza (Granada, Spain; 2001)
Porta Milano – Alberto Campo Baeza (Malpensa, Milan, Italy; 2009)

VII. Nakedness – Total Exposure to Light (Obnažení – Kompletní expozice světlu)
Roden Crater – James Turrell (Flagstaff, Arizona; 1972)

Forest of Thombs Museum – Tadao Ando (Kyushu, Kumamoto, Japan; 1992)
Asencio House – Alberto Campo Baeza (Chiclana, Cádiz, Spain; 2000)
Light Reign – James Turrell (Seattle, Washington, USA; 2003)

VIII. Light and Movement (Světlo a pohyb)
Arab World Institute – Jean Nouvel (Paris, France; 1987)
Quaker House – James Turrell (Houston, Texas; 2000)
Nelson Atkins Museum of Art (Parking) – Steven Holl (Kansas City, Missouri, USA; 2007)
Museum of the City in Cassino [nerealizováno] – Steven Holl (Cassino, Italy; 1990)

IX. Light Where Structure Allows (Světlo v konstrukčním systému)
Chapel of the Holy Shroud – Guarino Guarini (Turin, Italy; 1694)
The Louvre Abu Dhabi Museum – Jean Nouvel (Saadiyat Island, Abu Dhabi, United Arab Emirates; 2012)
Serpentine Gallery Pavilion – Sou Fujimoto (London, England, UK; 2013)

Literatura

Elkadi, Hisham. *Cultures of Glass Architecture*. Aldershot, England – Burlington, VT: Ashgate, 2006.

Le Corbusier. „Glass: The Fundamental Material of Modern Architecture" [online]. Translated by Paul Stirton. *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* [cit. 4. 1. 2016]. Dostupné z: http://www.west86th.bgc.bard.edu/translated-text/glass-modern-architecture.html# [kompletní překlad Le Corbusierova textu lze nalézt v tištěné verzi časopisu *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*. 2012, roč. 19, č. 2, s. 282–308]. Le Corbusierův text *Le Verre: Matériau fondamental de l'architecture moderne* (Sklo: Základní hmota moderní architektury) původně vyšel ve francouzštině, češtině a němčině ve 2. ročníku časopisu *Tchéco-Verre: odborný list pro výrobu a upotřebení skla a příbuzných materialií* v roce 1935.

Semper, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Translated by Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Herrmann. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Risselada, Max (ed.). *Raumplan versus plan libre: Adolf Loos [and] Le Corbusier*. New, rev. and updated English ed. Rotterdam: 010 Publishers, 2008.

Chaos Noir: Chaotizující charakteristiky filmu noir

Vilém Hakl

Film noir (černý film) lze nahlížet v souvislosti se dvěma prastarými žánry, vyrůstajícími každý z jiného druhu fascinace smrtí. Prvním žánrem je *danse macabre*, tanec mrtvých, těžící z fascinace smrtí, která ruší všechny společenské rozdíly, a jako takový je žánrem sociální satiry. Druhým žánrem jsou kriminálně dramatické příběhy revenantů, navrátilců ze záhrobí, vycházející z fascinace smrtí jako nelimitní hranicí.

Nejrůznější podoby *černého filmu* se objevují v dobách, kdy se svět ocitá v krizi. Temná krizovost přitom nalézá výraz i v jistých výstřednostech ve stavbě, které mají diváka dezorientovat. Dochází k překračování a znečitelňování hranic mezi životem a smrtí, mezi vědomím a nevědomím, mezi vyšetřováním zločinu a jeho páchání. Film noir totiž nemá (na rozdíl od klasického detektivního dramatu) diváka uklidňovat stvrzením řádu věcí a těží naopak z chaosu rozkladu a sebezohavování formy.

Předmětem příspěvku je uvedení alespoň několika příkladů z širokého noirového instrumentáře chaotizujících (stavbu extrémně komplikujících) prostředků této dezorientace.

„*Jevení* fenoménu se neodděluje od jeho *signifikování*, které odkazuje k proklamativní, kérygmatické intenci.“ Emmanuel Levinas, *Řeč a blízkost*[1]

Popření chaosu

Kriminální drama tradičního typu je střetem dvou typů řádu – řádu zločinného a řádu dobročinného, dvou organizovaných struktur, které se pokoušejí vzájemně narušit. Odhalování zločinu a stíhání jeho pachatelů je organizováno způsobem, který implikuje, že dobro lze činit pouze jedinou správnou formou (metodou), neboli jedinou správnou a logickou dedukcí, jediným správným čtením skutečnosti (stop). Spořádanost neřádu pak v tradičním kriminálním dramatu nespočívá jen v organizovanosti zločinu, ale i v zanechávání a maskování stop (nezaměnitelného otisku pachatele v jeho činu), které vždy vedou k viníkovu dopadení.

Ve filmu noir je toto útěšné pojetí opuštěno.[2] Dvě podoby řádu se už vzájemně nezpochybňují svým soupeřením, ale jsou zpochybněny svou spoluprací. Přehledně konstruované a jednoznačné kriminální drama tradičního typu se rozplývá v nesčetných nesrovnalostech (stavebný chaos), jejichž důsledkem je mnohost různých způsobů čtení (interpretační chaos).

Černé filmy jako by připomínaly, že chaos není produktem rozpadu řádu, ale že řád předchází, provází a přesahuje a řád je tolikero strategickým prostředkem existence v chaosu. Účelnost a účelovost řádu je připomínána jako strategické popření *děsivé rozmanitosti a složitosti světa*,[3] kteréžto zjednodušení má umožnit jeho ovládání.

Východiskem filmu noir nicméně není *chaos* (jeho ztvárňování), ale upozorňování právě na ono *popření chaosu*. Prostředkem tohoto upozorňování je zločin, jehož skutková

1. Emmanuel Levinas. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Přeložil Miroslav Petříček. 4. éd. Paris: Vrin, 2010 [1. vyd. 1949] – nepublikováno, bez paginace (v archivu autora).

2. K *černým* detektivním románům typu *hard-boiled*, které jsou jedním z inspiračních zdrojů filmu noir, Miroslav Petříček podotýká, že „na rozdíl od klasické detektivky nejde v těchto románech o manifestaci logické racionality v nerozumném světě“. Miroslav Petříček. *Majestát zákona: Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*. Praha: Herrmann & synové, 2000, s. 200.

3. Slovy evolucionistů Richersona a Boyda: „Žádný rozumný vědec si nemyslí, že by se složitost organického či kulturního světa dala shrnout pod pár základních zákonů nebo vtěsnat do pár experimentů. ‚Redukcionismus‘ evoluční vědy je ryze taktický. Děláme, co umíme, tváří v tvář děsivé rozmanitosti a složitosti.“ Peter J. Richerson – Robert Boyd. *Not by genes alone: How culture transformed human evolution*. Chicago – London: Chicago University Press, 2005, s. 98.

podstata je pachatelem zapírána a vyšetřovatelem popírána. Úspěšnost zapírání a popírání se přitom vzájemně podporují. Strategie existence v chaosu totiž u obou znesvářených stran spočívá v předstírání, že *vše je v pořádku*. Pachatel předstírá, že se zločin nestal, přestože kolem sebe ledabyle trousí bezpočet stop, a vyšetřovatel se tváří, že *postupuje dle pravidel*, byť skutkovou podstatu neodhalil uspokojivě, či ji dokonce vůbec nerozpoznal, a vyšetřování bylo *úspěšně uzavřeno* na základě nepravdy.[4]

Na následujících stranách proto prozkoumáme tvrzení, že v jiných žánrech nepřijatelné chaotizující prvky ve stavbě (jako například nejasnost motivací postav či nedořečenost děje) jsou pro film noir naopak konstitutivní. Původ těchto stavebných zvláštností budeme hledat v souvislostech s odvěkým proudem *černé tvorby*, konkrétně s makabrálností *tance mrtvých*, těžícího z fascinace smrtí, která ruší všechny společenské rozdíly, a se syžety příběhů *revenantů*, navrátilců ze záhrobí, vycházejících z fascinace smrtí jako nelimitní hranicí.

Fascinace smrtí

Ze záhrobí se nikdy nevrací mrtvý, který dobře zemřel a byl dobře pohřben. Revenance by tedy nebylo bez dramatického, mnohdy kriminálně dramatického potenciálu. Jako takový je návrat ze záhrobí zdrojem charakteristických syžetů, které rozlišujeme již v antickém dramatu i prastarých eposech. Revenant se zpravidla zjeví někomu, kdo mu má zjednat právo, aby na onom světě došel klidu – například potrestáním jeho vrahů, kteří unikli pozemskému trestu. Zjevení je pak o to naléhavější, pokud vrahové s obětí naložili způsobem, který znemožnil její řádné pohřbení.

Středověké křesťanství syžety revenance rozšiřuje o dispozice očistce. Duše trpící

4. Ve věci překračování pravidel kriminálního žánru je nutno připomenout jistou baroknost filmu noir, a to především ve významu, který pojmu *barokní* přikládá Vojtěch Birnbaum (Týž. *Barokní princip v dějinách architektury*. Praha: Vyšehrad, 1941). V jeho pojetí by se tradiční kriminální drama dalo chápat jako tvar *klasicistní*, neboli zakládající pravidla slohu, která (jako omezující) film noir (*barokně*) zpochybňuje, porušuje, či dokonce ruší. Tuto poznámku nicméně činíme s vědomím, že obsáhnout další nabízející se paralely mezi barokním pojetím formy a filmem noir dalece přesahuje formát tohoto textu. Těmto a dalším paralelám a kontextům chaotických děl se však věnuji ve své doktorské práci *Opera caotica*.

za svoje hříchy v purgatoriu se zjeví a žádá příjemce zjevení, aby ji z očistcových muk osvobodil tím, že za ni dá sloužit mše nebo vykoná pouť.[5]

Tanec mrtvých se svým *mors omnia equat* je naopak zdrojem i humoru (černého) – jako žánr sociální satiry.[6] Smrt vše srovná, všechny rozdíly napříč společností. Ve středověku proto „básníci tanců smrti pěstují kult zvrácené radosti nad odchodem ze světa živých".[7] Jejich drsný jazyk nečiní rozdílu mezi žebrákem či králem, jehož mrtvola je pro ně: „Nic jiného než červům strava / červům jsou všechny stavy napospas."[8] Tuto podvratnost přitom mocným nezbývá než tolerovat[9] – je totiž nejen podvratností smrti jako takové, ale především smrti hromadné, bořící zavedené společenské pořádky v obdobích válek a epidemií, obzvláště morových, během nichž tento žánr bývá na vzestupu.[10]

Obdobně se tendence tance mrtvých a příběhů revenantů projevují jako nejrůznější podoby *černého filmu*[11] v dobách nestability a společenských krizí. Německý *expresionismus* dvacátých let reaguje na mizérii po skončení první světové války. Francouzský *poetický realismus* let třicátých je reakcí na nástup nacismu. Americký *film noir* čtyřicátých a padesátých let (neboli noir označovaný jako *klasický*) reflektuje prudký nárůst paranoie státního aparátu Spojených států za druhé světové války a po ní, především v Trumanovské éře s jejími bezhlavými hony na levicové *čarodějnice*. Poválečný francouzský *sociální noir* čtyřicátých a padesátých let a *neo-noiry* následujících desetiletí pak reagují na deziluzi postmoderního světa a studenou válku. Perestrojková *černucha* přelomu let osmdesátých a devadesátých je zas reakcí na agonickou stagnaci provázející rozpad sovětského impéria.

5. O cirkulaci tématu očistce různými vrstvami raně novověké společnosti a o jeho přibarvování drastickými lidovými představami viz např. Michel Vovelle. „La religion populaire: Problèmes et methodes". *Le monde alpin et rhodanien: Revue régionale d'ethnologie*. 1977, s. 7–32.

6. Satiričnost tanců smrti v jejich reflektované podobě zabíhá dokonce až do cynismu a obscenity, jak můžeme pozorovat na příkladu kreseb, které pro svůj cyklus *La Grande Danse macabre des vifs* (1905) vytvořil Martin van Maële (1863–1926).

7. André Corvisier. *Tance smrti*. Přeložila Lenka Kolářová. Praha: Volvox globator, 2002, s. 29.

8. *Tamtéž*.

9. Tato staletá tradice je stále živá v Mexiku ve formě *calaveras*, satirických kreseb či veršů, v nichž se u příležitosti oslav *Dne mrtvých* referuje o žijících osobnostech např. politiky jako o zemřelých.

10. „Už dlouho je známá určitá souvztažnost mezi daty vzniku těchto děl a morovými epidemiemi. [...] Cyklické nápory moru, i když lokalizované, podporují eschatologické strachy a jistý důvěrný vztah ke hromadné smrti." A. Corvisier. *Tance smrti*, s. 41n.

11. *Černým filmem* rozumíme podvratnou kinematografickou linii, zahrnující vedle klasického filmu noir i jeho předchůdce a žánry klasickým noirem (a jeho předchůdci) ovlivněné (viz následující text). Tuto *černou linii* naznačuje například i James Naremore (Týž. *More than night: Film noir in its contexts*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1998).

Černý film

Z příběhů revenantů si film noir bere syžety a postavy. Protagonistou (příjemcem *zjevení*) je detektiv (či zločinec), který musí vyřešit (či vykonat) zločin (neboli vykonat pouť či zjednat právo), do něhož ho vtáhne *trpící* femme fatale (neboli trýzněná duše dožadující se na protagonistovi vykoupení z muk). Ta chce, aby ji detektiv osvobodil z nebezpečí (například krásná podvodnice ve filmu *Maltézský sokol*[12] nebo mladá žena prchající ze sanatoria pro choromyslné v *Líbej mne až k smrti*[13]); za zločincem (i teprve potenciálním) pak přichází, aby ji osvobodil z područí nemilovaného manžela (např. ve filmech *Pojistka smrti*,[14] *Dáma ze Šanghaje*[15] a *Lidská touha*[16]). Jakousi trpící (nevykoupenou) duší však může být i postava navracející se z temné minulosti (dávné jako např. bývalí komplicové ve filmu *Vlna zločinu*[17] nebo nedávné jako z vězení uprchlý homme fatale v *Dej zítřku sbohem*[18]) či (obrazně) z protagonistova podvědomí, z potlačených tužeb a vytěsněných obav (např. vysněná dívka a její násilnický partner v *Šarlatové ulici*[19] a protagonistův padlý idol v dramatu *Třetí muž*[20]). V poválečných noirech pak řady revenantů rozšiřují navrátilci z pekla války (např. *Modrá jiřina*[21]).

Z tance mrtvých si film noir bere makabrální charakteristiky. Vnějšími charakteristikami rozkladu tu je ponurá atmosféra nočního města a prohnilost světa ovládaného zločinem nebo neosobní mašinérií. Rozkládající se svět noiru[22] však už není jen obrazem záhrobí (např. Normino chátrající sídlo v *Sunset boulevard*[23] a přetopený Sternwoodův skleník v *Hlubokém spánku*[24]), ale neméně temného podvědomí. Tento *psychoanalytický* zájem je až humorně patrný v noiru *Třetí muž*, který se odehrává na poválečných troskách Vídně, kolébky psychoanalýzy.

12. The Maltese Falcon, 1941, John Huston.

13. Kiss Me Deadly, 1955, Robert Aldrich.

14. Double Indemnity, 1944, Billy Wilder.

15. The Lady from Shanghai, 1947, Orson Welles.

16. Human Desire, 1954, Fritz Lang.

17. Crime Wave, 1954, André de Toth.

18. Kiss Tomorrow Goodbye, 1950, Gordon Douglas.

19. Scarlet Street, 1945, Fritz Lang.

20. The Third Man, 1949, Carol Reed.

21. The Blue Dahlia, 1946, George Marshall.

22. Zobrazování společnosti ve stavu krize je charakteristické pro všechny podoby *černého filmu* a jejich inspirační literární zdroje. Například „svět Chandlerových románů (Los Angeles a bližší či vzdálenější okolí) je svět složitého čili komplexního systému, který je zjevně kritickým způsobem *destabilizován*; je vůbec jednou z nejnápadnějších charakteristik detektivních románů tzv. ‚drsné školy', že se odehrávají v prostředí ‚korupce institucí'". M. Petříček. *Majestát zákona: Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*, s. 159. „Jinak řečeno: zatímco teorie autopoietických systémů se věnují popisu systémů, které jsou schopny neustále zachovávat svou identitu v sebeproměňování a vývoji k vyšší komplexitě, zdá se, že romány autorů drsné školy jsou popisem týchž systémů v krizi, v pádu, který už není s to systém vyrovnat." *Tamtéž*, s. 162.

23. Sunset Blvd, 1950, Billy Wilder.

24. The Big Sleep, 1946, Howard Hawks.

Vnitřní charakteristiky rozkladu nalézáme v množství jakýchsi kráčejících mrtvol, neboli noirových postav bez budoucnosti. Jsou jimi prohnilé charaktery, v nichž zemřel cit (femme fatale, gangster, zkorumpovaný policista), či charaktery narušené (nalomené, dysforické) jako třeba mrtvý detektiv. Mrtvý, ve smyslu zahořklý, protože v něm zemřely ideály, popřípadě vyhořelý, protože v něm zemřela životní energie, což oboje se navenek projevuje cynickým chladem (vedle ikon, jako jsou Philip Marlowe a Sam Spade, jmenujme alespoň *Kde končí chodník*[25] a neurvalého detektiva Dixona, který nenávidí zločin i sebe sama, brutálního Mika Hammera v *Líbej mne až k smrti* a zahořklého detektiva Simse ve *Vlně zločinu*, jenž ze života nemá nic krom nutnosti boje s kriminalitou – dokonce ani kouřit nesmí).

Z tance mrtvých pochází i satiričnost filmu noir. Sociální satira (sociální kritika) založená na *mors omnia equat* tu je artikulována stíráním rozdílů mezi dobrem a zlem, mezi vysokým a nízkým, a především stíráním rozdílů mezi páchání trestné činnosti a jejím vyšetřováním. Zločin nebývá vyřešen, protože je překryt jiným zločinem, jehož pachatel spravedlnosti unikne taktéž nebo jeho vina není prokázána jednoznačně, stopy jsou totiž nejasné nebo mnohoznačné a jejich čtení musí být detektivem podstatně znásilněno (např. *Dotek zla*[26] a *Pošťák vždy zvoní dvakrát*[27]) nebo zcela pominuto ve prospěch nepodložených, avšak fatálních domněnek (např. *Hluboký spánek*).

Rozdíl mezi *černou* a klasickou detektivkou je tedy podobný rozdílu mezi satirou a legrací, která pravidla společenské hry přijímá, zatímco satira je podvrací.[28] Ironie, parodie a burleska uplatňované satirou (a tedy i filmem noir) mají proto vždy pachuť něčeho vážného[29] – hodnotové systémy jsou zpochybněny. Toho se dopouští třeba Alfred Hitchcock v noiru *Ani stín*

25. Where the Sidewalk Ends, 1950, Otto Preminger.

26. Touch of Evil, 1958, Orson Welles.

27. The Postman Always Rings Twice, 1946, Tay Garnett.

28. Rozdílem mezi satirou a legrací se zabývá například satirik Dario Fo (Týž. *Provocative Dialogue on the Comic, the Tragic, Folly and Reason*. London: Methuen Publishing, 1993). Legrace (sfottò) se podle něj (na rozdíl od satiry) nedotýká ideologie, morálky a kulturního rozměru osobností, vůči nimž je namířena, nepranýřuje způsob, jakým vládnou a jakým si udržují moc (*tamtéž*, s. 1–3).

29. Raja Sharma. *„Comedy" in New Light-Literary Studies*. Raleigh, North Carolina: Lulu Press, 2011, s. 95.

podezření,[30] když „balancuje mezi žánrem rodinné komedie a thrillerem. Podkopává tak hollywoodský ideál rodiny a konfrontací se světem zločinu zároveň demaskuje jeho křehkost a iluzivnost."[31] *Ani stín podezření* je proto „modelovým příkladem tendence americké válečné a poválečné kinematografie [zastoupené především filmem noir a filmy o rebelující mládeži], která se vyznačovala podkopáváním bezproblémového vidění světa [...] podsouvaného klasickými hollywodskými vzorci."[32] Toto podrývání je přitom založeno právě na tom, že „dobro a zlo [v noirových filmech] se často stýkají natolik těsně, že navzájem splývají".[33] A když už jsou rozlišeny, tak natolik uměle, že je to až výsměšné,[34] aby jako umělé bylo demaskováno jejich rozlišování obecně.[35]

Chaotizující prostředky dezorientace

Z výše uvedeného (danse macabre, revenance) vyplývá jistá výstřednost filmu noir jako žánru,[36] jejímž výrazem jsou i výstřednosti ve stavbě (analogicky vztažitelné k chaosu). Ty souvisejí s noirovou podvratností, danou jak jeho satiričností (která znejasňuje, jak už jsme uvedli, rozdíly mezi dobrem a zlem, mezi vysokým a nízkým a mezi pácháním zločinu a vyšetřováním), tak překračováním nebo dokonce stíráním hranic mezi životem a smrtí, bděním a snem, vědomím a nevědomím, avšak civilními prostředky (na rozdíl od hororu), což znesnadňuje jednoznačnou čitelnost tohoto překračování. Smyslem těchto podvratných stavebných postupů je totiž dezorientovat diváka[37] (a tím mu připomenout ono *popření chaosu*).

Nyní se jednotlivé chaotizující prostředky této dezorientace pokusíme popsat – chaotizující neboli *stavbu extrémně komplikující* (ve smyslu úmyslného přetěžování schopností

30. Shadow of a Doubt, 1943, Alfred Hitchcock.

31. Katarína Mišíková. „Čierny (anti)hrdina v tieni podozrenia". *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č. 1 (21), s. 212.

32. *Tamtéž*, podle: Robert B. Ray. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930–1980*. Princeton: Princeton University Press, 1985, s. 155n.

33. Raymond Borde – Étienne Chaumeton. *A Panorama of American Film Noir (1941–1953)*. San Francisco: City Lights Books, 2002, s. 12.

34. „‚Vždycky mě láká to celé zparodizovat', napsal [Raymond Chandler] po dokončení svého prvního románu [*Hluboký spánek*]. ‚Prostě si sám ze sebe dělám legraci', řekl poté, co dokončil tři další. ‚Baví mě to a přijde mi to legrační', dodal. Tento záměrný humor byl však pro jeho čtenáře někdy příliš subtilní a on se divil: ‚Jak to, že Američané — ze všech lidí nejrychleji měnící svoje nálady — nevidí v mém způsobu psaní zřejmou přítomnost parodie?'" Frank MacShane. *The Life of Raymond Chandler*. New York: E. P. Dutton, 1976, s. 93.

35. „‚Nejasnost', o které mluví Bazin, je zcela odlišná od dezorientace či převrácení norem, jichž si cenili surrealisté. Tato má co do činění spíše s etickou složitostí a se schopností kinematografie zachytit to, co Bazin na jiném místě nazývá ‚strukturou reality' v celé její fenomenologické nejistotě." J. Naremore. *More than night: Film noir in its contexts*, s. 26.

36. O filmu noir tu hovoříme jako o žánru, přestože nelze jednoznačně odpovědět na otázku: „zda filmy, o nichž je řeč, tvoří období, žánr, cyklus, styl či prostě jen ‚fenomén'". *Tamtéž*, s. 9.

37. Takový je i názor Raymonda Bordeho a Étienna Chaumetona v jejich vlivné knize *Panorama du film noir américain, 1941–1953*, která pro výzkum filmu noir stanovila jakási referenční kritéria. Podle těchto autorů „všechny

diváková vnímání a chápání). Toho je dosahováno dvěma stavebnými krajnostmi, nedostatkem a přemírou, přičemž obě tyto krajnosti souvisejí s makabrálností, jsou příznaky chaosu rozkladu. Zmnožení (přemíra) prvků stavby vzniká jejím rozpadem, jehož důsledkem jsou i její nedostatky (elipsy, absurdity) – pokud je některý z prvků v procesu rozkladu nenávratně ztracen.

Chaotizující nedostatky

Elipsa a absurdita, jako nedostatky ve stavbě, spolu úzce souvisejí. Specifičnost noirových elips je totiž dána jejich rolí v podvojné narativní struktuře (v koexistenci dvou časových řad), která podle Tzvetana Todorova představuje specifikum detektivního žánru: příběh zločinu (první časová řada, *fabule*) je zpětně rekonstruován v příběhu vyšetřování (druhá časová řada, *syžet*).[38] Elipsy jsou pak nástrojem, který tuto zpětnou rekonstrukci zásadně narušuje či dokonce znemožňuje. Eliptičnost, projevující se jako nejasnost (motivací – např. ve snové *Dámě ze Šanghaje*) a nedořečenost (děje – např. absence pravdivého doznání v *Pošťák vždy zvoní dvakrát*), může vyústit dokonce i v nepřítomnost toho, co tvoří absolutní základ klasické detektivky, a totiž objasnění zločinu (např. *Hluboký spánek* či *Modrá jiřina* – ta končí nerozhodně s trojicí ekvivalentně podezřelých mužů neschopných doznání ani obhajoby, protože dva z nich byli zabiti a třetí trpí poúrazovou poruchou paměti).

Jiným případem jsou filmy, v nichž eliptičnost vyústí v nedostatek či naprosté chybění smyslu třeba vyprávěcího rámce. Jeho absurdita přitom bývá skryta za zdůrazňovanou smysluplnost jednotlivostí (například flashbacků) jím rámovaných. Dochází k *nečisté* hře s divákem, kdy úzkostnou smysluplností i těch

složky ‚noir' stylu mají stejný účel: dezorientovat diváka, který už nenalezne obvyklé orientační body." Raymond Borde – Étienne Chaumeton. „K definici filmu noir". Přeložila Petra Dominková. *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č. 1 (21), s. 36.

38. Tzvetan Todorov. *Poetika prózy*. Překlad Jiří Pelán a Libuše Valentová. Praha: Triáda, 2000. V kapitole *Typologie detektivního románu* (s. 99–111) Todorov analyzuje, jak *černý román* překračuje konvence klasického detektivního příběhu. Dochází mimo jiné k tomu, že „černý román je detektivka, která propojuje oba příběhy, či jinak řečeno ruší první z nich a oživuje druhý. Nedovídáme se už o zločinu, jenž předcházel momentu vyprávění; [...] Prospekce nahrazuje dřívější retrospekci." (*tamtéž*, s. 105).

39. Blow-Up, 1966, Michelangelo Antonioni.

nejmenších detailů (zpravidla v popisu páchání zločinu) je odváděna pozornost od skutečnosti, že dohromady (právě díky absurdnímu rámci) tyto jednotlivosti smysl nedávají. V *Pojistce smrti* je takovým vyprávěcím rámcem nesmyslně sebevražedná forma doznání, která kontrastuje s chladnou logikou protagonistových zločinů. Až anekdoticky absurdní je například vyprávěcí rámec filmu *Sunset boulevard*, rámovaný jako protagonistovo posmrtné vyprávění – jako retrospektiva jeho fatální předsmrtné zkušenosti. V jiných noirech ovšem absurdita rámce není smysluplností rámovaného skrývána, ale naopak odhalena. Kupříkladu retrospektivy zločinů v *Dej zítřku sbohem* jsou rámovány žalobcovou řečí před soudním tribunálem, což sice budí dojem, že spravedlnosti bude učiněno zadost, ale z předvedených faktů je krom skutkové podstaty zřejmá i spletitost korupčních vztahů a z nich plynoucí možnosti obžalovaných průběh soudního řízení manipulovat a vyváznout možná i bez trestu – to však film neexplikuje a končí (jaksi předčasně) přesně s koncem řeči obžaloby.

Vedle elips a absurdit patří k chaotizujícím nedostatkům noirové stavby i nedostatky žánrové. Záměrná zklamávání žánrových očekávání se týkají jak složky melodramatické, tak kriminálně dramatické. Výsledkem jejich dekonstrukce pak často bývá antiklimax, kdy do prázdna vyzní vztah osudově se přitahující dvojice, kupříkladu v noiru *Třetí muž*, i objasňování zločinu, jako třeba v Antonioniho neo-noiru *Zvětšenina*.[39]

Chaotizující přemíra

Z různých druhů stavebných prvků může být v noirových filmech zmnožen prakticky kterýkoliv. Často se setkáváme s přemírou počtu aktérů (např. *Modrá jiřina*) či komplikovaností

jejich vzájemných vztahů (např. *Třetí muž*) nebo mnohostí obého (třeba v *Hlubokém spánku*).

Přemíra informací a informovanosti pak nemusí znamenat jen divákovo přehlcování (např. spletitostí lží v *Pošťák vždy zvoní dvakrát*), ale i jeho frustrování pocitem podinformovanosti, jejž v něm vyvolávají postavy, které vědí výrazně víc, než by měly (jako třeba vyšetřovatel Riordan ve službách pojišťovny v noiru *Zabijáci*).[40]

Přemíra prostorových vztahů vede k narušení prostorové orientace; kupříkladu v *Doteku zla* zapříčiní nepřehledné přecházení přes hranici mezi Mexikem a Spojenými státy dezorientaci v pravomocích znesvářených stran. Přemíra vztahů časových vede zas k narušení orientace časové. Toho může být docíleno komplikovanou flashbackovou stavbou (např. v *Zabijácích*, kde pochopení časově komplexních vztahů několikanásobně podvodného jednání před a po loupeži je komplikováno i formou jejich odhalování v nechronologických flashbacích) či zrušením zřetelného střídaní dnů a nocí, které je úzkostně dodržovanou oporou konvenční dramaturgie.[41] Znečitelnění, či přímo vypuštění denních předělů mezi sekvencemi nočních scén pak v noirových filmech slouží k vytvoření pocitu bezčasí nikdy nekončící noci.[42]

Očekávatelná je přemíra žánrových prvků, protože film noir sám o sobě je výsledkem mísení žánrů, se základem v kriminálním dramatu a melodramatu (dramatu citů a vášní), ale otevřený je i postupům černé komedie, hororu, a dalších žánrů. Žánrové orientační body melodramatu a kriminálního dramatu jsou však navíc narušovány. Krajním případem tohoto narušování pak může být *kontraklimax* neboli klimax vycházející z žánrové složky, která ve vyprávění před klimaxem nebyla směrodatná: melodrama *Šarlatová ulice* vrcholí jako drama kriminální a naopak kriminální drama *Asfaltová džungle*[43] vrcholí jako melodrama.

40. The Killers, 1946, Robert Siodmak.

41. „Uvnitř scénáře je nejdůležitější vzájemný poměr dní a nocí. […] Je dobré střídat pokud možno pravidelně, aby intervaly mezi nocemi byly stejně dlouhé. […] Tento rytmus je velice důležitý. Když funguje špatně, vznikne chaos. Ten sice může být zajímavý, když si s ním pohrajeme a ovládneme ho, ale nejčastěji vede ke ztrátě souvislostí. […] střídání dní a nocí je tajuplně prapůvodní, a tudíž nutné.“ Jean-Claude Carrière. *Vyprávět příběh*. Překlad Tereza Brdečková a Jiří Dědeček. Praha: NFA, 1995, s. 19n.

42. „Některé černé americké filmy se odehrávaly téměř výhradně v noci. Ale jak potom poznat, že už jde o jinou noc? Je těžší to vymyslet nežli v případě dní. […] Bez přechodu daného denním světlem je obtížné přejít z jedné noci do druhé.“ *Tamtéž*, s. 19.

43. The Asphalt Jungle, 1950, John Huston.

Častým důsledkem spolupůsobení uvedených stavebných zvláštností je pak přemíra možných interpretací. Ta je v prvé řadě umožněna narušením oné výše zmíněné podvojné narativní struktury detektivního příběhu; nemožnost nalezení jednoznačného interpretačního řešení je důsledkem stavebného chaosu, který má komplikovat nalezení jednoznačného pachatele. Díky extrémně složité struktuře, vytvářející podmínky pro mnohost odlišných způsobů čtení, lze tedy noirové filmy považovat za *otevřená díla*.[44] Vnímatele nutí ke čtení tvořivému, kritickému (prostředky dezorientace vytvářejí zcizující odstup), či dokonce ke čtení prvotnímu, pokud se ve své zahlcující nejasnosti stanou jakousi neartikulovanou skutečností, surovými daty.[45] Přitom „dávat smysl jsoucímu není ani více ani méně než jsoucí stvořit.“[46]

Jako příklad této chaotizující přemíry možných interpretací uvádíme neo-noir *Spalující touha*,[47] který mezi *černými filmy* považujeme za ultimativní, neboť v něm nalézáme syntézu téměř všech výše uvedených prostředků chaotizace.[48] Tento film proto můžeme číst psychoanalyticky, jako ztvárnění zneklidňujícího snu, nebo dokonce jako ilustraci neurotikova monologu na terapeutově lůžku, zároveň ho ale můžeme vyložit konspiračně, jako zprávu o ovládaní společnosti tajnými elitami, ale i feministicky, jako protagonistovu neúspěšnou snahu vyrovnat se s maskulinní neschopností porozumět manželčině touze. Dále může být *Spalující touha* interpretována s přihlédnutím k voyeurským a poněkud sadistickým režijním postupům, a to jako audio-vizuální výstup psycho-sexuálního experimentu, který Kubrick provedl na manželské dvojici herců prostřednictvím stresových situací daných fabulí; nicméně s přihlédnutím k paralelám s režisérovým osobním životem můžeme tentýž film

44. „Současné poetiky, které pracují s uměleckými strukturami vyžadujícími určitou samostatnou účast vnímatele a nezřídka i variabilní rekonstrukci předkládaného materiálu, odrážejí obecný sklon naší kultury k procesům, v nichž se místo jednoznačné, nezbytné sekvence událostí ustavuje jakési pole možností, ‚ambigvita' situace, která pokaždé vyzývá k novým operačním či interpretačním volbám.“ Umberto Eco. *Otevřené dílo: Forma a neurčenost v současných poetikách.* Přeložila Zora Obstová. Praha: Argo, 2015, s. 115.

45. Člověka obklopují „surová data[, která] se stávají skutečností teprve tehdy, když jsou artikulována v podobě slov“. Vilém Flusser. *Jazyk a skutečnost*. Přeložil Karel Palek. Praha: Triáda, 2005, s. 26.

46. E. Levinas. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, bez paginace.

47. Eyes Wide Shut, 1999, Stanley Kubrick.

48. Konkrétní analýza dané syntézy chaotizujících stavebných prvků je předmětem studie Viléma Hakla. „Schnitzlerova Vídeň, jaro, sen a znovuzrození – Kubrickův New York, zima, noční můra a smrt“. In: Jakub Felcman – Vilém Hakl – Marie Mravcová. *Od Snové novely k Eyes Wide Shut: Kubrickova adaptace Schnitzlera scenáristickým pohledem*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2015, s. 31–118.

číst i jako otcovo requiem za ztracenou dceru Vivian. Tím však výčet interpretací teprve začíná, nemluvě o nepřehlednosti, s níž mezi sebou různé možnosti čtení tohoto neo-noiru kolidují.

Závěrem

V naprosté většině *černých filmů* se však instrumentář chaotizujících (stavbu extrémně komplikujících) prostředků dezorientace neuplatňuje v takové šíři jako ve *Spalující touze*. Naopak můžeme pozorovat, že různé černé filmy se od sebe odlišují tím, že porušují jen několik vybraných pravidel, a to v různých kombinacích. Noirový instrumentář chaotizujících prostředků je tedy rozmanitý, avšak jeho jednotlivé položky nelze aplikovat na celou skupinu filmů zahrnutých pod kategorii noir jako principy obecné a sjednocující. Sjednocující je pouze strategie vedoucí k divákově dezorientaci. Vzhledem k rozsahu si proto tento příspěvek neklade za cíl více než uvedení pouze několika nejzákladnějších příkladů, neboli jakési inspirativní nahlédnutí do *poetiky chaosu*, kterou se zabývá moje disertační práce *Opera caotica*.

Literatura

Birnbaum, Vojtěch. *Barokní princip v dějinách architektury*. Praha: Vyšehrad, 1941.

Borde, Raymond – Chaumeton, Étienne. *A Panorama of American Film Noir (1941–1953)*. San Francisco: City Lights Books, 2002.

—— „K definici filmu noir". Přeložila Petra Dominková. *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č. 1 (21).

Carrière, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Překlad Tereza Brdečková a Jiří Dědeček. Praha: Národní filmový archiv, 1995.

Corvisier, André. *Tance smrti*. Přeložila Lenka Kolářová. Praha: Volvox globator, 2002.

Eco, Umberto. *Otevřené dílo: Forma a neurčenost v současných poetikách.* Přeložila Zora Obstová. Praha: Argo, 2015.

Felcman, Jakub – Hakl, Vilém – Mravcová, Marie. *Od Snové novely k Eyes Wide Shut: Kubrickova adaptace Schnitzlera scenáristickým pohledem*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2015.

Fo, Dario. *Provocative Dialogue on the Comic, the Tragic, Folly and Reason*. London: Methuen Publishing, 1993.

Flusser, Vilém. *Jazyk a skutečnost*. Přeložil Karel Palek. Praha: Triáda, 2005.

Levinas, Emmanuel. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Přeložil Miroslav Petříček. 4. éd. Paris: Vrin, 2010 (1. vyd. 1949) – nepublikováno, bez paginace (v archivu autora).

MacShane, Frank. *The Life of Raymond Chandler*. New York: E. P. Dutton, 1976.

Mišíková, Katarína. „Čierny (anti)hrdina v tieni podozrenia". *Kino-Ikon*. 2007, roč. 11, č. 1 (21).

Naremore, James. *More than night: Film noir in its contexts*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1998.

Petříček, Miroslav. *Majestát zákona: Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*. Praha: Herrmann & synové, 2000.

Ray, Robert B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930–1980*. Princeton: Princeton University Press, 1985.

Richerson, Peter J. – Boyd, Robert. *Not by genes alone: How culture transformed human evolution*. Chicago – London: Chicago University Press, 2005.

Sharma, Raja. *„Comedy" in New Light-Literary Studies*. Raleigh, North Carolina: Lulu Press, 2011.

Todorov, Tzvetan. *Poetika prózy*. Překlad Jiří Pelán a Libuše Valentová. Praha: Triáda, 2000.

Vovelle, Michel. „La religion populaire: Problèmes et methodes". *Le monde alpin et rhodanien: Revue régionale d'ethnologie*. 1977.

Citované filmy

Ani stín podezření (Shadow of a Doubt, 1943, Alfred Hitchcock).

Asfaltová džungle (The Asphalt Jungle, 1950, John Huston).

Dáma ze Šanghaje (The Lady from Shanghai, 1947, Orson Welles).

Dej zítřku sbohem (Kiss Tomorrow Goodbye, 1950, Gordon Douglas).

Dotek zla (Touch of Evil, 1958, Orson Welles).

Hluboký spánek (The Big Sleep, 1946, Howard Hawks).

Kde končí chodník (Where the Sidewalk Ends, 1950, Otto Preminger).

Líbej mne až k smrti (Kiss Me Deadly, 1955, Robert Aldrich).

Lidská touha (Human Desire, 1954, Fritz Lang).

Maltézský sokol (The Maltese Falcon, 1941, John Huston).

Modrá jiřina (The Blue Dahlia, 1946, George Marshall).

Pojistka smrti (Double Indemnity, 1944, Billy Wilder).

Pošťák vždy zvoní dvakrát (The Postman Always Rings Twice, 1946, Tay Garnett).

Spalující touha (Eyes Wide Shut, 1999, Stanley Kubrick).

Sunset boulevard (Sunset Blvd, 1950, Billy Wilder).

Šarlatová ulice (Scarlet Street, 1945, Fritz Lang).

Třetí muž (The Third Man, 1949, Carol Reed).

Vlna zločinu (Crime wave, 1954, André de Toth).

Zabijáci (The Killers, 1946, Robert Siodmak).

Zvětšenina (Blow-Up, 1966, Michelangelo Antonioni).

Cenzúra a tabu v indickom nezávislom filme súčasnosti

Viktória Rampal Dzurenko

Danej téme *Cenzúra a tabu v indickej nezávislej kinematografii súčasnosti* som sa rozhodla venovať v rámci môjho doktorandského štúdia práve preto, že sa o nej nielen v našom európskom kontexte mnoho nevie. Európski diváci si spájajú indickú kinematografiu majoritne len s jej komerčnými produktmi a pritom sa v Indii formuje niečo ako „nová nová“ vlna nezávislých tvorcov. Tí sa neboja reflektovať skutočnosť a odhaľovať tabu kontroverznej a mnoho vrstevnatej indickej spoločnosti vo svojich inšpiratívnych a originálnych filmoch, ktoré stoja za našu odbornú (nielen) umeleckú, ale i náročnú divácku pozornosť. Tieto snímky majú komplikované distribučné podmienky aj práve preto, že sa často krát vzpierajú prísnej indickej cenzúre. Pomaly sa však v rozličných filmových centrách a aj pri filmových školách formuje niečo ako nové nezávislé hnutie. Mladí filmári – napríklad M. Manikandan (*Vraní vajce*, 2015), Gajendra Ahire (*Mlčanie*, 2015), Santosh a Satish Babudsenan (*Maľovaný dom*, 2015) a mnohí ďalší – chcú svojimi filmovými výpoveďami tlmočiť originálny zmysluplný príbeh a musia tvrdo bojovať o svoju pozíciu. Práve im a ich formálnym a obsahovým, ideovým východiskám, umeleckým a estetickým princípom so zameraním na definíciu cenzúry a tabu a ich vplyvov v osobitej indickej spoločnosti a kinematografii som venovala svoj príspevok. Čerpám v ňom informácie nie len z odborných publikácií, ale aj z konkrétnych rozhovorov s tvorcami, z filmových ukážok a z iných priamych poznatkov z môjho výskumného pobytu v Indii v rozličných filmových školách a inštitúciách.

Paradox indickej slobody

Je všeobecne známe, že indický filmový priemysel je tým najväčším na svete. V Indii sa napríklad v roku 2014 vyprodukovalo viac než 1969 filmov.[1] Drvivú väčšinu z toho tvoria práve komerčné filmové produkcie z obrovských tak aj z malých komerčných štúdií z rozličných častí Indie. Aby sme mohli začať hovoriť o nezávislej kinematografii, ktorá je hlavnou témou tohto príspevku, musíme si definovať, čo je to produkcia komerčná, inak nazývaná ako indický populárny film. Výstižná definícia pochádza z pera indického filmového kritika Anila Saareho: „Indický populárny film je akoby kultúrny ventil, ktorý Indovia majú a ktorý je schopný v rámci svojho formátu akceptovať a spracovať veľké rozpory a kontroverzie v indickej spoločnosti, ktorá je idealistická, i nemorálna, asketická no zároveň pôžitkárska, extrémne chudobná i extrémne bohatá, statočná, no aj zbabelá a smiešna. Na jednej strane je tu kastový systém a náboženské elitárstvo a sektárstvo, na druhej strane koncepty umenia a kultúry často krát v službách vládnucej elity, ktoré oddeľujú rôzne aspekty života a samostatných ľudí na rôzne úrovne. Ďalej sú tu tradične veľké a zjednotené hinduistické rodiny a tie aplikujú nemenné stereotypy na svojich jednotlivých členov rodiny – tak nejako podobne sa snaží indický populárny film do seba začleniť nespočetné množstvo postáv, detailov, motívov, tvárí a udalostí z každodenného života, aby bolo možné vytvoriť pohľad na svet čo najbližší a čo najkomplexnejší k reálnemu životu, pričom nezáleží na tom, ako veľmi chaotický daný život je.“[2]

Nezávislá kinematografia tvorí len minimálnu časť z celkovej filmovej produkcie. Nezávislý filmový režisér Aadish Kelushkar o nej hovorí toto: „Od polovice roku 2000

1. Rozhovor autorky s nezávislým filmovým režisérom Santoshom Babusenanom o indickom filmovom priemysle, Kerala, India, 1. 12. 2015.

2. Anil Saari – Partha Chatterjee. *Hindi Cinema: An Insider's View.* New Delhi: Oxford University Press, 2009, s. 7–8.

s vynálezom digitálnych kamier, čiže za posledných desať rokov, je v indickom nezávislom filme badať určité znovuzrodenie. To je sprevádzané faktom festivalového marketingu, internetového pirátstva, pokrytím novými médiami a medzinárodnými koprodukciami. Ale nad tým všetkým, nárast multiplexových kín urobil cenu uvedenia filmov nezávislej produkcie viac prístupnou. Produkcia súčasného nezávislého filmu je na rovnakej ceste ako nezávislého filmu zo sedemdesiatych rokov, len technológia sa zmenila. Natáčanie sa stalo menej finančne nákladným a viac praktickým. Napríklad malé kamery, veľa autentických lokácií sú v možnostiach dosahu nezávislých filmárov. Alebo tiež z dôvodu súkromných strižní je to viac pohodlná situácia pre premýšľanie nad štruktúrou a strihovou skladbou filmu... Samozrejme keď cena výroby filmu čoraz viac klesne, bude sa vyrábať čoraz viac filmov. Ale či si tieto filmy budú schopné nájsť divákov spomedzi obyčajných ľudí, ktorých filmy zobrazujú, to zostáva otázkou.“[3]

Tabu v obsahoch príbehov a vonkajší tlak cenzúry, čo všetko sa môže zobrazovať a ako, výrazne ovplyvňuje filmové námety a príbehy. „Ak sa nezávislý filmár dotkne zakázaného a odmietne dané problematické pasáže vystrihnúť alebo inak upraviť, hrozí, že sa jeho film nedostane do distribúcie, dokonca sa môže dostať až do väzenia za šírenie nedovolených provokatívnych obsahov a nerešpektovanie tradičnej indickej morálky a kultúry.“[4]

Množstvo Indov vzhľadom k ich nedostatočnému vzdelaniu a silnému náboženskému cíteniu nie je na otvorené necenzurované odkrývanie tabu obsahov a obrazov vo filme pripravených a mohlo by to v rámci spoločnosti spôsobiť vážne problémy, rozpory až dokonca rozpútať krvavé násilie. „Tabu a cenzúra vraj chráni spoločnosť pred ňou samotnou

3. Rozhovor autorky s nezávislým filmovým režisérom Aadishom Kelushkarom o fenoméne nezávislej kinematografie, Maharaštra, India, 23. 5. 2015.

4. V rozhovore s autorkou uviedli nezávislí filmoví režiséri bratia Babusenanovci, Kerala, India, 12. 10. 2015.

a jej nezodpovednosťou a temnými stránkami a pomáha udržovať aký taký pokoj a kľud. Indický ľud vraj nie je pripravený na otvorenú prezentáciu určitých filmových obsahov. Je to podľa nás mylná predstava.“[5] Ale názory na daný fenomén sa rôznia: „Je veľa ľudí, ktorí neveria na filmovú cenzúru, rovnako ako ich je veľa, ktorí cenzúru vehementne podporujú. Akokoľvek liberálnou sa cenzúra stáva, vždy sa nájde sekcia, ktorá sa ‚vyfarbí‘ a zaplače, nie len kvôli jej jednostrannému mysleniu, ale kvôli jej nedemokratickému prístupu. Obrátene, akokoľvek striktnou sa stane (väčšinou na popud ďalších záujmov, napríklad politických tlakov), nájdete tých, ktorí budú presadzovať, že neefektívna cenzúra zámerne zakrýva nemorálnosti, ktorými sú filmy preplnené. A zase sú tu aj tí, ktorí sa cítia dotknutí dvojitými postupmi cenzúry. Nakoniec, aké sú možnosti tam, kde rozličné typy filmov sú sledované rozličnými typmi obecenstva.“[6]

Tabu a cenzúra sa v indickej kinematografii, ale i v kultúre ako takej, prelínajú a nemôžeme hovoriť o jednom bez druhého. Táto skutočnosť samozrejme výrazne ovplyvňuje nielen filmových tvorcov a ich vnímanie a prijímanie ich diel, ale aj divákov samotných.

V rámci môjho príspevku sa primárne sústredím na analýzu fenoménu cenzúry a sekundárne aj na analýzu fenoménu tabu, pokúsim sa o popis pôsobenia daných javov na vybraných súčasných nezávislých filmoch: *Vraní vejce*,[7] *Mlčanie*[8] a *Maľovaný Dom*.[9]

Cenzúra

História filmu v Indii začala v roku 1896, kedy sem boli importované a tu prezentované prvé nemé snímky z Európy a z iných častí sveta. Prvé snímky v samotnej Indii boli natáčané početnými zahraničnými filmármi už

5. V rozhovore s autorkou uviedli nezávislí filmoví režiséri bratia Babusenanovci. Kerala, India, 12. 10. 2015.

6. Kobita Sarkar. *Indian Cinema Today: An analysis.* New Delhi: Sterling Publishers, 1975, s. 47.

7. Kaaka Muttai, 2015, M. Manikandan.

8. The Silence, 2015, Gajendra Ahire.

9. Chaayam Poosiya Veedu, 2015, Satish Babusenan a Santosh Babusenan.

od roku 1897. Indovia sa odvážili začať experimentovať s vlastným filmovým natáčaním od roku 1899, kedy vznikol ich prvý krátky film. Indický film s ucelenou príbehovou štruktúrou vznikol v roku 1912 a zvukový film v roku 1931.[10]

Filmová cenzúra bola ustanovená ešte v dobe britskej koloniálnej nadvlády a týkala sa hlavne citlivých politických obsahov filmov, vzhľadom na vtedajší historický kontext. „Cenzurní kód, který byl pozměněn teprve po založení republiky v roce 1950, kopíroval ustanovení Britského cenzurního sboru a nebyl nijak příznivý tvorbě filmů, jež by věrně zobrazovaly indickou skutečnost i dějiny posledních dvou set let. Ze sedmi bodů byly zvlášť zajímavé tři. Jeden z nich zakazoval ‚filmy, které vyjadřují pohrdání veřejnými osobami, například vojáky v uniformách Jeho Veličenstva, dále duchovními, vyslanci a jinými oficiálními představiteli ostatních národů, policií, soudci a vládními úředníky'. Druhý z těchto bodů zakazoval ‚filmy, které mají za záměr podněcovat sociální neklid či nespokojenost'. Třetí vyhlašoval zákaz ‚filmů, které by mohly podněcovat nespokojenost s vládou či odpor proti ní, nebo podněcovat k porušování zákona'."[11] V rámci cenzúry bol vypracovaný celý obsiahly kódex zákazov konkrétnych scén, čo môže byť vo filme ukázané a čo nie, a v mnohých aspektoch tieto zastaralé pravidlá platia až doteraz. „Cenzurní kód se ovšem zabýval nejen filmy jako celky, ale i jednotlivými scénami. A zakazoval nejen ‚výjevy z nevěstinců', ‚nahé postavy', ‚krutost vůči zvířatům' či ‚nepříjemně působící podrobnosti lékařských operací', ale i scény ‚dotýkající se vztahu mezi kapitálem a prací, zlehčující veřejné funkcionáře a instituce', zesměšňující uniformy Jeho Veličenstva, ‚náměty odehrávající se v Indii, kdy jsou britští či indičtí důstojníci ukazováni ve špatném světle, jakož i jakékoliv jiné snahy naznačit

10. A. Saari – P. Chatterjee. *Hindi Cinema: An Insider's View*, s. 103.

11. Jan Soukup. *Asijský film.* Praha: Orbis, 1958, s. 50.

nelojálnost domorodých států či poškodit reputaci britské prestiže v Indickém císařství'."[12]

Prečo však súčasná, moderná India stále potrebuje tak silnú a obávanú cenzúru, ktorá sa ukrýva pod názvom Central Board of Film Certification (CBFC) a podlieha ministerstvu vysielania a informácií? Mnohí to argumentujú práve multikultúrnosťou, iní jej ťažkopádnym byrokratickým systémom. Willam Mazzarella, popredný profesor antropológie a autor knihy *Censorium*[13] o indickej cenzúre v masmédiách v súčasnosti, to s odstupom definuje takto: „Žijeme v extrémnej dobe. Potrebujeme cenzúru pretože nedokážeme ovládať samých seba. Stratili sme cestu nevyslovených pravidiel, stratili sme tradície, ktoré nás predtým ‚krotili'. A doteraz sme nezískali dostatočný súbor oficiálnych pravidiel, ktoré by dokázali spoľahlivo a dôsledne nás usmerňovať so všetkými záujmami a názormi v rámci našej komplexnej a modernej spoločnosti. Sme zaseknutý niekde na pomedzí. Naša doba, prítomnosť, je fáza premeny neurčitého trvania, kde otrhané prežitky minulosti zápasia s naliehavými náznakmi budúcnosti."[14] Vzniká akýsi rozkol v rámci spoločnosti, ktorá sama je na rozhraní, v akomsi období prechodu – toho, čo odchádza a čo naopak prichádza. A cenzúra stojí niekde v strede medzi tým a ochraňuje spoločnosť. „Cenzúra v sebe zahrňuje oboje – ochranu aj poučenie. Obsahuje to oboje zložky za cieľom pomôcť posunúť spoločnosť od nezdržanlivosti do striedmosti, od ‚feudálneho zmýšľania do osvietenia'."[15]

Všeobecne môžeme povedať, že pôsobenia tabu z vnútra a filmovej cenzúry z vonka na spoločnosť má v Indii, nielen na masovú indickú kultúru, veľmi silný vplyv a tak skoro sa to nezmení. Nádej tu však je v podobe nezávislých filmových tvorcov, ktorí sa snažia vo svojich dielach prezentovať aj problematické a citlivé obsahy, bez ohľadu na obmedzenia cenzúry.

12. *Tamtiež*.

13. Viď William Mazzarella. *Censorium: Cinema and the Open Edge of Mass Publicity.* New Delhi: Orient BlackSwan Private, 2013.

14. *Tamtiež*, s. 77.

15. *Tamtiež*, s. 78.

16. Nezávislí režiséri bratia Babusenanovci o filme *Maľovaný Dom* v rozhovoru s autorkou, Kerala, India, 12. 10. 2015.

17. „Oni sami si myslia, že sú nadradenou triedou. Oni môžu vidieť nahé ženské prsia. Ale to nemôže obyčajný človek. Panuje tu sex-kastový systém. – B. K. Karanjia, November 2003" W. Mazzarella. *Censorium: Cinema and the Open Edge of Mass Publicity*, s. 79.

Maľovaný dom

„Pevne veríme, že podobne ako v prípade mnohých veľkých filmových tvorcov pred nami, ktorí bojovali a odmietli urobiť škrty a zmeny v ich filmoch, toto drakonické, anachronické monštrum zvané cenzúra postupne zmizne."[16] Film *Maľovaný dom* je veľmi jemným, komorným a poetickým dielom, ponorom do duše a predstáv starnúceho muža, ktorý sa nechce vzdať smrti... Osamelého spisovateľa Gutta jedného dňa postihne infarkt. Zároveň ho v ten deň vo vlastnom dome prekvapí návšteva – mladá krásna a tajomná dievčina. Tá ho požiada, či by u neho nemohla na pár dní bývať a to Gutta veľmi inšpiruje a do mladej ženy sa zamiluje. Mladá žena je spúšťačom mnohých potlačených emócií v živote starého muža. Kvôli nej zistí, že mnoho z jeho literatúry sú vlastne len falošné slová a brak, ktorými len zastieral svoju vnútornú prázdnotu, a to, že nemá čo povedať. Spisovateľ si začne so ženou románik a veci sa mu vymknú spod kontroly...

Film od autorskej dvojice bratov z Keraly – Satchina a Santosha Babusena, ktorí ho napísali, režírovali, natočili aj vyprodukovali, bol v Indii oficiálne zakázaný. Stalo sa tak preto, lebo bratia odmietli pristúpiť na návrh CBFC – vystrihnúť alebo zamazať vo filme zábery so ženskou nahotou. CBFC udeľuje oficiálne certifikáty o oprávnenosti premietať filmy (nielen) natočené v Indii a rozhoduje o tom, ktorý film a v akom tvare môže byť prezentovaný indickým divákom.[17] Okrem iného cenzúra nedovoľuje v tamojších filmoch ukazovať žiadnu ženskú nahotu, zobrazenie takýchto obsahov je v indickej kinematografii a v spoločnosti neprijateľné. V menovanom poetickom nezávislom filme sa nachádza jedna scéna s bozkom na pery a tri esteticky natočené scény s odhalenými ženskými vnadami, ktoré CBFC žiadalo

z filmu vystrihnúť alebo rozmazať, inak ho bratia nesmú nikde v Indii oficiálne prezentovať. Bratia Babusenanovci sú však pevne rozhodnutí nerobiť žiadne kompromisy a nahotu z filmu odstrániť nechcú, pretože sú presvedčení o jej opodstatnenosti vo filme, bez daných záberov by filmový príbeh podľa režisérov stratil svoj zmysel.

Obrazy mladej nahej ženy sú podľa tvorcov metaforou spisovateľovej „inšpirácie“ a prezentujú skryté predstavy jeho osamelého vnútra.

Základom tabu podľa Sigmunda Freuda je zakázané jednanie, ku ktorému má hrdina vo svojom nevedomí silný sklon.[18] V prípade hlavného hrdinu Gutta sa to prejavuje jeho nekontrolovateľnou sexuálnou túžbou po mladej žene. Zábery nahoty sú esteticky snímané a vôbec v kontexte deja filmu neurážajú a majú tam výrazné opodstatnenie. Iné si však bohužiaľ myslí CBFC. Argumenty inštitúcie zneli, že tradičná indická kultúra a morálka je proti hanobeniu a ponižovaniu žien tým spôsobom, že by

18. „Vieme, hoci to nechápeme, že ten, kto koná zakázané a prekračuje tabu, sa sám stáva tabu. Ako však uviesť túto skutočnosť do súladu s tým, že tabu sú nielen osoby, ktoré vykonali niečo zakázané, ale aj osoby, ktoré sa nachádzajú v nejakých mimoriadnych situáciách, ba dokonca aj tieto situácie samy a neosobné veci? Čo je to za nebezpečná vlastnosť, ktorá za všetkých týchto rozličných podmienok zostáva stále rovnaká? Len jediná: schopnosť prebúdzať v človeku ambivalenciu a uvádzať ho do pokušenia, aby prekročil zákaz.“ Sigmund Freud. *Totem a tabu: O niektorých paralelách v duševnom živote divochov a neurotikov.* Preklad Milan Krankus. Bratislava: Európa, 2015, s. 38–39.

The Painted House (Maľovaný Dom, réžia Satish a Santosh Babusenanovci, 2015).

ich ukazovali v médiách nahé, a tiež, že ak Babusenanovcom povolia tieto zábery dnes, tak zajtra všetci režiséri budú chcieť točiť filmy s nahotou. A tak nahota ženy aj naďalej v indickej kinematografii zostáva jedným z najchúlostivejších tabu a podlieha silnej cenzúre. Bratom Babusenanovcom zostáva nádej prezentovať svoj film v Indii len neoficiálne alebo oficiálne na zahraničných festivaloch.

Tabu

Čo je to teda vlastne fenomén tabu? V rámci tohto príspevku sa pokúsim na fenomén tabu nahliadať skrze koncepciu S. Freuda, ktorý sám niektoré prejavy tabu u pôvodných kmeňoch v Indii (ako aj v iných častiach sveta) skúmal a analyzoval. K Freudovi a k jeho výskumom o danom fenoméne vo svojom texte o cenzúre taktiež odkazuje aj William Mazzarella.[19] Sigmund Freud definuje fenomén tabu takto: „Tabu je prastarý zákaz vnútený zvonka (nejakou autoritou) a smeruje proti najsilnejším ľudským žiadostivostiam. Túžba prekročiť ho pretrváva v ich nevedomí – ľudia, ktorí poslúchajú tabu, majú ambivalentný postoj voči všetkému, na čo sa tabu vzťahuje. Magická sila pripisovaná tabu sa odvodzuje zo schopnosti uvádzať ľudí do pokušenia – správa sa ako nákaza, pretože príklad je nákazlivý a pretože zakázaná žiadostivosť sa v nevedomí presúva na niečo iné. Pokánie za prestúpenie tabu odriekaním sa dokazuje, že základom poslušnosti tabu je zriekanie sa.“[20] Tabu sa spája s predstavou zdržanlivosti a prejavuje sa predovšetkým v zákazoch a v obmedzeniach, vďaka ktorým jedinci v danej spoločnosti dokážu medzi sebou v určitom súlade koexistovať a udržovať svoje tajomné pudy dobrovoľne či násilím na uzde. Týchto zákonov a zákazov sa v histórii indickej spoločnosti

19. Viď W. Mazzarella. *Censorium: Cinema and the Open Edge of Mass Publicity*.

20. S. Freud. *Totem a tabu: O niektorých paralelách v duševnom živote divochov a neurotikov*, s. 41.

vytvorilo nesmierne množstvo. Stručne spomeňme len to, že indická história je staršia než tá európska a prešla mnohými náročnými periódami, obdobím predárijským, hinduistickým, moslimským, britskou koloniálnou nadvládou, a v súčasnosti je najľudnatejšou demokratickou republikou na svete.[21]

Do tohto všetkého výrazne zasahujú rozličné formy tabu. „Tabu sa totiž u národov, ktorých sa týka, stalo všeobecnou formou zákonodarstva a vstúpilo do služieb sociálnych tendencií, ktoré sú určite mladšie než tabu samo.“[22] No práve schopnosť zahrňovať do seba mnoho často krát protichodných spoločenských tendencií v priebehu celej komplikovanej histórie umožnila Indii ako národnému celku prežiť a svojrázne sa vyvíjať ďalej.[23]

Pomenovať všetky tabu, ktoré sú prítomné a prezentované v indickej kinematografii a spoločnosti, nie je v rámci možností tohto článku, preto sa ďalej budem venovať konkrétne tabu vo vybraných filmoch: *Vraní Vejce* a *Mlčanie*.

Vraní Vejce

Film o túžbe mať adekvátne práva a možnosti, ktoré sú ešte stále medzi niektorými kastovými vrstvami v Indii tabu.

Týka sa to hlavne kasty tzv. nedotknuteľných, tých najchudobnejších ľudí z okraja spoločnosti, ktorých ostatní na vyššom spoločenskom statuse neoficiálne odmietajú akceptovať ako ľudí s rovnakými právami.[24] Nedotknuteľným sa treba vyhýbať, najlepšie je vôbec neprísť do styku s nimi, aby sa od nich človek „nezašpinil“ a nenakazil negatívnou energiou. „Dotyk je začiatkom každého zmocnenia sa, každého pokusu poslúžiť si nejakou osobou alebo vecou. Nákazlivú silu v tabu sme vysvetlili ako schopnosť uvádzať do pokušenia, podnecovať k napodobňovaniu. S tým je zdanlivo v rozpore,

21. Viď Jaroslav Strnad et al. *Dějiny Indie.* Praha: Nakladatelství Lidové Noviny, 2013.

22. S. Freud. *Totem a tabu: O niektorých paralelách v duševnom živote divochov a neurotikov*, s. 42.

23. Viď Bipan Chandra – Aditya Mukherjee – Mridula Mukherjee. *India Since Independence.* London: Penguin Books, 2008.

24. „Kastový systém v Indii vznikol okolo 2500 př. n. l. Prevláda nielen medzi hinduistami, ale aj medzi sikhmi, kresťanmi a moslimami. Kastový systém má veľa aspektov, ale znepokojujúci medzi nimi je aspekt hierarchie – vysoko a nízko postavených, dotýkateľných a nedotýkateľných. Tento aspekt poskytuje legitimáciu k nerovnakému prístupu ku zdrojom a k vykorisťovaniu a k útlaku nízkych kást, a naviac diskrimináciu nízko postaveného obyvateľstva tými vyššie postavenými. Najviac urážlivá časť kastového systému bolo, že určili vybrané skupiny ako nedotknuteľné a postavili ich mimo kastový systém a toto využili na to, aby im zakázali možnosť vlastniť pôdu, taktiež im zakázali vstup do chrámov a prístup ku spoločným zdrojom – napríklad k vode zo spoločnej nádrže v dedine. Všetky vyššie postavené kasty, zahŕňajúc aj tých najnižšie postavených v rámci kastovej spoločnosti, mali prísny zákaz fyzického kontaktu s nedotknuteľnými. Nesmeli prijímať ani vodu, ani jedlo z ich rúk.“ B. Chandra – A. Mukherjee – M. Mukherjee. *India Since Independence*, s. 631.

že nákazlivosť tabu sa prejavuje predovšetkým v prenose na predmety, ktoré sa tak samy stávajú nositeľmi tabu.“[25] Práve vo filme *Vraní vejce* sa toto tabu života nedotknuteľných demaskuje na pozadí jednoduchej situácie – otvorenie novej pizzerie.

Dvaja malí bratia pochádzajú zo slamu. Keď v blízkosti ich chudobnej štvrti jedného dňa otvoria novú pizzeriu, chlapci prirodzene zacítia pokušenie toto pre nich exotické a finančne nedostupné jedlo ochutnať. Na zdanlivo nevinnom nápade vyvstane celá dráma. Pretože spoločnosť na záujem chlapcov zareaguje neadekvátne. Kvôli svojmu pôvodu sú verejne ponížení a dostanú zákaz vstupu do pizzerie. Celá kauza sa rýchlo stupňuje a graduje až k prekvapivému finále. Scény filmu sú po formálnej stránke natáčané prevažne s nehercami v autentických lokáciách a demaskujú pravdu o postavení množstva ľudí z okraja indickej spoločnosti. Tento jednoduchý a silný príbeh je rozprávaný práve z pozície chlapcov a tak nám režisér dáva možnosť sa s nimi identifikovať a prežiť s nimi ich túžbu i problémy, no aj ich snahu o lepšie prijatie ostatnými. Film *Vraní Vejce* je hlbokým filmom, kde vôbec nešlo o chuť pizzy, ale o pachuť ľudského poníženia, a premietal sa aj na Festivale bollywoodskych filmov v Prahe (2015).

Mlčanie

Nezávislý film zo štátu Maharaštra, inšpirovaný skutočnými udalosťami o týraní žien v rodine, od režiséra Gajendra Ahire bol tiež prezentovaný v Prahe na Festivalu bollywoodského filmu (2015). Film o tom, keď mlčanie ako zo strany obete – týranej ženy,[26] tak zo strany vinníkov a i tých, čo ich vedome kryjú, vedie až k smrteľnej tragédii. Film ukazuje, že mlčanie nie je riešením, skôr naopak, ešte viac komplikuje ťažkú situáciu v rodine, v ktorej pre členov je

25. S. Freud. *Totem a tabu: O niektorých paralelách v duševnom živote divochov a neurotikov*, s. 40.

26. „Další druh tabu, ktorého objektom je človek, má podstatne iný charakter. Vopred sa obmedzuje na podmienky, ktoré toho, na koho sa vzťahuje, privádzajú do neobvyklej životnej situácie. Tak sú tabu chlapci pri mužskej iniciácii, ženy počas menštruácie a bezprostredne po pôrode, novorodenci.“ S. Freud. *Totem a tabu: O niektorých paralelách v duševnom živote divochov a neurotikov*, s. 30.

znásilnenie dcéry sa stáva veľkým ponížením. Žena a jej prejavy ženskosti či bolesť je tabu.[27]

Práve mlčanie je často krát jediným riešením násilia páchaného na ženách. „Naša spoločnosť je uzavretou spoločnosťou. Máme okolo seba magickú klietku, v ktorej cítime, že sme slobodní. V skutočnosti sme však ako zvieratá v klietke a nechceme vystupňovať hranice, ktoré spoločnosť pre nás stanovila. Nie len mužsko-ženské vzťahy ale všetky naše sociálny vzťahy sú uzavreté. Dokonca aj vzťah medzi matkou a jej dieťaťom má svoje hranice. Otvorený dialóg je považovaný za hriech. Mladí ľudia nesmú klásť otázky starším. Naše poňatie rešpektu k starším je veľmi zvláštne. Mladí ľudia sú učení nepýtať sa otázky a nehovoriť svoje názory otvorene. Toto sa odráža všade v našich vzťahoch.“[28]

Nie je náhodou, prečo je doteraz v indickej populácii prevaha mužov nad ženami.[29] A ako hovorí jedna z hrdiniek filmu *Mlčanie*, osud ženy v Indii je predurčený ešte pred jej narodením.

Príbeh ženy Chini, pochádzajúcej z malej dedinky v Maharaštre, je rozprávaný v dlhých a vizuálne dômyselne komponovaných záberoch vo viacerých rovinách. Prítomnosť, kde sa už dospelá Chini musí vysporiadať so svojou tragickou minulosťou, sa súbežne prelína so scénami z Chinineho detstva, rovnako ako z jej predstáv a emotívnych spomienok.

Film sa začína scénou v nočnom vlaku, kde je dospelá Chini svedkyňou znásilnenia inej ženy. Táto udalosť v nej prebudí ukryté spomienky z detstva, ako ona samotná bola znásilnená. Udalosti v príbehu sa postupne vyvinú inak, než možno Chini očakávala. Slovami hlavnej hrdinky filmu – len žena, ktorá sama prejde peklom týrania, dokáže pochopiť situáciu inej ženy v takomto rozpoložení... Aj o tom je tento smutný, a čo sa týka odkrývania ženskej otázky v Indii, odvážny film od Gajendru Ahireho.

27. „Tabu‘ sa však nazýva všetko, tak osoby, ako aj miesta, predmety a dočasné stavy, ktoré sú nositeľmi alebo zdrojmi tejto tajuplnej vlastnosti. Tabu sa nazýva aj zákaz, odvodený z tejto vlastnosti a nakoniec sa tabu volá podľa zmyslu slova aj niečo, čo je zároveň posvätné, povýšené nad obyčajné, ale aj nebezpečné, nečisté, desivé.“ S. Freud. *Totem a tabu: O niektorých paralelách v duševnom živote divochov a neurotikov*, s. 29.

28. Rozhovor autorky s nezávislým filmovým režisérom Sanalom Kumarom Sasidharanom o tabu v medziľudských vzťahoch, Kerala, India, 16. 4. 2015.

29. Viď B. Chandra – A. Mukherjee – M. Mukherjee. *India Since Independence*.

Záver s odkazom Satyajita Raya

Konflikty medzi egom a jeho racionálnymi zákazmi a vnútorným svetom jedincov sú väčšinou v realite tragické, ale môžu nachádzať veľmi poetickú reflexiu v umení. A skrze reflexiu v umení spätne nanovo ovplyvniť vnímanie daného spoločenského tabu i problematizovať zmysel prílišnej cenzúry. Je veľmi dôležité, že v Indii stále existujú autorskí filmári a umelci, ktorí sa neboja tematizovať dané konflikty vo svojich nezávislých filmoch, hoci aj na úkor ich komerčnej diváckej úspešnosti.

Môj text si dovoľujem zakončiť slovami Satyajita Raya, otca indického nezávislého filmu. Jeho slová o viere v autorský film a o zmysle práce nezávislého filmára platia univerzálne a pre všetkých originálnych filmárov všade na svete, a to bez ohľadu na tvrdosť cenzúry či problémy so zobrazovaním hlboko potláčaných tabu obsahov v rámci spoločnosti:

„Neočakávame rýchle výnosy. Osobne som mal šťastie s mojimi prvými dvomi filmami, ale čo je skutočne dôležité a vzrušujúce, to nie je okamžitý zisk, ale zásadné odôvodnenie viery, ktorá je pre mňa ako umelca tá najdôležitejšia: umenie zasnúbené s pravdou musí nakoniec priniesť svoju zaslúženú odmenu.“[30]

30. Satyajit Ray. *Our Films, Their Films.* Bombay: Orient Longman, 1976, s. 43.

Literatura

Appadurai, Arjun et al. *Postkoloniální myšlení IV*. Překlad Antonín Hradil et al. Praha: Tranzit.cz, 2013.

Chandra, Bipan – Mukherjee, Aditya – Mukherjee, Mridula. *India Since Independence.* London: Penguin Books, 2008.

Cunha, Uma da. *The New Generation 1960–1980*. New Delhi: Directorate of Film Festivals – Ministry of Information and Broadcasting, 1981.

Frazer, James George. *Zlatá ratolesť*. Přeložila Libuše Boháčková. Praha: Odeon, 1977.

Freud, Sigmund. *Totem a tabu: O niektorých paralelách v duševnom živote divochov a neurotikov.* Preklad Milan Krankus. Bratislava: Európa, 2015.

Mazzarella, William. *Censorium: Cinema and the Open Edge of Mass Publicity*. New Delhi: Orient BlackSwan Private, 2013.

Ray, Satyajit. *Our Films, Their Films.* Bombay: Orient Longman, 1976.

Saari, Anil – Chatterjee, Partha. *Hindi Cinema: An Insider's View.* New Delhi: Oxford University Press, 2009.

Sarkar, Kobita. *Indian Cinema Today: An analysis.* New Delhi: Sterling Publishers, 1975.

Soukup, Jan. *Asijský film.* Praha: Orbis, 1958.

Strnad, Jaroslav et al. *Dějiny Indie.* Praha: Nakladatelství Lidové Noviny, 2013.

Citované filmy

Vraní vejce (Kaaka Muttai, 2015, M. Manikandan).

Mlčanie (The Silence, 2015, Gajendra Ahire).

Maľovaný Dom (Chaayam Poosiya Veedu, 2015, Satish Babusenan a Santosh Babusenan).

Další zdroje

Rozhovory autorky se Sanalom Kumarom Sasidharanom o tabu v medziľudských vzťahoch (Kerala, India, 16. 4. 2015), Aadishom Kelushkarom o fenoméne nezávislej kinematografie (Maharaštra, India, 23. 5. 2015), s bratia Babusenanovci (Kerala, India, 12. 10. 2015) a Santoshom Babusenanom o indickom filmovom priemysle (Kerala, India, 1. 12. 2015).

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Nenápadný pôvab indickej nezávislej kinematografie od osemdesiatých rokov až do súčastnosti“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2014.

Distance masky aneb kolektivní satirická maska v Basileji

Olga Věra Cieslarová

Ve svém textu bych ráda představila jednu z možností užívání masek ve veřejném prostoru, tedy mimo primárně divadelní či náboženský kontext. Budu se zabývat kolektivním užitím masky (tj. více stejných masek nesených skupinou) ve formě průvodu městem, ve kterém občanské skupiny ve spolupráci s umělci satirickým způsobem reflektují aktuální společenská témata. Východiskem je pro mě karneval ve švýcarské Basileji, zvaný Fasnacht.

Na původním masopustním základu vznikl v Basileji během dvacátého století propracovaný systém sdílené satirické reflexe, jejímž hlavním komunikačním prvkem je maska. Účastníci ztvárňují aktuální společenská témata a fyzicky je pronáší městem, kterému ukazují, jak dané téma vidí a co si o něm myslí (vnější aspekt). Vyznění masek je jak humorné (vážné téma pojednáváno s nadhledem), tak děsivé (množství strnulých tváří). Toto kontroverzní pojetí souzní s oslavně-kritickým vnímáním demokracie a zároveň inspiruje k zájmu o veřejné dění. Basilejci od 2. poloviny 20. století používají velké, kašírované masky, které nejsou přilepené na tváři, ale vytváří oddělený prostor mezi obličejem a maskou (vnitřní aspekt).

Tato forma nevede ke splynutí s charakterem masky, naopak během nošení dochází k odosobnění a splynutí se skupinou během chůze ulicemi. Tomu odpovídá rytmický, jednotný pohyb celého tělesa. Nositel masky se dostává do zvláštního meditativního stavu, který vede k obratu dovnitř a k niterné bilanci s maskou a daným tématem. Právě toto ne-splynutí je specifikum basilejské masky, které je dále zvýrazněno opakovaným sundaváním a nandaváním masky. Maska tak hraje roli zcizovacího efektu, který podtrhuje i užívání jazyka v doprovodných textech (zvláštní forma veršovaného dialektu), či upravená vojenská hudba.

Úvod

V tomto textu představím vývoj masky v satirické karnevalové tradici zvané Fasnacht, která se každoročně odehrává ve švýcarské Basileji, a soustředím se na vývoj velikosti masek, který je patrný především ve druhé polovině dvacátého století. Dle mého názoru tento vývoj vedl ke vzniku prvků, jež svým charakterem připomínají techniky zcizovacího efektu (tzv. *Verfremdungseffekt,* nebo *V-effekt*), známého z divadelního prostředí. Basilejské zcizovací prvky ovšem nejsou vědomým záměrem herce či dramaturga, ale jsou vedlejším projevem právě oné proměny velikosti masky. Maska tak není jen vizuálním ztvárněním určitého tématu, ale je velmi funkční, co se prožitku a reflexe zobrazovaného tématu týče, a to pro nositele i pro diváka.[1]

Basilej, Fasnacht, satira

Karneval, zvaný Fasnacht, se v Basileji koná každoročně a začíná vždy v pondělí po Popeleční středě[2] ve čtyři hodiny ráno. V centru města zhasne veškeré veřejné osvětlení, rozezní se fasnachtová hudba a všechna karnevalová uskupení se dají do pohybu. Fasnacht skončí o tři dny později, tedy ve čtyři hodiny ráno ve čtvrtek. Během těchto 72 hodin je město vzhůru nohama a platí zvláštní karnevalová pravidla. Účastníci ztvárňují aktuální společenská témata a fyzicky je na sobě nesou městem, kterému ukazují, jak dané téma chápou a co si o něm myslí. Díky spolupráci s profesionálními výtvarníky jsou témata vizuálně silná a Fasnacht je originální přehlídkou aktuální společenské situace. Vyznění masek je totiž jak humorné (vážné téma je pojednáváno s nadhledem), tak děsivé (díky množství strnulých tváří). Toto kontroverzní pojetí souzní

1. Karnevalové tradici ve švýcarské Basileji se věnuji podrobně v knize *Fasnacht: V Basileji karneval?*. Praha: Brkola, 2011. Tato kniha vyšla jako rozšířená verze mé diplomové práce, obhájené v roce 2011 na katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU, pod vedením prof. Jany Pilátové.

2. Ač se průběh Fasnacht v postním období často vykládal jako protestantské škádlení katolíků, důvod pro posunutý začátek je mnohem starší než reformace. Do koncilu v Beneventu (1091) trval půst čtyřicet dní v kuse. Koncil ovšem vyjmul z postní doby neděle, čímž se původní délka čtyřicetidenního půstu prodloužila na celkem čtyřicet šest dní. Proto ve většině křesťanských oblastí začíná postní doba už ve středu (zvané Popeleční). V Basileji se řídí staršími datováním, a proto původní půst začínal až v pondělí po Popeleční středě.

s oslavně-kritickým vnímáním demokracie a zároveň inspiruje k zájmu o veřejné dění.[3]

Oproti ostatním švýcarským karnevalům se v Basileji vyvinula zvláštní kombinace satirické reflexe aktuálních témat, vojenské hudby, středověkých karnevalových prvků a specifických masek, kterým se budu v této studii věnovat především. Maska[4] je prvním a nejzávaznějším nepsaným pravidlem Fasnacht, které odděluje aktivní účastníky od diváků. Satirické masky se objevují v různých formacích, z nichž tou hlavní jsou volnočasové hudební spolky, tzv. kliky (v basilejském dialektu *d'Clique).*[5] Po tři dny prochází tato maskovaná uskupení městem za doprovodu vojenské hudby hrané na pikoly a bubny. Vedle klik se Fasnacht účastní také maskované dechové orchestry (*Guggemuusig*), různé vozy s více či méně satirickými výjevy a pak další velké množství menších hudebních uskupení, která nekoordinovaně prochází Basilejí především během nočních hodin (*Wilde Fasnacht*). Všechny tyto formace spojuje specifická forma masek, která se postupně vyvinula během 20. století. Jedná se o velké, naddimenzované masky (tj. masky, jejichž rozměr výrazně přesahuje rozměr lidské tváře), jež mají silně expresivní výrazy. A zároveň uvnitř takové masky vzniká distance mezi maskou a tváří nositele.

Vývoj basilejské masky

Vznik dnešní podoby svátku Fasnacht se datuje do druhé poloviny 19. století, tedy do doby celoevropského hledání a artikulování národních identit. Právě tehdy i Basilejci tematizovali vlastní kořeny a specifika (vzhledem k jiným švýcarským kantonům) a reflektovali a upevňovali svůj lokální dialekt (oproti oficiální němčině). V této době vznikaly první kliky (které se později staly hlavním pilířem Fasnacht) a také

3. Více k tématu masky a basilejské Fasnacht např. Eugen A. Meier et al. *Die Basler Fasnacht: Geschichte und Gegenwart einer lebendigen Tradition*. Basel: Fasnachts-Comité, 1985; dále Hans-Jürgen Truöl – Hanns U. Christen. *Morgenstreich, Larven und Laternen: Ein Streifzug durch die Basler Fasnacht*. Freiburg i. Br.: Eulen Verlag, 1986; či *Basler Fasnacht – vorwärts, marsch! Lääse – loose – luege!*. Basel: Christoph Merian Verlag, 2009.

4. V Basileji se pro masku (nasazenou na hlavě) užívá výhradně termín *d'Laarve*, tedy larva (i v češtině se tento termín objevuje, např. u V. L. Rvačovského v knize *Massopust*). Označení maska (*d'Maasge*) existuje ve Fasnacht též, ale znamená celou postavu, tedy larvu a kostým dohromady. Přesto v tomto textu vzhledem k obecné srozumitelnosti používám pojem maska i pro basilejskou larvu.

5. Satirické masky dále doprovází malovaná, zevnitř osvětlená konstrukce (*d'Ladeerne*) se satirickými výjevy, další tematické rekvizity a veršovaný pamflet (*d'Zeedel*), který masky v přední části formace rozdávají divákům.

se ustanovila forma satirického, kruhového průvodu městem. Co se masek týče, používali Basilejci stejné masky jako v ostatních kantonech, resp. v okolních zemích. „Většina masek se tehdy kupovala z Německa, které leží jen pár kilometrů od Basileje a kde byla karnevalová kultura mnohem více rozšířená.“[6] Jednalo se o kašírované masky velikosti lidské tváře. Zlom nastal po první světové válce. Napjaté politické vztahy mezi Německem a Švýcarskem vedly mimo jiné i k tomu, že Basilejci už nechtěli kupovat masky pro Fasnacht z německých

6. Rozhovor autorky s Dominikem Wunderlinem (archivář a kulturolog v basilejském Museum der Kulturen), Basilej, 1. 10. 2015.

Obrázek č. 1
Syžet: El Cartón, to umíme taky. Každý člen kliky Basler Bebbis Basel si vyrobil vlastní masku a originální věž z kartonu v reakci na světovou výstavu ve španělské Seville, kde se Švýcarsko prezentovalo stavbou banální kartonové věže. Fasnacht 1996, fotografie Markus Tschalär.

ateliérů, a tak založili vlastní výrobu: ateliér Adolf Tschudin a ateliér Roger Magne.[7]

Prvním milníkem pro vznik basilejské tradice výroby masek byla tedy chuť dělat masky po svém, osvobodit se od „nebezpečně blízkých sousedů“ (tento motiv je i dnes častým tématem fasnachtové satiry) a najít vlastní způsob výroby. Zkoušeli různé materiály (vosk, dřevo, měď, drátování apod.), ale nakonec se ustálili na kašírování. Tento postup je levný, praktický, masky se dobře tvarují a hlavně jsou

7. Dominik Wunderlin. „Gesichtslarven in der Basler Fasnacht“. *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde.* 2005/2006, roč. 36, s. 245.

Obrázek č. 2
Syžet: Cenzura v *Die Basler Zeitung*. Šéfredaktor místních novin sympatizuje s extrémní pravicí a podle toho vybírá novinové příspěvky. Basilejcům při četbě novin vstávají hrůzou a studem vlasy na hlavě. Fasnacht 2012, fotografie Adam Dědič.

při nošení lehké. Masky mnohdy navrhovali a malovali tehdejší renomovaní výtvarníci,[8] díky čemuž se v Basileji vytvořila jedinečná vizuální podoba výrazů masek. Velice brzo zažily oba ateliéry velký rozmach, přičemž již ve třicátých letech dvě třetiny veškeré produkce masek pro Fasnacht pocházely z ateliéru Magne. Na počátku padesátých let se už Magne věnoval výhradně výrobě fasnachtových masek, a to po celý rok. Ostatně celoroční provoz fasnachtových dílen je běžný i dnes. V roce 1934 přišel majitel ateliéru Alfons Magne s novým

8. Zapojení výtvarníků se rozšířilo především krátce po konci druhé světové války. Basler Kunstverein (Basilejský uměnovědný spolek) financoval zapojení výtvarníků do Fasnacht, aby jim pomohl překlenout poválečnou finanční krizi. Více viz Frizt Schaub – Edith Schweitzer-Völker. *Basler Künstlarven 1925–1984: Aus dem Atelier der Familie Adolf Tschudin*. Basel: Binningen, 1990, s. 132.

Obrázek č. 3
Syžet: Jsme ti praví Švýcaři. Klika reaguje na protiimigrantskou náladu ve vesnických oblastech Švýcarska, kde ale s imigranty prakticky nepřichází do kontaktu. Mají masky vesničanů a naivní pohled v očích, bez zájmu o informace. Fasnacht 2014, fotografie A. Dědič.

9. D. Wunderlin. „Gesichtslarven in der Basler Fasnacht“, s. 248.

vynálezem, začal vyrábět tzv. *Güpfi* (toto basilejské slovo pochází z německého *die Kuppel* – kopule). Jednalo se o kašírovanou čepičku, která kopírovala tvar horní poloviny hlavy a na kterou bylo možné masku připevnit.[9] Už nebylo potřeba přivazovat masku gumičkou, tato *Güpfi* lépe přiléhala na hlavu a maska se nosila mnohem pohodlněji.

Tím dochází k druhému důležitému milníku ve vývoji basilejské masky. „Pokud je kašírovaná maska přilepená na tváři, nese to s sebou několik nevýhod. Když jen trochu špatně pasuje, je

Obrázek č. 4
Syžet: Sociální média. Klika Basler Bebbis Basel tematizuje vytváření identity na sociálních sítích, včetně ztráty soukromí. Fasnacht 2014, fotografie A. Dědič.

nošení utrpením. Člověk se také přirozeně potí a i část vlhkého dechu zůstane pod maskou. A ta vlhne a měkne. Připevní-li se na *Güpfi*, drží na hlavě líp a také déle udrží svůj tvar.“[10] Byly to zcela praktické důvody, proč začali Basilejci masky vyrábět tímto způsobem. Tento nový konstrukční element však umožnil také nové postupy. Na *Güpfi* se daly rovnou připevnit další rekvizity, které si dříve člověk musel nasazovat samostatně až poté, co si gumičkou upevnil masku. Vlasy bylo možné ke *Güpfi* přilepit, klobouk přišít a vše si dobře dopředu vyzkoušet a přizpůsobit, což přispělo k větší pohodlnosti při nošení. Vzhledem k mnoha hodinám chůze, které Basilejci během Fasnacht v masce stráví, to byl významný moment. A tato konstrukce zároveň umožnila vyrábět a nosit větší a větší masky. Nejdříve se zvětšoval nos (masku připevněnou gumičkou by velký nos stahoval dolů), pak pusa, oči, až se začaly vyrábět ony masky, které svým rozměrem výrazně přesahují rozměr lidské tváře. V posledních desetiletích navíc ony kašírované *Güpfi* většinou nahradily stavařské helmy. Ty sedí na hlavě ještě lépe, dají se libovolně nastavit a během nošení dále upravovat. Tyto perfektně sedící konstrukce unesou ještě větší masky s více doplňky. Nadrozměrnost doprovází extrémně výrazné rysy a grimasy masek. Je však nutno poznamenat, že i tato nadrozměrnost má svou míru, která je dána opět pohodlností nošení. Maska by mohla být v podstatě gigantická (obrovské masky se objevují například v Solothurnu),[11] ale důraz na pohodlnost pro dlouhé chození vedl k tomu, že rozměr velikých masek většinou převyšuje velikost lidské tváře jen v řádu centimetrů (jak je vidět na doprovodných fotografiích).

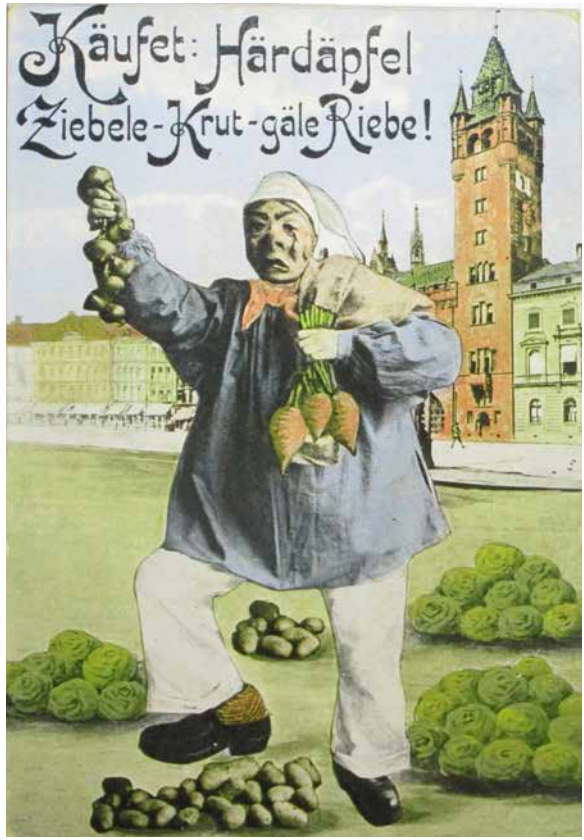
Zmiňovaný vývoj můžeme dobře sledovat na fasnachtové masce zvané *Waggis*. Ta představuje alsaského (francouzského) zelináře, který přijíždí na basilejský trh prodávat ovoce

10. Rozhovor autorky s D. Wunderlinem, Basilej, 1. 10. 2015.

11. Je to proto, že tyto masky nesou Solothurňané vždy jen krátkou dobu (během průvodu městem), nikoli mnoho hodin po několik dní a nocí jako Basilejci během Fasnacht. A také v Solothurnu jde více o estetickou originalitu než propracované satirické vyznění.

a zeleninu, pokřikuje na zákazníky a láká na své produkty. Na zobrazeních z počátku 20. století je vidět, že tehdy měl *Waggis* masku pouze velikosti tváře a na hlavě bílou čapku (viz obr. č. 5). Tato čapka je dnes skryta uvnitř masky a současné masky *Waggise* jsou výrazně větší (viz obr. č. 8).

Díky zvětšování rozměru se vytváří dvě nové charakteristiky basilejské masky. Tou první je fakt, že *masky získávají vlastní oči*. V původních maskách velikosti lidské tváře byly v místě očí průzory, kterými se nositel masky díval ven. Dnešní velké masky mají průzory pro oči nositele většinou pod očima masky, které jsou



Obrázek č. 5
Plakát z roku 1910, expozice v Museum der Kulturen Basel, archiv autorky.

výrazně namalované. Maska se tak sama jakoby dívá na svět okolo. A pak přichází zmíněná proměna zevnitř: tím, že maska není přitisknutá přímo na tváři, ale je upevněná na *Güpfi*, vzniká mezi maskou a tváří nositele *distance*, několik centimetrů široká.

Vzhledem ke způsobu nošení masek je nutné též zmínit specifickou basilejskou hudbu pikol a bubnů, která udává rytmus a formu chůze fasnachtových klik. Jedná se o vojenské pochody, které jsou částečně modifikované,

Obrázek č. 6
Hliněné kopyto *Waggise* v ateliéru Tschudin. Kopyto masky se zaleje do sádry, poté se hlína vyndá, čímž vznikne sádrová forma, do které se masky kašírují. Expozice v Larvenmuseum Binningen, archiv autorky.

např. rozšířené o více hlasů či moderní melodie, nicméně výraznou militaristickou podobu si uchovávají (dodnes jsou patrné melodie napoleonské armády, která Basilejí procházela na počátku 19. století). Díky této hudbě (a také pravidelnému cvičení rytmické chůze několik týdnů před začátkem Fasnacht) kráčí masky jemně klátivým krokem do přesného rytmu bubnování a pikol. Všechny kráčí stejně a také zcela nezávisle na charakteru masky. Jakýkoli gestický výraz nositele masek je anulován touto sjednocující formou pohybu. Jak chůze do vojenské hudby, tak stálé vědomí masky před sebou vedou k tomu, že nositel s maskou

Obrázek č. 7
Masky *Waggis* v 50. letech.
Expozice v Museum der Kulturen
Basel, archiv autorky.

vnitřně nesplývá, nevžívá se do charakteru masky, svůj prožitek nijak nepřenáší do gest a pohybů. Přesně tuto situaci popisuje Stefan Künzli, dramaturg[12] kliky Basler Bebbis: „Maska je mou druhou tváří. Pro pozorovatele *z* venku už to nejsem já, je to ta postava, kterou ztvárňuji. Ale ani já se necítím jako *Waggis*. Vím jen, že *Waggise* na sobě nesu.“[13] Pod maskou vědomí vlastního já zůstává. Díky distanci uvnitř masky, tj. distanci od rubu tváře masky, kterou před sebou nositel stále vidí, dochází také k jakési bilanci s charakterem masky a s tématem, jež maska představuje. „Vidím ji před

Obrázek č. 8
Waggis na Fasnacht 2012, fotografie A. Dědič.

12. V basilejském dialektu se používá označení *Sujetobmaa*. Sujetobmaa vede hledání satirického tématu (*d'Sujet*) a formy zpracování (*uuspiile*), úzce také spolupracuje s výtvarníkem.

13. Rozhovor autorky se Stefanem Künzlim, Basilej, 30. 9. 2015.

sebou a přemýšlím o ní, cítím ji, vztahuji se k ní“,[14] říká divadelník a pištec Michael Luisier.

Masky také nevytváří žádný způsob interakce s okolím, člověk v masce proto nijak nepřekračuje svůj vnitřní prostor pod maskou, je pouze sám se sebou. Nošením masky se neztrácí vědomí vlastního já, aby se člověk na danou dobu vtělil do charakteru masky. Naopak. Vědomí vlastního já je při chůzi v této masce ještě intenzivnější. Tento stav pod maskou popisují Basilejci různě, není pro něj žádný zavedený termín. Někdy zmíní pojem „meditace, bilance“,[15] někdy ho popisují jako „trans“[16] či prostě jako osobní ponoření, usebrání a klidné přemýšlení. „Nikdy ve všedním *životě* nemám tolik času sám pro sebe jako v masce během Fasnacht. A taky nikdy nejsem tak sám. Ano, vnímám ostatní členy kliky kolem sebe. Ale jak mají na sobě masky, nejsou to v čase chůze reální lidé, jsou to spíš figury.“[17] Meditační stav je umocněn monotónní, dokola se opakující hudbou a monotónní chůzí stále stejnými ulicemi. Nicméně toto ponoření trvá jen chvíli, než klika zastaví, všichni si masku sundají a na chvíli si odpočinou. Přitom postávají na ulici, povídají si nebo jdou na pivo. Poté si masky opět nasadí a vyrazí dál, aby po čase opět zastavili a masky si sundali.

Distance uvnitř masky, která umožňuje reflektovat a uvědomovat si, co je to nesené a jak se k tomu nositel vztahuje, a zároveň stále se opakující proces sundávání a nandávání, tato oscilace mezi ponorem do osobního prostoru pod maskou a vynořením se zpět do bytí s ostatními, mě vedly k úvahám o technikách zcizovacího efektu, jak je známe z brechtovského divadla. Jako by se fyzickou proměnou masky a ve spojení s odosobněnou hudbou spontánně vytvořil mechanismus, který má v sobě něco brechtovského, co doprovází každoroční satirické bilancování města.

14. Rozhovor autorky s Michaelem Luisierem (dříve herec a divadelní režisér, nyní pracuje pro švýcarský rozhlas a již mnoho let připravuje tematické pořady o Fasnacht a satiře), Basilej, 2. 10. 2015.

15. Rozhovor autorky s Wernerem Kernem (basilejský výtvarník a malíř lateren, mnoho let také pracoval v ateliéru masek Tschudin, provádí v Muzeu Tschudin v Binningen. Je členem kliky Basler Bebbis, byl výtvarníkem jejich syžetu El Cartón na obr. č. 1), Basilej, 5. 9. 2015.

16. Rozhovor autorky s Bernhardem (Beery) Batschelettem (hudebník a skladatel fasnachtové hudby), Basilej, 4. 10. 2015.

17. Rozhovor autorky s M. Luisierem, Basilej, 2. 10. 2015.

Basilejský V-effekt?

Smyslem brechtovského zcizovacího efektu je provokovat divákovu pozornost během sledování představení tak, aby si byl stále vědom, že je divákem. Jako by si zapálil cigaretu a sledoval kriticky to, co se před ním odehrává. „Umělec se snaží na diváka působit cize, ba překvapivě. Dosahuje toho tím, že sama sebe a své produkce pozoruje s odstupem.“[18] Herec musí být schopný vystoupit z role, pozorovat sám sebe, což vede i diváka k větší pozornosti a také k tomu, aby se přijímání nebo odmítání viděného „odehrávalo v divákově vědomí, nikoli jako dosud v jeho podvědomí.“[19] V-effekt záměrně na chvíli umožní prožívání a ztotožnění se s postavou a vzápětí tuto iluzi zruší a vrací diváka zpátky k sobě. Součástí V-effektu je také sociální apel. Zažívaná distance mezi tím, co jsem před chvílí prožíval, a tím, jak se na to nyní dívám, má umožnit divákovi, aby si sám našel vztah k tomu, co právě viděl, a cestou z představení domů už promýšlel, jak jednat, jak realizovat změnu, po níž začal toužit.

Zcizovací efekt v Brechtově pojetí se ovšem týká především divadelního představení, toho, jak herec záměrně pracuje s textem a jak jedná. Záměrnost je dána už tím, že je součástí uměleckého díla, ve kterém autor svůj záměr realizuje. Naproti tomu basilejská Fasnacht je spíše než uměleckým dílem kulturní performancí, je svátkem v ulicích města. Není zde autor a konkrétní záměr, který někdo promýšlí a realizuje. Přesto si jisté srovnání dovolím.

Jádrem Fasnacht je také sociální apel, který je komunikován skrze satiru, jejímž prostředkem je maska. A právě basilejská maska díky svému vývoji umožňuje tento apel zvláštním, domnívám se, že velmi funkčním způsobem, protože umožňuje zmiňovanou distanci a ono lavírování mezi ponorem do prožívání

18. Bertolt Brecht. *Myšlenky.* Sestavil, doslovem a poznámkami opatřil Jan Grossman; přeložili Ludvík Kundera a Marta Staňková. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 41.

19. *Tamtéž*, s. 39.

a vytržením zpátky. Oba tyto procesy zároveň v Basileji probíhají na dvou úrovních – na rovině diváka a na rovině nositele masky.

Divák postává na ulici a sleduje procházející kliky, každá představuje jiné téma, jdou v průvodu jedna za druhou. Vidí kráčet šik velkých stejných masek (někdy i padesát či sto totožných masek ve formaci), dívá se do jejich malovaných očí, vnímá jejich charaktery, které prezentují určité téma. Hudba navíc podporuje sugestivitu výjevu, divák tak může na chvíli propadnout iluzi masek. Lidé pod maskami jsou daleko, jsou zcela skryti. Tím, kdo komunikuje, je maska. Občas se tato iluze na chvíli naruší krátkým očním kontaktem s člověkem nesoucím masku skrze ony průzory v masce, a to ve chvíli, když maska podává pamflet. Ponoření do tématu jedné kliky vystřídá vzápětí klika další. Veselou satiru také doplňuje i něco děsivého. Jsou to lidé, které možná znám, ale jejich individualita je skryta, je to šik neživých masek odevzdaných nesenému tématu. Hrají vojenskou hudbu, kráčí jako vojáci. Ale skrze satiru je to vážné, vojenské humorně devalvované, i když apelativní razanci si uchovává. Ačkoli Basilejci tvrdí, že témata zpracovaná během Fasnacht nemají vliv na dění mimo karneval, je tento vliv patrný už z jejich přirozené obeznámenosti s aktuálními tématy, což potvrzují rozhovory s Basilejci celoročně.

Pro účastníka v masce je tato maska „druhým obličejem“,[20] který mu po čas nošení umožní oddělit se od svého všedního života. Basilejci mluví o pocitu svobody, samoty, radosti, bytí se sebou sama a také o meditaci. Díky distanci uvnitř masky se dostávají do jisté formy transu či meditace. Nicméně tento stav je vždy umožněn jen na jasně vymezenou dobu, která je přerušená společným zastavením, dohráním hudby a sejmutím masky. Tento proces sundávání a nandávání se zcela

20. Rozhovor autorky se S. Künzlim, Basilej, 30. 9. 2015.

přirozeně děje během celých 72 hodin, kdy jsou masky v ulicích. Ostatně právě chůze v masce ulicemi, kterými jinak denně procházím, je důležitou součástí reflexe. Skrze průzory v masce často pohled utkví na nějakém místě, které připomene vztah ke každodennosti. A na to své všední se dívám skrze distanci v masce, kterou umocňuje bilanční čas během nošení.

Závěr

Domnívám se, že právě tato oscilace mezi ponorem v masce a uvědomováním si témat a jejich reflexí má podobný proces jako brechtovský zcizovací efekt. Ale cesta k němu je opačná.[21] Brechtovský herec vstupuje do role, splývá s ní, aby z ní po chvíli vystoupil a tím iluzi role zrušil. Naproti tomu Basilejci s maskou (a z ní vyplývající rolí) nijak nesplývají, naopak uvnitř masky zažívají odstup, zcizení od té role, se kterou díky tomu mohou vést myšlenkový dialog, vztahovat se k ní. Jsou ponořeni v sobě, nikoli v roli masky. Maska (a distance v ní) jim ponoření umožňuje. Sundáním masky se z tohoto ponoření navrací do bdělého, normálního stavu (i když i tento „normální“ stav se odehrává v rámci karnevalového prožívání, a tudíž je vzdálený všednosti mimo karneval). Každopádně reflexivní rozměr zcizování a oscilace mezi ponorem a zrušením ponoru jsou patrné jak u Brechta, tak v Basileji. Podobně je tomu i s apelativním rozměrem, který se s touto reflexivní rovinou pojí. Nicméně u Brechta jde více o agitaci, záměrně chce vést diváka k jednání, jež má vést k revoluci. Katarzi nemá divák prožít během představení, naopak hnán touhou po katarzi má začít jednat. V Basileji o prožití katarze během Fasnacht jde. Tato katarze začíná při zpracovávání tématu a vrcholí při jeho nošení a zakoušení. „Jasně a otevřeně říkáme, co se nám nelíbí. Ale výzva ke vzpouře

21. Děkuji Martině Musilové za podnětnou konzultaci k brechtovské tématice.

22. Rozhovor autorky s Rudolfem Brodbeckem v srpnu 2011. Úryvek rozhovoru převzat z knihy O. Cieslarová. *Fasnacht: V Basileji karneval?*, s. 62.

23. Rozhovor autorky s M. Luisierem, Basilej, 2. 10. 2015.

to není,"[22] říká vedoucí kliky Duschuurli Rudolf Brodbeck. Ačkoli ale sami Basilejci tvrdí, že zpracovaná témata nemají vliv na dění mimo Fasnacht, je přesah zjevný. Už v jejich přirozené obeznámenosti se společenskými tématy, v připravenosti politiků, že budou přetřásáni (dokonce je to otázkou politické cti, aby byli během Fasnacht satiricky zpracováváni), a vůbec ve všudypřítomných narážkách a vzpomínkách na fasnachtová témata. Nicméně tento sociální apel míří v Basileji na zájem o veřejné dění spíše než na aktivní jednání.

Ráda bych se na závěr ještě vrátila k historické proměně masky v Basileji. Zajímavé je, že hybným motorem těchto změn, tedy změn ve fyziognomii masky, byla pohodlnost. Jak vyrobit masku tak, aby seděla a dobře se nosila. Když Basilejci sledovali tuhle potřebu, která podtrhovala možnost a chuť satiricky ztvárňovat aktuální témata, mohli vyrábět větší a výraznější masky. A tak se vytvořila ona podoba masky s vnitřní distancí, která ve spojení s vojenskou hudbou začala sama hrát a rozeznívat hlubší reflektující struny. Snad i proto příznivci veselých karnevalů kritizují Fasnacht, že je příliš vážná. Je ale možné, že právě díky funkční formě masky, která takto spontánně vznikla během dvacátého století, je Fasnacht stále živá.

A Brecht?

Na úplný závěr si dovolím uvést nedávnou příhodu z mé poslední návštěvy v Basileji. K tématu basilejského V-effektu jsem se setkala s divadelníkem Michaelem Luisierem. Překvapil mě: „Ano, Fasnacht má s Brechtem mnoho společného. Brecht dokonce Fasnacht zažil, bylo to někdy po válce, kdy se ocitl uprostřed fasnachtového dění. Stál tu fascinovaně na ulici a říkal – Vždyť vy děláte přesně to, co já!"[23] Druhý den jsem pátrala v basilejské

knihovně po zmínkách o Brechtově návštěvě na Fasnacht. Byly dvě.[24] První příhodu doprovází roztomilé nedorozumění. V květnu 1923 uvedlo basilejské Stadttheater v rámci hostování Münchner Kammerspiele Brechtův debut *Trommeln in der Nacht* (Bubny v noci). Úplně vyprodané divadlo bylo pro tehdy ještě neznámého Brechta velkým překvapením. Se slovy „V Basileji se musí dít revoluce, pojedu tam s ansámblem sám!“[25] se do Basileje vypravil. Pravý důvod se nicméně brzy ukázal. Basilejci se totiž z názvu domnívali, že jde o některý z nesmírně oblíbených bubenických koncertů, které se konají před Fasnacht a po ní, proto vykoupili lístky do posledního místa. Toto setkání na Brechta patrně zapůsobilo, snad byl zvědavý, co může v lidech vyvolat takovou chuť jít do divadla. O mnoho let později se totiž do Basileje vrátil, a to přímo aby Fasnacht navštívil.[26] Přijel v březnu 1949 – k této návštěvě se snad váže Michaelem zmiňovaná historka a také fotografie od Ruth Berlau, kde si Bertolt Brecht balí cigaretu a velice koncentrovaně pozoruje fasnachtové dění. Jeho curyšský přítel Hanswalter Merthens popisuje Brechtovo zaujetí: „Nadšení, to je výraz, který pro Brechta není vůbec typický, vždy si drží odstup. Tehdy se radoval, že vidí tolik barev, tónů a slov, tento svátek produktivního výbuchu na něj silně zapůsobil.“[27] Inspirován Fasnacht začal psát hru *Salzburger Todtentanz*, ta ovšem zůstala nedokončená. Prohlédněme si ale fotografii Brechta v Basileji lépe. Vidíme na ní typickou fasnachtovou figuru – masku *Alti-Dante*, který představuje starou tetku. Nicméně tato maska je pouze ve velikosti lidské tváře. Není divu, protože fotografie pochází z doby, kdy se zvětšování masek teprve rozbíhalo. To, co Brecht na Fasnacht oceňoval, byla především satira a dění v ulicích. „Zcizovací“ efekt basilejské masky měl teprve přijít.

24. Werner Hecht. *Brecht Chronik 1898–1956*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, s. 861.

25. Werner Wüthrich. *Bertolt Brecht und die Schweiz*. Zürich: Chronos, 2003, s. 17.

26. Thomas Blubacher. *„Die Holbeinstrasse das ist das Europa, das ich liebe“: Achtzehn biographische Miniaturen aus dem Basel des 20. Jahrhunderts*. Basel: Schwabe, 2010, s. 15nn.

27. *Tamtéž*, s. 150.

28. *Tamtéž*, s. 17.

Obrázek č. 9
Bertold Brecht na Fasnacht
v roce 1949.[28]
foto © R. Berlau/Hoffmann

Literatura

Basler Fasnacht – vorwärts, marsch! Lääse – loose – luege!. Basel: Christoph Merian Verlag, 2009.

Blubacher, Thomas. *„Die Holbeinstrasse das ist das Europa, das ich liebe": Achtzehn biographische Miniaturen aus dem Basel des 20. Jahrhunderts*. Basel: Schwabe, 2010.

Brecht, Bertolt. *Myšlenky.* Sestavil, doslovem a poznámkami opatřil Jan Grossman; přeložili Ludvík Kundera a Marta Staňková. Praha: Československý spisovatel, 1958.

Cieslarová, Olga Věra. *Fasnacht: Karnevalová kultura ve švýcarské Basileji*. Diplomová práce. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2011.

—— *Fasnacht: V Basileji karneval?*. Praha: Brkola, 2011.

Hecht, Werner. *Brecht Chronik 1898–1956*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Meier, Eugen A. et al. *Die Basler Fasnacht: Geschichte und Gegenwart einer lebendigen Tradition*. Basel: Fasnachts-Comité, 1985.

Rvačovský, Vavřinec Leander. *Massopust*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008.

Schaub, Frizt – Schweitzer-Völker, Edith. *Basler Künstlarven 1925–1984: Aus dem Atelier der Familie Adolf Tschudin*. Basel: Binningen, 1990.

Truöl, Hans-Jürgen – Christen, Hanns U. *Morgenstreich, Larven und Laternen: Ein Streifzug durch die Basler Fasnacht*. Freiburg i. Br.: Eulen Verlag, 1986.

Wunderlin, Dominik. „Gesichtslarven in der Basler Fasnacht". *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde*. 2005/2006, roč. 36.

Wüthrich, Werner. *Bertold Brecht und die Schweiz*. Zürich: Chronos, 2003.

Další zdroje

Rozhovory autorky s Rudolfem Brodbeckem (Basilej, 2. 8. 2011), Wernerem Kernem (Basilej, 5. 9. 2015), Stefanem Künzlim (Basilej, 30. 9. 2015), Dominikem Wunderlinem (Basilej, 1. 10. 2015), Michaelem Lusierem (Basilej, 2. 10. 2015) a Bernhardem Batschelettem (Basilej, 4. 10. 2015).

Momenty tělové proměny v dialogickém jednání

Boleslav Keprt
Zuzana Pártlová

Dialogické jednání je klíčovou disciplínou studia na katedře autorské tvorby a pedagogiky a esenciální praxí svobodné dramatické hry Ivana Vyskočila. Náš projekt se zaměřuje na využití videotechnik a skupinové reflexe jako prostředku ke zkoumání základního předpokladu naší otevřenosti ke hře během experimentování s dialogickým jednáním. Během takového zkoušení jde o to, navázat se sebou partnerštější kontakt, vstoupit celou svou osobností se sebou v dialog. Domníváme se, že se takováto psychofyzická kondice podstatným způsobem odvíjí od schopnosti zvědomování tělové aktivity, respektive okamžiků, kdy dochází k proměně tělového napětí. Poznat tyto momenty, jak v roli zkoušejícího, tak pozorovatele, je klíčové i pro proces hercova učení. Cílem výzkumu je identifikovat a analyzovat ty momenty herního zkoušení, které se vyznačují výraznou tělovou proměnou, odehrávající se jak u zkoušejícího, tak i u diváků. Kromě tradičních individuálních písemných reflexí využíváme metodu skupinové reflexe – společné sledování videozáznamu a následnou diskusi. Videozáznam tedy slouží nejen pro výzkumný účel, ale i jako studijní materiál pro zkoušejícího, který si tak může oživit a konfrontovat své pocity ze zkoušení s dojmy sebe a druhých při sledování. Metodika výzkumu navazuje na experimenty doc. Evy Vyskočilové ze 70. let 20. století se studenty učitelství prvního stupně základních škol. Jedná se o simultánní využití dvou kamer – jedna kamera natáčí zkoušejícího, druhá snímá publikum. Smyslem dvojího natáčení je snadnější identifikace podstatných momentů tělové proměny, které lze pak dále podrobněji analyzovat.

Dialogické jednání

Termín dialogické jednání (dále jen DJ) odkazuje k momentům, které každý z nás občas zakouší jako spontánně vzniklý vnitřní dialog. Zároveň je tento jev stejnojmennou disciplínou a jádrem studia autorského herectví na DAMU na katedře autorské tvorby a pedagogiky (dále jen KATaP). Duchovním otcem této disciplíny je zakladatel KATaP, profesor Ivan Vyskočil. Ten ji také stále vyučuje. Vyskočil v knize *Dialogické jednání* s *vnitřním partnerem* přibližuje DJ takto:

„O tom v podstatě ví anebo to z vlastní zkušenosti zná každý. [...] Mluvíte a jednáte sami se sebou? Zpravidla o samotě? Když jste sami? A leckdy hlavně proto, abyste nebyli tak docela sami? Protože potřebujete někoho, partnera v té situaci. Jelikož žádný reálný, viditelný, vnější partner k mání není, v určité situaci vyvstane, projeví se, objeví se partner vnitřní. Někdy se tomu říká vnitřní hlas, což obvykle není jenom hlas, ale je to i určité gesto, tělové napětí, jindy se tomu říká alter ego, druhé já ...“[1]

DJ je na KATaP ústřední praxí nabývaní tzv. psychosomatické kondice pro tvořivou komunikaci a tento předmět je navštěvován nejen studenty této katedry a ostatních kateder AMU, ale i zájemci z řad veřejnosti. Během DJ student zkouší experimentovat s bytím v prostoru veřejné samoty. Termín veřejná samota vychází ze Stanislavského a v kontextu DJ ho lze slovy Evy Slavíkové stručně přiblížit takto: „Při dialogickém jednání se nacházíme v situaci, kterou bychom podle Stanislavského nazvali veřejnou samotou. Jak být veřejně sám, jak být před očima druhých, v jejich přítomnosti jakoby sami. V dialogickém jednání to znamená zvládnout velmi náročnou expozici sebe sama – vystoupit bez jakékoli pomůcky, rekvizity do prázdného prostoru před ostatní a tam

1. Ivan Vyskočil. „Rozprava o dialogickém jednání“. In: Ivan Vyskočil et al. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: JAMU, 2005, s. 14–15.

v takto nastolených, tímto definovaných podmínkách se dokázat soustředit, chovat se a jednat jako v situaci ryze soukromé.“[2] Při DJ student zkouší jednat a projevovat se intenzivněji, než je zvyklý z civilního života, zkouší plněji využívat hlas k tomu, aby jeho projev byl sdělnější. Pokouší se lépe naslouchat sám sobě, naplňovat výraz, který se spontánně objevuje. Tímto experimentováním dotyčný během DJ často objevuje své nepoznané části, se kterými přichází do vztahu, vstupuje s nimi do dialogu. Důležitým principem tohoto jednání je hra, hravost.

Základní rámec hodiny DJ tvoří pravidelné setkávání jeden a půl hodiny týdně v počtu šesti až dvanácti studentů. Všichni přítomní se postupně vystřídají – nikdo není jen v roli diváka. V prostoru má zkoušející vyhrazeny dvě až tři minuty a poté, co se všichni vystřídají, následuje druhé kolo. Student nemá zadané žádné téma a nepracuje se s rekvizitami. Zkoušející nekontaktuje diváky očima. Po návratu z prostoru dostává zkoušející student podpůrný komentář od Ivana Vyskočila nebo asistenta DJ. Asistent DJ, který se stará o rámec celého setkání, má sám dlouhodobou zkušenost s DJ – nejprve se za přítomnosti I. Vyskočila učí, jak dávat komentáře studentům, a i poté, co již vede DJ samostatně, zpravidla dochází jako účastník do skupiny, kterou vede Vyskočil.

Náš výzkum se zaměřuje na využití videotechnik a skupinové reflexe jako prostředku k rozvíjení pozornosti vůči tělovým proměnám v DJ a k vědomějšímu autorskému jednání. V popředí našeho zájmu bylo prozkoumat vazbu mezi zkoušejícím a divákem: zda a jak se zrcadlí dění na jevišti v reakcích zúčastněných diváků a zda je možné z jejich odezvy identifikovat momenty, kdy zkoušející dochází k významným proměnám. Domníváme se, že kamera může být užitečným svědkem

2. Eva Slavíková. „Dialogické jednání – z poznámek asistenta“. In: Ivan Vyskočil et al. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: JAMU, 2005, s. 55.

neuvědomovaných momentů našeho zkoušení, může významně doplnit komentář asistenta DJ a rozšířit možnosti sebereflexe zkoušejících.

Metody a postupy řešení

Účastníci výzkumu

Výzkumu, který byl prováděn na DAMU – KATaP v roce 2015, se zúčastnilo 16 osob z původních čtyř skupin, kde jsme natáčeli: skupina prezenčních studentů (1. a 2. ročník) smíšená s externími studenty kurzu *Kreativní pedagogika-pedagogická kondice* pod vedením profesora Vyskočila a asistentů, druhá, poměrně stálá skupina dlouhodobých zkoušejících, současných a bývalých studentů, externistů a sympatizantů pod vedením doc. Stanislava Sudy a dále dvě skupiny doktorandů a asistentů – pokročilých zkoušejících pod vedením profesora Vyskočila. V dalším zkoumání jsme se zaměřili na první dvě skupiny. Citujeme-li účastníka výzkumu, užíváme jeho/její křestní jméno a u některých s ohledem na vyjádřenou potřebu anonymity zástupné křestní jméno.

S každým výzkumem se pojí i otázka pozice samotného výzkumníka v rámci výzkumu. Badatelé často řeší, nakolik se mohou stát účastníky výzkumu, „insiders“, a nakolik je vhodnější udržet si odstup či jak transparentně využívat obou těchto pozic. Jednoduše bychom mohli říct, že v rámci našeho výzkumu jsme my, coby výzkumníci, insidery – stejnou měrou se účastníme experimentování s DJ a jsme natáčeni jako ostatní účastníci výzkumu. DJ je však specifickým výzkumným prostředím, neb samo o sobě je permanentním experimentováním. Vladimír Chrz k tomu píše: „Dialogické jednání je disciplínou, která má povahu přirozeného experimentu. Je experimentem jednak v původním slova smyslu (od lat. ‚experiri‘

– zkoušet), tj. je situací, v níž zkoušející osoby – spolu s druhými – hledají a ověřují různé možnosti, a rozšiřují tak rozsah své zkušenosti. A je experimentem také ve smyslu výzkumného postupu, tj. je navozeno za specifických a do jisté míry kontrolovaných podmínek, kdy je možné registrovat účinky těchto podmínek v průběhu opakovaných pokusů.“[3] V prostředí DJ se tedy stírá ambice zachovat tzv. „čistá data“. Podstatnou součástí DJ je reflektování, které je schopno zaznamenávat přímo při zkoušení či z odstupu při písemné reflexi to, co výrazněji vstupuje do pole pozornosti jednotlivců během DJ – ať je pozornost studenta upoutána kupříkladu nenadálým hlukem z vedlejší místnosti, přítomností kamery, nebo samotným uvědoměním dotyčného, že je součástí výzkumu. I účastník DJ se neustále přesouvá na škále mezi pomyslnými póly – ponořením se do prožitku v prostoru zkoušení a sledováním širší perspektivy z pohledu diváka. Ale toto hrubé situační rozčlenění zkoušející vs. divák se děje i na mikroúrovni. Účastník, který je zrovna v prostoru zkoušení, může v některých momentech vnitřně zaujímat spíše pozici komentátora svého zkoušení, tedy postoj odstupu. Stejné okamžiky však mohou u jiného účastníka-diváka natolik tělově rezonovat, že zakusí intenzivnější prožitky než sám zkoušející. K DJ tak nezbytně patří dovednost balancovat vhodnou míru ponoření se do prožívání se schopností vnímat toto prožívání z širší perspektivy, schopností vidět souvislosti atd.

Data

Na KATaP, pod záštitou Ústavu pro výzkum a studium herectví DAMU, se často využívá archivu reflexí studentů pro výzkumné účely. Zde lze odkázat kupříkladu na článek Michala Čunderleho,[4] text Stanislava Sudy,[5] který

3. Vladimír Chrz. „Konstitutivní kontradikce dialogického jednání a jejich antropologické zobecnění“. *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře.* 2010, roč. 13, č. 2, s. 57.

4. Michal Čunderle. „Dialogické jednání v písemných reflexích jeho účastníků“. In: Eva Vyskočilová (ed.). *Dialogické jednání jako otevřená otázka*. Praha: AMU, 1997, s. 25–31.

5. Stanislav Suda. „Dialogické jednání v průpravě pedagoga“. In: Ivan Vyskočil et al. *Psychosomatika & pohyb*. Praha: AMU, 2008, s. 31–36.

zpracovává reflexe DJ u studentů pedagogiky, či na stať Martiny Musilové,[6] v jejímž rámci se autorka zabývá reflexemi archivu KATaP z období 1994–2004.

Náš výzkum se opírá o několik zdrojů dat: o videonahrávky archivní (archiv KATaP), nové – z výzkumu (2015), písemné reflexe, dotazník a focus groups – diskuse s účastníky výzkumu nad nahrávkami. Propojili jsme různé typy dat, jejichž triangulace nám umožňuje získávat plastičtější obraz procesů učení a experimentování s DJ a poznávání jejich souvislostí.

Dotazník a reflexe – Účastníky výzkumu jsme požádali o vyplnění sedmibodového dotazníku zaměřeného na zkušenost s videozáznamem a sepsání alespoň jedné písemné reflexe k DJ. Odpovědi nám poskytlo celkem 14 osob.

Videozáznam – Ve videozáznamech se zaměřujeme na identifikaci momentů, které se v dané interakci – jednání s vnitřním partnerem – ukazují jako klíčové. Mohou se projevit propojeností těla a verbálně sdělovaného, změnou intenzity tělového napětí, změnou intenzity energie, zvýšení a ochabnutí zájmu, experimentováním s novými prvky výrazů, obsahem sdělovaného, výrazem tváře apod. Analýzu těchto jevů provádíme jak bez účastníků, tak s jejich pomocí při diskusi nad videozáznamy. Společné sledování videozáznamů a diskuse je zdrojem dat, jimiž chceme odkrýt další souvislosti DJ. Zkoumáme, co všechno ovlivňuje proces učení a experimentování s DJ a jak je lze rozvíjet.

Natáčení na dvě kamery – K natáčení na dvě kamery nás inspirovaly experimenty doc. Evy Vyskočilové,[7] která využívala dvou kamer při pedagogicko-psychologickém výzkumu s učiteli a žáky prvního stupně ZŠ. Od 70. let se užití dvou kamer věnuje více výzkumníků, a to zejména v oblasti analýzy procesu výuky.

6. Martina Musilová. „Reflexe studentů dialogického jednání z let 1994–2004". In: Ivan Vyskočil et al. *Psychosomatika & pohyb.* Praha: AMU, 2008, s. 25–29.

7. Eva Vyskočilová – Jan Pospíšil. „Dialogické jednání ve skupině neherců a herců (komentovaný videozáznam průběhu pracovních hodin)". In: Eva Vyskočilová (ed.). *Dialogické jednání jako otevřená otázka*. Praha: AMU, 1997, s. 21–24; Titíž. „Je možné objektivovat pokrok v dialogickém jednání?". In: *Tamtéž*, s. 74–78.

Problematice metodologie videovýzkumu jsou věnovány samostatné monografie a články.[8]

Pro lepší chápání vztahu diváků a zkoušejícího jsme se rozhodli užít metodu natáčení dvou kamer i my. Náš projekt se na rozdíl od výše zmíněných studií zaměřuje na psychosomatické aspekty učení v DJ. Natáčení dvou kamer v něm může zachytit ještě širší, trojí souvislost: může postihnout spojení mezi zkoušejícím protagonistou, bezprostřední reakcí obecenstva a asistenta, který vede DJ. Videozáznamy z obou kamer jsme následně synchronně spojili do jednoho videozáznamu.

Tento záznam obsahuje dvě okna, a je tak možné paralelně sledovat zkoušejícího i reakce diváků. Videozáznamy analyzujeme společně, ale jsou k dispozici i jednotlivým účastníkům k soukromému studiu. Věříme, že tak podporujeme kultivaci psychosomatické kondice účastníků výzkumu. Není nám známo, zda tato metoda byla už někdy využívána v divadelním prostředí.

8. Jennifer K. Jacobs – Hilary Hollingsworth – Karen B. Givvin. „Video-Based Research Made ‚Easy': Methodological Lessons Learned from the TIMSS Video Studies". *Field Methods*. 2007, roč. 19, č. 3, s. 284–299; Petr Najvar et al. *Videostudie v pedagogickém výzkumu*. Brno: Paido, 2011.

Obrázek č. 1

Domníváme se, že natáčení na dvě kamery a analýza synchronních videozáznamů je inovačním prvkem ve výzkumu autorského divadla.

Focus groups, diskuse nad videozáznamem – Velmi produktivní částí výzkumu bylo společné sledování záznamů ve skupinách. Kromě dotazníkového šetření a písemných reflexí jsme potřebovali získat bezprostřední zpětnou vazbu a zachytit přímé komentáře účastníků, napomáhající k pojmenování klíčových momentů DJ a k jejich další analýze. Specifikem prostředí DJ a nedílnou součástí experimentace studentů je snaha si důležité momenty DJ pro sebe zformulovat. Ačkoliv si každý může svou zkušenost do jisté míry vyjádřit po svém, přirozeně vyvstávají pojmenování, která jsou obecně sdílená.

Zároveň jsme využili potenciál skupinové reflexe pro proces učení v rámci studia psychosomatických disciplín. Setkání nad videozáznamy tak kromě získání dat pro výzkum podpořila samotné účastníky.

Z celkem tří uspořádaných focus groups jsme získali cca pět hodin zvukového záznamu, který jsme přepsali do textové podoby. První focus group sestávala z pokročilejších studentů navštěvujících DJ se Stanislavem Sudou. Druhá a třetí focus group sestávala z méně pokročilejších studentů navštěvujících DJ Vyskočila a jeho asistentů. Tito studenti se s odstupem dvou měsíců účastnili obou focus groups.

Analýza

Vnitřní prožitek vs. videozáznam (pohled na sebe zevnitř a zvenčí)

Pro většinu účastníků bylo první sledování videozáznamu spíše nepříjemné, byť někteří respondenti uvádějí, že je zhlédnutí videa nakonec mile překvapilo. Ženy častěji než

muži zpočátku kriticky hodnotí svůj vzhled. „Tak poprvé to byl šok. Mnohé věci cítím jinak, mám jinou představu o svém zevnějšku i zvuku mého hlasu.“ (Lesana) Obě pohlaví zmiňují pocity studu a trapnosti. Jeden z účastníků píše: „Jako bych to ani nebyl já. Stud, kritika, posuzování, odmítání sebe, svého vyjadřování/sebevyjádření, trapnost.“ (Olda) Někteří uvádějí, že horší bylo sledovat poprvé videozáznam o samotě. Je tedy lepší záznam přehrávat nejdříve ve skupině, kde dotyčný vidí, že stejně kriticky se vnímají i ostatní. Opakované přehrávání jednotlivých záznamů obrušuje prvotní šok a umožňuje vnímat další detaily zkoušení DJ. Dle účastnice Lucie „video umožní izolovat různé prvky“ a ty pak lze cíleně studovat a vzniklé vhledy znovu v záznamu ověřovat.

Účastníci komentují vnímaný rozdíl prožitku během zkoušení a toho, co viděli na záznamu z pohledu diváka. Nejčastěji zmiňují jiné (pomalejší) plynutí času, rytmu a intenzitu svého výrazu a hlasu. Někteří byli rozčarováni z toho, jak si na jednu stranu při zkoušení připadali intenzivní a jak jim na druhou stranu záznam ukazuje, že jejich jednání nemá dostatečnou intenzitu a že jsou vlastně pro druhé nevýrazní. „Na place (prostor zkoušení) mám pocit, že dělám maximum, situaci prožívám. Zvenku mi to přijde ještě nedotažené a málo prožité (čímž musím dát za pravdu asistentkám).“ (Jan)

Zjišťují, že během svého výstupu bývají příliš pohlceni svým konáním a ponořeni v detailu a teprve zvenčí vidí celkový tvar svého jednání. „Lépe je vidět celá dynamika a rytmus celého jednání, téma jednání jako celku.“ (Jan)

Zajímavým efektem sledování videozáznamů bylo, že se účastníci při pohledu na svůj záznam často nechali tělově vtáhnout a expresivními komentáři vstupovali se záznamem do diskuse. Spontánně tak vznikala další rovina dialogu a jeho následné zvědomování. Dochází

tak k dalšímu vrstvení jako při psaní reflexí, kdy si během zaznamenávání poznatků člověk uvědomuje další vhledy a ty opět reflektuje atd.

Přímé sledování během zkoušení vs. sledování videozáznamu

Většina respondentů v dotaznících uvádí, že videozáznam je oproti přímému sledování zkoušejícího ochuzenější. Chybí atmosféra skupiny, napětí, vzrušení, tělové napojení, živost, energie, pocit společného díla, setkání apod. „Sledování z videa mě spíš baví, než vzrušuje, je to už hotové, napětí je pryč, ale to neznamená, že to není zajímavé. Je. Dá se to mnohem líp analyzovat a detailně rozebrat na cimprcampr." (Lesana)

Z reakcí účastníků focus groups však vyplynulo, že diváci reagují tělově a jsou viditelně zaujatí nejen při přímém sledování zkoušení, ale také při sledování videozáznamu. Prvek společného sledování znovu vytváří atmosféru sdílení a vstřícné pozornosti, které, jak někteří účastníci přiznávají, nejsou během samotných hodin DJ tolik schopní kvůli velké koncentraci na své vlastní zkoušení. Jeden účastník v dotazníku uvádí: „Víc dokážu při videích soucítit s druhými. Podstatné je, zda sleduji videa sám nebo s ostatními. Když s ostatními, cítím, že jsem opět divákem a přispívám nově do společného prožitku jako divák." (Olda) Účastníci, kteří již zkouší DJ více let, berou vstřícnou pozornost jako důležitou součást podpůrné atmosféry. Méně pokročilí účastníci sledováním videozáznamů teprve objevují její důležitost.

Co vidím nově/jinak

Účastníci se shodují na přínosnosti sledování videozáznamů pro možnost analýzy, opakovaného sledování a vnímání detailů. „Mně

přijde zajímavý, [...] když si to pustíme jednou, tak vidím tak polovinu [jevů], a když si to pustíme znova, tak je to mnohem zřetelnější.“ (Jan) Jak jsme zmínili výše, největším objevem je pro účastníky rozdílné vnímání tempa, rytmu a intenzity výrazu. Většina z nich zjišťuje, že na sebe stále pospíchá. Na sklon ke spěchu asistenti i Vyskočil často poukazují jako na něco, co brání tomu být v kontaktu s procesy, které nejsou předem připravené a jež potřebují přicházet ve svém přirozeném tempu. Účastníci si více uvědomovali, že jejich zkoušení má v sobě i rytmickou složku. „Když to teďko vidím, tak to chytá nějakej rytmus.“ (Jan) Někteří také mnohem lépe ze záznamů viděli, že se pohybují ve stále stejném rytmu a teprve jeho prostřednictvím rozpoznávali možnosti změn rytmu, které se jim nabízely. Zde je nutno poznamenat, že rytmus během zkoušení DJ, pokud je uvědomovaný, není na překážku. Pouze neuvědomovaný

Obrázek č. 2

rytmus v podobě stereotypního pohybu je nevýhodný. „Teď jak na to koukám, to mi předtím nedošlo, tu chůzi beru tak jako samozřejmou.“ (František) V komentářích účastníků se často opakuje zklamání z malé intenzity výrazu oproti pocitům při zkoušení – co se zdálo být výrazné, je ze záznamu spíše civilním projevem bez energie. Jedna z účastnic při sledování videozáznamu prožila tzv. *aha-efekt* „Já jsem si pustila to video a zjistila jsem, že vůbec nejsem venku, že jsem jenom vevnitř. A že to potom není zvenku vůbec znát, co se děje, a že je potřeba se dostat víc zevnitř ven.“ (Ivana)

Několik účastníků zarazily proměny jejich hlasu při jednání. Všimli si, že souvisí s projevením silnější emoce: „Ak mám nějaku tu emociu silnejšiu, tak mám úplně iný hlas, taký, že sa sama počúvam.“ (Lesana) Zároveň reflektují, že se této proměny mají tendenci leknout. Téma odvahy bylo zejména v jedné skupině poměrně ústřední, stejně tak téma radosti a kombinace obou – odvahy k radosti. Ivanem Vyskočilem často zdůrazňovaná pobídka „mít z toho radost“ odkazuje k prožívání radosti jako k živné půdě a původnímu smyslu hry.

Radost proto bývá zkoušejícími vnímána jako ukazatel toho, jak se jim na place dařilo, a je motivací pro další zkoušení. „Ta radost, to byl pro mě objev... tohle bylo pro mě přelomový DJ. Od tohlenctoho dne bylo všechno jiný, mnohem lepší.“ (Alena) Nejde přitom o vyrábění zábavy či pobavení diváků, ale o překvapení a otevření se vlastní spontaneitě a tvárnosti. Tento rozpor – něco hrát pro druhé či si jen tak hrát – reflektují zejména začínající prezenční studenti. „Do jistý míry je to i taková ta obava, že to najednou začneš hrát, protože to se opakovalo celej první semestr: hlavně to nehrajte! A já jsem osobně takovej pocit z toho... [měl] pak mně hrozně dlouho trvalo dostat se zpátky do toho, že si to můžu dovolit.“ (František)

Pocity uspokojení se během zkoušení a při zpětném pohledu u mnohých liší. A to jak v podobě zklamání, že si svůj pokus na videozáznamu oproti vlastnímu zkoušení neužívali, tak i opačně, že teprve díky videozáznamu dotyčný viděl a docenil, že se mu na place dařilo, aniž by si to při samotném zkoušení uvědomoval.

Co mi přináší sledování videa a skupinová reflexe

Účastníci zmiňují možnost vidět souvislosti a kauzality jednotlivých prvků DJ, vnímat celkový obraz a rytmus, všímat si stereotypních pohybů. „Na videu je to komplexnější, nesko-nale víc si člověk uvědomuje, kde nastala změna, nebo proč nenastala." (Jana)

Některé účastníky výzkumu zhlédnutí videa uklidnilo a dodalo jim odvahu k dalšímu experimentování. „Když se na to dokážu dívat celkem pobavená, tak není důvod se bát a řešit, jestli tím ostatní nějak neobtěžuju." (Zuzana P.) Někteří vidí v kombinaci asistentových připomínek s možností přehrát videozáznam užitečný nástroj. Občas studenti asistentovu komentáři nerozumí, protože jejich pohled zevnitř byl jiný než asistentův zvenčí. Zhlédnutí videa následně umožnilo pochopit, přijmout a ocenit komentář asistentů. „Já jsem si tam jenom uvědomila – jak se furt říká s těma rukama ‚soustřeď se na ty ruce' a mně to vždycky přišlo jako proč?! Co ty ruce? [...] Aha, tak jestli tohle bylo jakoby tím myšleno... opravdu ty ruce jsou jakoby tak akční oproti tomu zbytku..." (Růžena)

Někteří vnímají, že možnost záznamy ve skupině sledovat a diskutovat je následně při zkoušení pozitivně ovlivňuje. Protože u jedné skupiny zkoušejících proběhlo během semestru pouze jedno diskusní setkání a druhé až po konci školního semestru, byly možnosti ověřit si, jak společné sledování videozáznamů

ovlivňuje následné zkoušení, omezené. Teprve opakované setkávání může potvrdit, jak konkrétně může být sledování záznamů ve skupině užitečné i při zkoušení. Tuto možnost chceme dále ověřovat.

Jeden účastník si uvědomil potenciál rozvíjet svoji diváckou pozornost: „Člověk neroste, nerozvíjí se, jenom když je na place, ale taky, když sedí na židličce a přihlíží jednání či videu těch druhých. To je taky participace, účast na jeho jednání. Učit se být citlivý pro subtilní záležitosti druhého, což vede k tomu, že pak můžu být takto citlivý sám k sobě.“ (Vladimír)

Co mi přináší zhlédnutí záznamu dvou kamer

Jedním z pravidel DJ je nekontaktovat publikum očima. To, co jinak při zkoušení mají studenti možnost vnímat pouze ve formě zvuků či napětí z publika, mohli nově zahlédnout i ve vizuální podobě. Zhlédnutím záznamu z obou kamer si tak účastníci mohli doplnit zkušenost o vizuální smyslový kanál. Proto zmiňují, že jim to dotvořilo celkový obraz DJ. „Je to výrazně bohatší informace a bohatší ‚divácký zážitek‘. Protože člověk tu vidí ty silnější momenty tak, jak se zrcadlí v pozornosti a reakcích druhých.“ (Vladimír) Pro někoho je příjemným překvapením pozornost ostatních k jeho zkoušení. Účastníci si uvědomili vliv vstřícné pozornosti, což je motivovalo ji více poskytovat. „Uvědomila jsem si, jak já jsem nepozorný sledovač, jak je to sledování a dotování milé a že to chci ostatním poskytovat víc.“ (Alena) Někteří pokročilí účastníci DJ zjistili, že na reakcích diváků nejsou již závislí. Další v záznamu hledali potvrzení v propojení vnitřního zážitku a reakcí publika – zda momenty, kdy sami sebe vnímali autenticky, vyvolávaly odezvu v publiku.

Otázkou je, nakolik vnášíme intenzivnějším natáčením do DJ příliš intervenující prvek, který

by mohl DJ přetvářet v něco jiného. Na místě je obava, jestli studenti nebudou odváděni od zaměřenosti na vnitřní zakoušení k zaměřenosti na sledování záznamů, na vidění se zvenčí. Zde podotýkáme, že není naším zájmem DJ modifikovat. Spoléháme na to, že bychom odklon DJ jiným směrem zachytili v reflexích účastníků, v jejich diskusích nad záznamy a při samotném zkoušení. Zatím se spíše jeví opak – možnost sledovat záznamy je pro studenty podporou, aby se mohli lépe orientovat ve svém prožívání během zkoušení DJ. I zde je podporován princip dialogu – přecházení mezi ponořením do subjektivního prožívání a možností poodstoupit a nahlížet zvenčí, aniž by docházelo k odklonu jedním či druhým směrem.

Tělové napojení

Zajímavým zjištěním a možná tématem na samostatné pojednání je otázka tělového vnímání a napojení, a to nejen mezi zkoušejícím a diváky při hodině DJ, ale také při sledování videozáznamu a následném komentování. Zdá se, že angažované, zapojené jednání zanechává v percepci diváků fyzický otisk, díky kterému se diváci nejen ladí na zkoušejícího studenta, ale mohou si evokovat některé momenty zkoušení sami na sobě tak, že se pomocí gest či hlasu „obléknou“ do těla zkoušejícího. Výzkum tak nepřímo ukazuje, že účastníci během procesu reflektování využívají *tělovou paměť*, *tělové napojení*, *empatii*, a to jak ke zpřítomnění vlastního zkoušení, tak zkoušení někoho jiného. Otakar Zich[9] v této souvislosti píše o motorických vjemech diváka. Jindřich Honzl[10] naopak popisuje senzomotorické vjemy herce a používá pojmů: *svalová paměť*, *svalová inspirace* či *svalové představy*. V souladu s progresivními výzkumy v oblasti neurověd lze mluvit o tzv. *vtělené kognici*,[11] tedy myšlení, které

9. Otakar Zich. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931.

10. Jindřich Honzl. „Herecká inspirace“. *Otázky divadla a filmu*. 1947–1948, roč. 3, č. 1, s. 81–94.

11. Francisco Varela – Evan Thompson – Eleanor Rosch. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human experience.* Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

nevychází jen z hlavy, ale z celého těla. Zajímavým zjištěním výzkumu je, že princip dialogičnosti a tělového zapojení se promítá do dalších sfér procesu zkoušení a reflektování, tedy do role přímého diváka i sledování videozáznamu – a následně do způsobu komentování. Lze se tedy domnívat, že součástí vytváření psychosomatické kondice k veřejnému vystupování je učit se myslet tělově.

To, co jsme si pracovně pojmenovali tělovým napojením, je, dá se říci, synonymem konceptu *kinestetické empatie*. Tento termín používají například autoři studie,[12] která pro nás byla inspirativní kombinováním výzkumu a tanečního umění, studie zkoumající neurofyziologické reakce diváků tanečního představení. V této souvislosti je dobré alespoň zmínit, že s konceptem kinestetické empatie úzce souvisí i koncept *zrcadlových neuronů*, které objevil Giacomo Rizzolatti[13] a jeho tým. Tyto neurony nám umožňují tělově vnímat akci, kterou pouze sledujeme u druhého, aniž bychom se jí sami účastnili. V kontextu divadla zrcadlové neurony zmiňuje například Martina Musilová,[14] Gabriele Sofia[15] či Jaroslav Vostrý.[16] Jelikož podrobnější vysvětlení a definice těchto pojmů přesahuje rámec tohoto článku, odkazujeme na podnětnou studii Šárky Havlíčkové Kysové[17] představující důležité pojmy a teorie kognitivní vědy, které se v zahraničí využívají při zkoumání divadla.

Závěr

Náš výzkum ukazuje, že souběžné využití videotechniky a skupinové reflexe nabízí řadu možností podrobnější analýzy DJ, které dosud nebyly využívány. Natáčení na dvě kamery umožňuje lépe identifikovat důležité momenty DJ – propojenost těla a verbálně sdělovaného, změny intenzity tělového napětí, změny intenzity energie, zvýšení a ochabnutí zájmu,

12. Matthew Reason et al. „Researching Dance Across Disciplinary Paradigms: A Reflective Discussion of the Watching Dance Project". In: Nicola Shaughnessy (ed.). *Affective Performance and Cognitive Science. Body, Brain and Being.* London et al: Bloomsbury, 2014, s. 39–56.

13. Giacomo Rizzolatti et al. „Premotor cortex and the recognition of motor actions". *Cognitive Brain Research*. 1995/1996, roč. 3, č. 2, s. 131–141.

14. Martina Musilová. „Gesto a Dialogické jednání". *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře.* 2011, roč. 14, č. 2, s. 89–107.

15. Gabriele Sofia. „Divadlo jako živý systém. Neurovědy, biologie a komplexita při studiu vztahu mezi hercem a divákem". *Divadelní revue.* 2010, roč. 21, č. 1, s. 53–67.

16. Jaroslav Vostrý. „Scénické působení a zrcadlové neurony". *DISK: Časopis pro studium scénické tvorby*. 2009, č. 28, s. 7–28.

17. Šárka Havlíčková Kysová. „Metafory, kterými hrajeme: Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie". *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře*. 2015, roč. 18, č. 1, s. 65–84.

experimentování s novými prvky výrazů, výraz tváře apod. Toto zjištění nám umožní se v následném výzkumu na takové momenty zaměřit a analyzovat, co se během nich děje. Tak jako tomu bylo v této dílčí části výzkumu, chceme v dalším zkoumání DJ nadále využívat samotného dialogického principu i při sběru dat a ověřovat a zpřesňovat výzkumná zjištění v dialogu s účastníky výzkumu.

Kromě nových možností analýzy se využití videotechniky a skupinových reflexí ukázalo přínosné pro samotné účastníky, prozatím hlavně v rovině zpřesnění sebereflexe a lepšího propojení pohledu zevnitř a zvenčí. Budeme v delším časovém úseku ověřovat, zda a jak sledování videozáznamů a skupinové reflexe napomáhají účastníkům v jejich vlastním zkoušení.

Literatura

Čunderle, Michal. „Dialogické jednání v písemných reflexích jeho účastníků". In: Vyskočilová, Eva (ed.). *Dialogické jednání jako otevřená otázka*. Praha: AMU, 1997, s. 25–31.

Havlíčková Kysová, Šárka. „Metafory, kterými hrajeme: Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie". *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře*. 2015, roč. 18, č. 1, s. 65–84.

Honzl, Jindřich. „Herecká inspirace". *Otázky divadla a filmu*. 1947–1948, roč. 3, č. 1, s. 81–94.

Chrz, Vladimír. „Konstitutivní kontradikce dialogického jednání a jejich antropologické zobecnění". *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře.* 2010, roč. 13, č. 2, s. 56–77.

Jacobs, Jennifer K. – Hollingsworth, Hilary – Givvin, Karen B. „Video-Based Research Made ‚Easy': Methodological Lessons Learned from the TIMSS Video Studies". *Field Methods*. 2007, roč. 19, č. 3, s. 284–299.

Musilová, Martina. „Gesto a Dialogické jednání". *Theatralia: Revue současného myšlení* o *divadelní kultuře.* 2011, roč. 14, č. 2, s. 89–107.

—— „Reflexe studentů dialogického jednání z let 1994–2004". In: Vyskočil, Ivan et al. *Psychosomatika* & *pohyb.* Praha: AMU, 2008, s. 25–29.

Najvar, Petr et al. *Videostudie* v *pedagogickém výzkumu*. Brno: Paido, 2011.

Reason, Matthew et al. „Researching Dance Across Disciplinary Paradigms: A Reflective Discussion of the Watching Dance Project". In: Shaughnessy, Nicola (ed.). *Affective Performance and Cognitive Science. Body, Brain and Being.* London et al: Bloomsbury, 2014, s. 39–56.

Rizzolatti, Giacomo et al. „Premotor cortex and the recognition of motor actions". *Cognitive Brain Research*. 1995/1996, roč. 3, č. 2, s. 131–141.

Slavíková, Eva. „Dialogické jednání – z poznámek asistenta". In: Vyskočil, Ivan et al. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: JAMU, 2005, s. 53–63.

Sofia, Gabriele. „Divadlo jako živý systém. Neurovědy, biologie a komplexita při studiu vztahu mezi hercem a divákem". *Divadelní revue.* 2010, roč. 21, č. 1, s. 53–67.

Suda, Stanislav. „Dialogické jednání v průpravě pedagoga". In: Vyskočil, Ivan et al. *Psychosomatika & pohyb*. Praha: AMU, 2008, s. 31–36.

Varela, Francisco – Thompson, Evan – Rosch, Eleanor. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human experience.* Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

Vostrý, Jaroslav. „Scénické působení a zrcadlové neurony". *DISK: Časopis pro studium scénické tvorby*. 2009, č. 28, s. 7–28.

Vyskočil, Ivan. „Rozprava o dialogickém jednání". In: Vyskočil, Ivan et al. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: JAMU, 2005, s. 13–33.

Vyskočilová, Eva – Pospíšil, Jan. „Dialogické jednání ve skupině neherců a herců (komentovaný videozáznam průběhu pracovních hodin)". In: Vyskočilová, Eva (ed.). *Dialogické jednání jako otevřená otázka*. Praha: AMU, 1997, s. 21–24.

—— „Je možné objektivovat pokrok v dialogickém jednání?". In: Vyskočilová, Eva (ed.). *Dialogické jednání jako otevřená otázka*. Praha: AMU, 1997, s. 74–78.

Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931.

BORJANA DODOVA
Transdisciplinarity of Artistic Research

Transdisciplinarity of Artistic Research is a methodological reflection on artistic research, or research through art. It explores the premises of, and reasons for antagonism between disciplinary knowledge and artistic knowledge. Scientific thought is regarded as an attempt to comprehend objectively and comprehensively and do so according to the rules of given fields. Its characteristic attributes – a methodological approach, objectivity, generalization and completeness – are perhaps lacking in the arts, with its emphasis on heterogeneity, subjectivity, singularity as well as non-systematizable nature of things. I try to show that many such distinctions are oversimplifications. The non-delineated border between science and arts is explored in the work of artists such as Leonardo da Vinci, Johann Wolfgang von Goethe, Frigyes Karinthy and R. Buckminster Fuller; and in several examples of epistemological breaks in the natural sciences. As Bruno Latour writes in *We Have Never Been Modern*, purification in science is accompanied by creation of hybrids, elusive connections and phenomena beyond any established field or language. The area at the edge of, or between, borders of disciplines is a natural place for artistic research. Interdisciplinarity, transdisciplinarity or adisciplinarity of arts and the apparent resistance to scientific explanation and comprehension provides a useful basis for connecting, mixing and creating radically new perspectives and contexts beyond the bounds of any recognized disciplinary knowledge. A verifiable or falsifiable hypothesis is an archetypal object in the hard sciences. For artistic research, a similar level of abstraction might be described as an invention, understood as a uniquely and subjectively shaped configuration that is opening and doing something in the sense of Heidegger's interpretation of the term ποίησις.

HANA BILAVČÍKOVÁ
Technological research of landscape painting during the end of the nineteenth century from the circle of Mařák´s landscape atelier at the Academy of Fine Arts in Prague

My doctoral thesis analyzes painting techniques applied by students of the Mařák atelier at the Academy of Fine Arts in Prague; and related development of landscape painting during the last third of the nineteenth century. I focus on the most important painters in the group, those who experimented most with painting technique and had the greatest influence upon one another during regular field trips to the countryside. These include: Antonín Slavíček, Otakar Lebeda, František Kaván, Jaroslav Panuška and Bohuslav Dvořák.

My text deals with the difficulties of researching painting technique and makes use of the most modern explorative technologies, as demonstrated with works of art by Antonín Slavíček (1870–1910). Works of art focused upon were created with syntonos, a highly stable and nearly forgotten emulsion tempera technique often used at the end of the nineteenth century. The technique is often problematic because colour composition may lead to the degradation of the artistic work. Conclusions reached will elaborate tempera composition and prove fundamental to future research.

VIKTOR HRUŠKA
Visualization of clarinet tube airflow

The musical instrument itself is an inseparable element of modern-day production of music. Music acoustics therefore aims to perfect construction of instruments. The method of clarinet airflow visualization – Particle Image Velocimetry, or PIV – is presented in this article. Studies have demonstrated velocity distribution within the pipe and have also determined levels of pressure

exerted on the walls of the instrument. Both an introduction to the issue and discussion of results, from a musical perspective, are included in the article.

SHOTA TSIKOLIYA
Emergent design. Entomological role models in architecture

The text presents two streams of biomimetics: 1) research of biological morphology, and 2) research of biological processes. Each stream is defined and described by analysis of bionic research pavilions designed and built by the Institute of Computational Design; and the Institute of of Building Structures and Structural Design at the University of Stuttgart from 2013 to 2015. The author outlines differences between the two types of research and examines potential impact upon change to paradigms of architectural design. Processes of creating biological structures are not based on notational hierarchical methods typical of the construction industry, but may be behavioural systems. A framework of clearly stipulated rules prompts the emergence of macroscopic qualities and structures which supersede the summ of their microscopic inner parts. The author considers the potential of the application of similar methods in architecture. Advantages of such an approach may include greater flexibility and less redundancy in proposals, whose every element responds to current conditions and demands. Disadvantageous are certain technical limitations precluding consideration of the wider application of similar methods in architectonic practice.

VERONIKA ROLLOVÁ
In the Continuity with the First Republic. Renovations of the Northern and Western Wings of the Prague Castle in the 1950s

This paper focuses on the extensive reconstruction of the western wing of Prague Castle during the 1950s. While declaring an avowed interest in the people and the needs of citizens, the Office of the President of the Republic or OOTP focused energy on the creation of representative quarters at Prague Castle that were not accessible to the general public. The great effort expended at reconstruction received no publicity. The expensive work was led by Otto Rothmayer, an architect at Prague Castle since the 1920s. During the early 1950s, Rothmayer implemented a reconstruction plan inspired by the ideas of his teacher, Josip Plečnik, who had worked for Czechoslovak president Tomáš Garrigue Masaryk and who was harshly denounced by the socialist regime of the 1950s. The contrast between the architectonic solution of Rothmayer and socialist realism is examined in the paper. Attention is paid to the disparity between the words and actions of the regime, as represented by president Klement Gottwald, who personally supervised reconstruction works. As is evident from the renovation process and what determined its course, the regime was fully aware that it deviated from the idelogically preferred path.

ANNA HEJMOVÁ
The Reflect of the Politicaly Motivated Collaboration Between Ladislav Sutnar and Augustin Tschinkel on the Example of the Visual Form of the 3rd Workers' Olympiads in 1934

Co-operation between Augustin Tschinkel and Ladislav Sutnar extended beyond the State School of Graphic Arts. During the second half of the 1930s, the educational partnership shared by both became co-operation with the Czech Social Democratic Party. Sutnar, who had long worked with the Social Democrats as a theatre administrator, stage designer and puppeteer, began to work with Tschinkel on the visual form of the workers' Olympiads. The Olympiads were an alternative to the Sokol all-student

member meetings of the first Czechoslovak republic and were influenced by the working-class environment and of appeal primarily to workers. The visual form of the 1934 workers' Olympiads was fully avant-garde but was presented in public for an audience of several thousand. The political appeal of the workers' Olympiads – especially at a time of worsening economic crisis – is reflected in the visual form of the event: in its artistic and media context, from the proposal of printed material, through the realization of the event, to contemporary media reflection.

LADISLAV ZIKMUND-LENDER
Ideologists and technocrats: Architect Ladislav Machoň (1888–1973) in the process of nationalization of architecture and building business

Ladislav Machoň was one among those most productive architects who, while not leading a style or movement, nonetheless greatly contributed to the establishment of a high-quality architectural culture before the second World War. Post-war, he was faced with the decision of if and how to participate in the creation of a new standard for architecture and construction. This article uses his example to show how the nationalization and collectivisation of architecture and construction in 1948 was the work of: ideologists such as Jiří Kroha; and pragmatic officials such as Jiří Voženílek who negotiated, designed and engineered this change. It maps how local architectural discourse tended toward soviet practice between 1946 and 1949; demonstrates how organizational change was related to rejection of the pre-war avant-garde movement and the rise of socialist realism; and examines possible reactions to this process on the part of the average architect. It will be seen that change in architecture and construction after 1945 did not result from collective movements but, as with other historical change, stemmed from the personal motivation, conviction, mistakes, desires, fears and activities of individuals.

MARTIN KROPAC
Parallel Porosity

Research is focused on studies of translucent space, that is, on environment created wherein quality of light corresponds to exterior quality from which it is divided both physically and visually. What Mies van der Rohe brings to architecture is without a doubt a revolution in transparency – the interconnection of „inside" and „outside". This naturally has great impact upon how his structures facilitate the life inside them. Mies utterly ignores that the essential function of architecture is more than providing shelter and protection against the external, but also providing an intimate space where there is safety and security. Adolf Loos, a contemporary of Mies, has stated that the idea of transparent house is a mistake. An opposite approach of radical separation of interior and exterior is proposed; the interior represents memory, psychology and privacy, which should be hidden from view, and the exterior serving to clothe and cover private human qualities.

Today's search for solutions and means of allowing light through the surface to form inner space are nothing but natural evolution of essential modernity; it is important, however, in this regard, to have conscious control of the porosity creating human shelter, fulfilling needs and providing comfort. This research targets examples in which translucency is engaged to create a unique and mysterious environment to define translucency as a stand-alone typology. A typology that offers parallel position in how we can connect various spaces of human interaction.

VILÉM HAKL
Chaos Noir: Chaotizing characteristics of Film Noir

Film noir stems from two ancient genres, each itself emerging from a fascination with death. The first is danse macabre: the dance of death, drawing upon fascination with death, the levelling of all social differences and, as such, is a form of social satire. The second is revenant: dramatic crime stories of return from beyond the grave rooted in fascination with death as a border without limit. The widest varieties of dark films appear at such times as when the world is in crisis. A social crisis finds expression in extremely complex or chaotic narration aimed at disorienting the viewer; borders between life and death, conscious and unconscious, the investigation and committing of crimes are blurred, crossed and erased. Unlike classic detective drama, film noir does not aim to calm by declaring order. Instead, it declares chaos and aims to upset.

This article presents techniques used to disorient the viewer and declare chaos.

VIKTÓRIA RAMPAL DZURENKO
Censorship and Taboos in Indian independent cinema

Lack of awareness among Europeans of contemporary independent cinema in India motivated me to devote Ph.D. studies to censorship and taboos. Indian cinema mostly connotates commercial films for European viewers, who are largely unaware of the new wave of independent productions. These explore reality in India and reveal taboos and controversy in many layers of its society. Such are inspirational and original films that merit understanding by both artistic and general audiences. Despite complications in distribution arising from defiance of strict censorship, various film centers and schools are forming a new and independent film movement. Young film makers such as M. Manikandan (*Crow Eggs*, 2015), Gajendra Ahira (*Silence*, 2015), Santosh and Satish Babudsenan (*Painted House*, 2015) seek to convey genuine and meaningful stories and all have to fight hard to do so. I have researched these filmmakers as well as the ideas they wish to convey and style of expression; their artistic and aesthetical principles; and how censorship and taboos are influencing their work. Sources include not only from specialized publications, but also interviews with the film makers themselves and the viewing of their films, reading reviews and other information accessed during my stay in India at various film schools and institutions.

OLGA VĚRA CIESLAROVÁ
Mask-distancing: On the collective use of masks in Basel

The text will analyse a collective use of masks in Fasnacht, a carnival of Basel in Switzerland. The elaborate system of shared satirical reflections that originated in Basel during the twentieth century was based on medieval carnival tradition. The primary means of communication is the mask. Participants portray current social topics by carrying them physically through the city to demonstrate how the topics are viewed. Masks are both humourous, with serious topics discussed in perspective; and frightening, with rigid faces. Such controversial conception accords with panegyrical-critical perceptions of democracy and inspires interest in public events. Since the second half of the 20th century, participants of Fasnacht have used large papier-mâché masks not placed directly over the face. These create a separate space between face and mask.

A person wearing the mask does not merge with the mask but instead emphasizes self-experience and merging with the group while walking through the streets. It corresponds to the rhythmic

and uniform movement of the entire body of the group. Mask-wearers enter a kind of meditative state leading to inward turning and balance with mask and theme. Non-merging is specific to present Basel masks and is further highlighted by periodical donning and removal of the masks. In the final part the text will show, that this masking process also corresponds in some points with distancing effect known from Brechts epic theater.

BOLESLAV KEPRT
Moments of body transformation in Interacting with the Inner Partner

Interacting with the Inner Partner is at the core of the study programme at the Department of Authorial Acting and Pedagogy and an essential practice of Ivan Vyskočil's open dramatic play. Our project focuses on using video techniques and group reflection as a means to explore the basic conditions of our openness to play in the experimentation of Interacting with the Inner Partner. The experimentation aims at finding ways of how to connect with oneself and enter into a dialogue with oneself as a whole person. In our opinion, this psychophysical precondition depends fundamentally on building awareness of our body activity, or more specifically, of the moments when the tonus transforms. Awareness of these moments - as a performer as well as an observer – is crucial for the actor's learning process. The aim of the research project is to identify and analyze those moments of experimentation which are marked with a distinctive change of the tonus at the part of the performer as well as the spectators. Apart from the traditional individual written reflections, the method of group reflection is used – collective screening of the video recordings followed up by a discussion. Videotaping serves not only for research purposes but also as a study material for the performers who can thus recall and compare their feelings during the experimentation with their and other people's impressions during the screening. The research methodology follows up on Eva Vyskočilová's experiments on primary school teachers' performance in 1970s. The methodological approach is based on using two cameras simultaneously – one recording the performer and one recording the audience. The aim is to facilitate the identification of the essential moments of body change which can then be further analyzed.

HANA BILAVČÍKOVÁ

V roce 2013 absolvovala Ateliér restaurování výtvarných děl malířských a polychromované plastiky u prof. Karla Strettiho na AVU, kde nyní navazuje doktorským studijním programem. Od roku 2013 pracuje také jako restaurátorka v Národní galerii v Praze, kde se specializuje na malbu 19. století. Ve své disertační práci se zabývá studiem techniky malby Mařákových žáků.

OLGA VĚRA CIESLAROVÁ

Absolvovala obor religionistika na FF UK (titul Bc., práce: *Tertullian a ranně křesťanská kritika divadla a her*) a poté magisterský program na katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU, kde je nyní doktorandkou. Zabývá se švýcarskou karnevalovou tradicí Fasnacht (diplomová práce: *Fasnacht: Karnevalová kultura ve švýcarské Basileji* získala v roce 2011 cenu děkana DAMU a byla vydána knižně) a společně s přáteli již čtyři roky (vždy na 17. 11.) organizuje satirický karnevalový průvod Sametové posvícení, který se svátkem Fasnacht přímo inspiruje a pro satirické ztvárnění aktuálních témat propojuje pražské výtvarníky a občanské iniciativy. Připravovaná disertace tematizuje roli masky v basilejském a pražském „karnevalovém" prostředí. Ve spolupráci s Violou Ježkovou (katedra dokumentu FAMU) připravuje k tomuto tématu též dokumentární film, který bude disertaci doprovázet.

BORJANA DODOVA

Absolvovala Katedru scenáristiky a dramaturgie na FAMU a matematiku na MFF UK. Napsala několik filmových scénářů, esejí a krátkých próz. Publikovala v časopisech *Revolver Revue*, *Umělec* a *A2*. V roce 2014 debutovala knihou povídek *Inverzní kyvadlo*, vydanou v Edici RR. Díky Fulbrightovu stipendiu strávila rok ve Washingtonu, DC. Je členkou Asociace autonomních astronautů a Utopian Studies Society. Zajímá se o sémantické aspekty jazyka. V rámci doktorského studia na FAMU se zabývá narací, která se uplatňovala během studené války.

VILÉM HAKL

Absolovent katedry scenáristiky a dramaturgie FAMU (2009 BcA. – 2012 MgA.). Od roku 2013 doktorand FAMU, kde se zabývá analýzou stavby chaotických audio-vizuálních děl. Věnuje se též filmové publicistice a filmologické esejistice (*Film a doba*, *Revolver Revue*, *Kino-Ikon*, *NAMU*). Jako scenárista pracuje především pro Českou televizi na projektech hrané tvorby. V Kunštátě na Moravě obnovuje *Starou Grafitárnu*, kterou přetváří na kreativní centrum zaměřené na literaturu, hudbu a film.

ANNA HEJMOVÁ

Studentka doktorského studia na katedře teorie a dějin umění UMPRUM. V předchozích letech vystudovala obor sociálně-politická publicistika na Vyšší odborné škole publicistiky a magisterské studium na katedře divadelní vědy Filozofické fakulty UK. Ve svém disertačním projektu se věnuje vizuální podobě lidových slavností ve 20. století (slety, dělnické olympiády, spartakiády) a jejich ukotvení v politickém a kulturně společenském kontextu. Publikovala v *Literárních novinách* a *A2*. Pracuje v Oddělení sbírek a archivu Institutu umění – Divadelním ústavu v Praze.

VIKTOR HRUŠKA

Po absolvování hudebních tříd Gymnázia Jana Nerudy (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 Salzburgu. Působí jako interní doktorand na katedře teorie a dějin hudby a jako výzkumný pracovník ve Výzkumném centru hudební akustiky HAMU. Věnuje se akustice dechových nástrojů a aeroakustice vířivých proudění.

BOLESLAV KEPRT

Vystudoval sociologii na Univerzitě Karlově. Nyní je doktorandem na katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU. Jeho projekt disertační práce je zaměřen na výzkum Dialogického jednání. Zabývá se sociologickými výzkumy, procesově orientovanou psychologií, psychosomatikou, telefonickou krizovou intervencí. Publikoval v časopise *Psychologie dnes* a *Sociální studia*.

MARTIN KROPAC

Student v doktorském programu na Vysoké škole uměleckoprůmyslové a architekt žijící v New Yorku a v Praze. Během studia pracoval v Los Angeles a v madridském ateliéru profesora Alberto Campo Baezy. Jeho diplomní projekt Pier Museum Miami vyhrál první cenu ABF Young Architect Award. Během následného postgraduálního studia na Columbia University získal prestižní cenu Kinne Fellows Traveling Prize a jeho práce byly opakovaně vybrány k publikaci v ročence GSAPP Abstract. Od dokončení studia (Master of Science in Advanced Architectural Design /MSAAD/) pracuje u Steven Holl Architects v New Yorku. Zároveň již třetím rokem vede ateliér architektury (Design III–V) na New York Institute of Technology. Spolu s *A2* na UMPRUM organizuje mezinárodní workshop City and Disaster (www.cityxdisaster.org), který letos v září prezentoval na konferenci Academic Impact Disaster Risk Reduction and Management v OSN v New Yorku.

ZUZANA PÁRTLOVÁ

Vystudovala anglický a německý jazyk a literaturu na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. V letech 2011–2012 absolvovala dvouletý program dalšího vzdělávání Kreativní pedagogika – pedagogická kondice na katedře autorské tvorby a pedagogiky, DAMU v Praze, kde je od roku 2013 doktorandkou a asistentkou Dialogického jednání. Pracuje na volné noze jako učitelka cizích jazyků a tlumočnice.

VIKTÓRIA RAMPAL DZURENKO

Narodila som sa 6. mája 1982 na Slovensku a život ma postupne cez Českú republiku zavial až do Indie, kde som absolvovala početné cesty a študijné pobyty, napríklad vo Filmovom a televíznom inštitúte v Pune. Po absolvovaní filmovej réžie na FAMU v Prahe tu v štúdiu pod vedením prof. PhDr. Jana Bernarda pokračujem a v rámci môjho doktorandského výskumu sa venujem fenoménu *Tabu v indickom nezávislom filme súčasnosti*. Môj prvý odborný článok na danú tému bude čoskoro publikovaný v akreditovanom časopise *Slovenské Divadlo*. Zaujímam sa o kultúru, filozofiu a históriu Indie a pripravujem svoj prvý celovečerný nezávislý film, ktorý budem natáčať aj v Indii. Venujem sa natáčaniu dokumentárnych filmov, olejomaľbe, výuke maľovania a filmovej reči. Úzko spolupracujem s viacerými filmovými inštitútmi v Indii a hľadám cesty ako hlbšie prepojiť umeleckú, filmovú a kultúrnu komunikáciu Česka, Slovenska a Indie.

SHOTA TSIKOLIYA

Absolvoval VŠUP v Praze, obor architektura. Po dobu jednoho roku studoval na Danish Academy of Arts, School of Architecture. Jako student doktorandského studia na VŠUP ve své disertaci zpracovává téma *Výpočetní metody v současné architektonické praxi*. Vedl a podílel

se na organizaci několika workshopů spojených s inovativními technologiemi. V roce 2014–2015 studoval a pracoval v Institute of Computational Design na Univerzitě ve Stuttgartu, kde se podílel na projektu ICD/ITKE Research Pavilion 2014. Pracoval v architektonických kancelářích v Praze a Berlíně.

VERONIKA ROLLOVÁ

Vystudovala teorii a dějiny umění na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy a na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, kde v současnosti pokračuje v doktorském studiu. Zabývá se oficiálním výtvarným uměním v socialistickém Československu. Ve své disertační práci sleduje proměny Pražského hradu v letech 1948 až 1989. Působí jako koordinátorka grantového projektu VŠUP „Umění, architektura, design a národní identita“, který podpořilo Ministerstvo kultury ČR. Je jednou z kurátorek nonstop galerie Mimochodem na Palackého náměstí v Praze.

LADISLAV ZIKMUND-LENDER

Historik umění a architektury a kurátor. Přednáší na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích a spolupracuje s Univerzitou Hradec Králové. Věnuje se dějinám moderní architekturya designu a queer studies v dějinách umění. Je autorem či editorem monografií *Jan Kotěra v Hradci* (2016), *Experimentální sídliště Invalidovna* (2014), *Design/nábytek/interiéry* (2014), *Architektura Hradce Králové na fotografiích Josefa Sudka* (2014), *Budova muzea v Hradci Králové* (2013), *Okolí Müllerovy vily* (2013), *Tři generace architektů* (2012). Na webu Artalk.cz má blog o architektuře a památkové péči. Jeho disertační výzkum se věnuje monografickému zpracování a kritickému zhodnocení díla architekta Ladislava Machoně (1888–1973).

Teritoria umění
Vědecká konference doktorandů pražských uměleckých škol
2015

Petr Zvěřina (ed.)

Jazyková korektura Kristýna Hoblová
Grafická úprava Jolana Sýkorová
Vydala Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU)
Sazba a tisk Nakladatelství AMU
Vydání první
Praha 2015
ISBN 978-80-7331-380-7

www.namu.cz