Teritoria umění
Petr Zvěřina (ed.)

2016

Tato publikace vznikla na Akademii múzických umění v Praze
díky účelové podpoře na specifický vysokoškolský výzkum,
kterou poskytlo MŠMT v roce 2016.

Recenzovali: Tereza Czesany Dvořáková, Jan Dostalík,
Jarmila Doubravová, Helena Honcoopová, Jan Suk, Filip Wittlich

© Akademie múzických umění v Praze, 2016
© Editor Petr Zvěřina, 2016
© Anna Čumlivská, Isabela Grosseová, Hana Knoppová,
Jaroslav Kratochvíl, Karolina Plicková, Ladislav Zikmund-Lender, 2016
Design © Jolana Sýkorová, 2016

Fotografie © hugoglendinning, Kenji Toki, Genta Išizuka, Nakaya
Fountain Pen, Tomáš Hrůza, Národní památkový ústav, Národní
technické muzeum, Národní filmový archiv, 2016

ISBN 978-80-7331-418-7

Teritoria umění
Petr Zvěřina (ed.)

Vědecká konference
doktorandů uměleckých škol

2016

Pořádá Akademie múzických umění v Praze

6 **Daniela Jobertová**
Teritoria, cesty, křižovatky...

10 **Hana Knoppová**
Historická fotografie
jako specifický pramen poznání
cesty kolem světa arcivévody
Františka Ferdinanda d'Este

24 **Ladislav Zikmund-Lender**
Budoucí město práce:
Urbanista Vladimír Zákrejs
jako příliš velký vizionář

44 **Jaroslav Kratochvíl**
Hans-Christoph Seebohm:
Obraz sudetoněmeckeho revanšisty
v čs. dokumentárním filmu

62 **Karolina Plicková**
Temporalita a proměny percepce
v tvorbě Forced Entertainment
(durational performances)

88 **Anna Čumlivská**
Uruši v Japonsku:
Tradiční řemeslo v současnosti

104 **Isabela Grosseová**
Gravitace umělecké kompetence

Obsah

122 Abstracts

124 Medailonky

126 Jmenný rejstřík

Teritoria, cesty,
křižovatky...

Daniela Jobertová

V roce 2014 se na AMU konal první ročník vědecké konference doktorandů uměleckých oborů. Při hledání názvu jsme váhali mezi několika možnostmi; vedle vítězných Teritorií umění jsme zvažovali též Křižovatky umění. Konference, která proběhla jako třetí v řadě 18. května 2016, ukázala, že původně poměrně skromná teritoria – omezená na doktorandy tří fakult AMU – se úspěšně rozšiřují. Druhého ročníku se účastnili doktorandi i pedagogové pražských vysokých uměleckých škol, tedy AVU a UMPRUM, třetí ročník přivítal první hosty z brněnské JAMU.

Předkládaný sborník je útlejší než sborníky předchozí, neboť obsahuje pouze šest recenzovaných statí. Přesto i v něm jsou zastoupena četná teritoria – či umělecké druhy. A ke slovu se dostávají opět i křižovatky; z životopisů většiny autorů vyplývá, že jejich tvůrčí a badatelské cesty a osudy se sice původně formovaly v konkrétně vymezených druhových teritoriích, ale směr nabírali právě na křižovatkách.

Helena Knoppová se tak od oboru muzeologie díky svému intenzivnímu zájmu o fotografii dostala k restaurování fotografie na FAMU a své kompetence zúročila v analýze fotografií Františka Ferdinanda d'Este vytvořených během jeho cesty kolem světa; je asi zbytečné podotýkat, jak zajímavý materiál tento korpus skýtá i pro českou etnologii a etnografii.

U Ladislava Zikmunda-Lendera je patrné, že historii a teorii umění a urbanismu vnímá v širších kontextech institucionálních a zejména politických daného období, když studuje snad utopistickou, každopádně nerealizovanou vizi industriálního města jako projev budovatelské ambice československé první republiky.

Osobní zájem Jaroslava Kratochvíla o politologii se nutně projevil jak v námětech jeho vlastních filmových dokumentů (zaměřených na silná témata politické historie, např. Mnichov), tak v záběru disertačního výzkumu, kam patří mimo jiné agresivní rétorika poválečných propagandistických dokumentů zobrazujících „sudetoněmeckého revanšistu“ Hanse-Christopha Seebohma.

Absolventka oboru divadelní věda Karolina Plicková už během svých pregraduálních studií podnikala výpravy do „zákulisí“, neboť ji vedle vlastního výsledku tvorby vždy zajímaly – divákům většinou skryté – procesy. Při analýze tvorby britského souboru Forced Entertainment navíc jako konstitutivní složku jejich děl odkryla téma temporality, které nabízí zajímavá východiska i pro studium recepce umění jako takové, a to napříč mnoha jeho druhy.

Bohatá cesta napříč teritorii je charakteristická také pro Annu Čumlivskou, protože vedla od scénografie loutkového divadla přes sochařství až ke studiu japonských laků – včetně technologií jejich vzniku, konzervování a restaurování – a k interpretaci důsledků přenosu těchto technologií do jiného kulturního prostředí.

Studie Isabelly Grosseové umístěná v samém závěru sborníku tak v jistém smyslu shrnuje a přesahuje to, co předchozí studie pouze naznačují, a sice že gravitace (umělecké) kompetence má mnohem širší perimetr, než by se mohlo zdát z – tradičně poměrně jasně oddělovaných – uměleckých okruhů. Absolventka oboru vizuální umění pevně spjatá s prostředím architektonického ateliéru se ve svém bádání prováděném antropologickými, sociologickými a psychoanalytickými kvantitativními metodami snaží pojmenovat něco, co dnešní pragmaticky zaměřená společnost opomíjí: a sice že umělecké kompetence

absolventů uměleckých oborů zásadně formují podobu společnosti i ve zcela mimouměleckých činnostech.

Ze shrnutí vyplývá, že ač byl tento ročník méně bohatý na tzv. „artistic research“ (tedy na výzkum uměním či výzkum skrz umění, či – chcete-li – reflexi vlastní tvorby, která je paralelně dokumentovaná a reflektovaná), ukázal jiné podoby překračování hranic a dobývání dalších teritorií. O systematické rozvíjení podobných aktivit a jejich další podporu od září 2016 pečuje mimo jiné i nově zřízené Centrum pro doktorská studia AMU, jehož půda se snad do budoucna stane jednou z potřebných inspirativních křižovatek.

Historická fotografie jako specifický pramen poznání cesty kolem světa arcivévody Františka Ferdinanda d'Este

Hana Knoppová

Příspěvek pojednává o dochovaných fotografiích z cesty kolem světa, kterou podnikl následník trůnu František Ferdinand d'Este v letech 1892–1893. Výchozím studijním materiálem pro autorku tohoto textu byly fotografie uložené na státním zámku Konopiště. Tyto fotografie jsou důležitými obrazovými svědky navštívených míst, oficiálních setkání a četných loveckých expedic. Fotografie také doplňují archiválie a prameny jako deníkové záznamy, bohatá korespondence či články v novinách. Příspěvek nejprve stručně představuje cesty za poznáním v 19. století. Průběh cesty Františka Ferdinanda je popsán na vybraných fotografiích. Putování Františka Ferdinanda přináší působivý obraz světa z pohledu cestovatele a příslušníka rakouské vysoké šlechty konce 19. století.

Následník trůnu arcivévoda František Ferdinand d'Este se na své cestě kolem světa v letech 1892–1893 pomyslně přiblížil „teritoriím umění" a jeho zájmy ho nasměrovaly k různým vědním oborům. Na několika kontinentech objevoval tamní umění, zvyky, hudbu, divadlo, exotickou flóru a faunu; studoval též historické a politické reálie. V dochovaných pramenech z cesty tedy nalezne relevantní informace jak etnograf, muzeolog, kunsthistorik, etnomuzikolog, tak i přírodovědec, historik či antropolog.

Cestovatelé záhy rozpoznali přednosti a potenciál fotografického média a vnímali vizuální materiál jako doplněk encyklopedických faktů a poznatků. Fotografie z cest jsou tak důležitým obrazovým svědectvím a obohacují dochované písemné prameny.

Výchozím studijním materiálem pro autorku tohoto textu byly fotografie uložené na státním zámku Konopiště, který je spravován Národním památkovým ústavem. Jedná se o kmenový mobiliář objektu, tedy někdejší majetek rodiny Ferdinanda d'Este. Fotografický fond čítá více než dvanáct tisíc položek a nebyl doposud podroben systematickému vědeckému zkoumání ani v celku publikován s kritickým komentářem. Fotografie jsou převážně využívány výběrově jako doprovodný ilustrační materiál k odborným článkům nebo publikacím, jako podklad k historickým instalacím a výstavám či v rámci provádění stavebněhistorických průzkumů.

Úvodní část příspěvku stručně představuje cestování a vybrané cesty v 19. století, které díky technickému pokroku nabyly nových rozměrů. V tomto kontextu jsou dále předestřeny základní motivy a podmínky cesty Františka Ferdinanda. Následující část studie je věnována pořízeným fotografiím a stručnému popisu navštívených míst a prožitých událostí právě na příkladu vybraných fotografií.

Cesty za poznáním a dobrodružstvím do dalekých neprobádaných končin byly ovlivněny rozpukem vědních disciplín, relativní bezpečností cestovatelů a také emancipací měšťanské společenské vrstvy a s ní spojeným rozkvětem volnočasových aktivit.[1] Motivy cestovatelů oscilovaly mezi uměleckými, hospodářskými a vědeckými zájmy. Rozdílné byly také finanční a materiální prostředky, jež měli cestovatelé k dispozici. K základním fotografickým cestovatelským motivům patřily portréty, etnografické náměty, vyobrazení měst, památek a krajiny. V Evropě byly vedle exotického Orientu a Dálného východu oblíbené i horské scenerie Pyrenejí a Alp.

Expedice předcházející cestě Františka Ferdinanda dozajista ovlivnily jeho očekávání, cestovní plán, ale také jeho vědecký přístup k systematickému budování etnografické a zoologické sbírky. Arcivévoda vlastnil rozsáhlou cestovatelskou knihovnu, kterou si přehledně utřídil ve své kajutě. Ve svém deníku[2] na několika místech zmiňuje, že se ve volných chvílích na širém moři věnoval četbě a studiu. Knihovna zahrnovala vědecká díla a příručky, turistické průvodce, beletrii s cestovatelskou tématikou, mapy a plány všeho druhu.[3]

Pro samotnou monarchii měla zásadní význam první rakouská plavba kolem světa[4] na fregatě *Novara* v letech 1857 až 1859. Expedice sledovala námořní, obchodní i vědecké zájmy, na její přípravě a průběhu se podílely dvě vídeňské instituce – Akademie věd a Přírodovědecké muzeum. Pod vědeckým vedením Karla von Scherzera byly přivezeny bohaté etnografické, zoologické, botanické a mineralogické sbírky. Ty byly uspořádány dle zásad vědecké práce Alexandra von Humboldta.[5]

Následovala další významná expedice do východní Asie v letech 1868 až 1871[6] s cílem uzavřít obchodní vztahy v dalekých

1. Mila Moschik – Simon Weber-Unger. *Reisen, so sagt man, ist eine Wissenschaft*. Wien: Wissenschaftliches Kabinett Simon Weber-Unger, 2012.

2. František Ferdinand si psal od vyplutí deníkové záznamy. Během cesty popsal patnáct objemných sešitů na čtvrtarchovém formátu papíru. V denících popisuje události, zajímavosti, oficiální setkání, navštívené historické památky a muzea. S nadšením líčí zejména lovecké expedice a nedotčenou exotickou přírodu. Některé pasáže doplňuje o politické, zeměpisné a společenské reálie. František Ferdinand vše zaznamenává věcně, místy kriticky reflektuje společenské a kulturní rozdíly. Někdy se humorně snaží vypointovat nevšední zážitky (např. když se ztratil v džungli). To vše vypovídá o jeho společenském postavení, osobních zájmech a preferencích, všestranném vzdělání a evropských kulturních kořenech. Po návratu František Ferdinand deník redigoval společně se svým učitelem Maxem Wladimirem von Beckem a vydal jej v letech 1895–1896 pod názvem *Tagebuch meiner Reise um die Erde 1892–1893* (Deník mé cesty kolem zeměkoule 1892–1893) – deníky byly nedávno nově vydány: Franz Ferdinand von Österreich-Este – Frank Gerbert (ed.). *„Die Eingeborenen machten keinen besonders günstigen Eindruck": Tagebuch meiner Reise um die Erde 1892–1893*. 2. Aufl. Wien: Kremayr & Scheriau, 2013 [1. vyd. 1895–1896]. Deníkové záznamy, psané se zřetelem následného vydání, doplňuje o upřímnější názory a hlubší reflexe ještě bohatá korespondence s otcem Karlem Ludvíkem.

3. Christian Schicklgruber – Axel Steinmann (eds.). *Franz Is Here! Franz Ferdinands Reise um die Erde* [Austellungskatalog]. Wien: Weltmuseum Wien, 2014, s. 41–52.

4. Expedice trvala 551 dní, navštívena byla Jižní Amerika, Afrika, Indie, Čína a Austrálie.

5. Humboldt považoval uspořádání, utřídění a popsání sbírek za stejně důležité jako objekty samy o sobě.

6. K. K. Expedition Ost-Asien.

destinacích. Oficiálním fotografem této mise byl Wilhelm Burger.[7]

Tradice aristokratických cest za poznáním v 18. století po důležitých evropských kulturních centrech mohla být díky pokroku dopravních prostředků v 19. století rozšířena do celosvětového měřítka. Účelem cest nazývaných také *Grand Tour*, *Kavalierstour* nebo *Prinzentour* bylo rozšíření duchovních a kulturních obzorů, upevnění charakteru mladých šlechticů, reprezentace a mezinárodní navázání vztahů.[8] U habsburského dvora se setkáváme s několika zásadními poznávacími cestami: V roce 1850 podnikl strýc Františka Ferdinanda arcivévoda Ferdinand Maxmilián společně se svým mladším bratrem Karlem Ludvíkem plavbu po Středozemním moři do Orientu na válečném parníku *Vulkan*. V roce 1869 absolvoval císař František Josef I. orientální cestu při příležitosti otevření Suezského průplavu. Inspirací pro Františka Ferdinanda byla zejména oficiální orientální cesta korunního prince Rudolfa v roce 1881, na které se hojně věnoval lovu a ornitologickému studiu.

František Ferdinand nebyl cestovatelským nováčkem, měl za sebou již několik kratších mezinárodních cest. Nápad podniknout poznávací cestu kolem světa dostal následník trůnu na přelomu května a června roku 1892 po absolvování oficiální cesty do Ruska.[9] Cesta měla mít vědecký, hospodářský a politický přínos. Osobní motivací Františka Ferdinanda byla touha vybudovat etnografickou sbírku a poznat na vlastní oči různé kontinenty i kulturu a zvyky cizích národů. K plánované cestě přistupoval zodpovědně, nechtěl jen poznávat, ale i se poučit.[10] František Ferdinand si byl vědom, že cestu takového rozměru bude moci absolvovat pouze jednou, protože pak se bude muset připravovat na převzetí císařských a vojenských povinností.[11]

7. Burger na cestě fotografoval královské paláce, audienční sály, zahrady, chrámy, budovy, královské rodinné příslušníky, thajské obyvatele, scény lidové, divadelní a pracovní. V Pekingu fotografoval uměleckohistorické předměty ze 14.–18. století.

8. Zdeněk Hojda – Eva Chodějovská (eds.). *Heřman Jakub Černín na cestě za Alpy a Pyreneje*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014.

9. Oficiální cesta do Ruska v období 4. 2. – 21. 2. 1891. František Ferdinand navštívil Petrohrad a Moskvu.

10. Někteří historikové uvádějí jako motiv cesty jeho podlomené zdraví, ale v pramenech nenalezneme podstatnější zmínky naznačující zdravotní potíže. František Ferdinand sice trpěl tuberkulózou, ale až od dubna 1894.

11. Po smrti korunního prince Rudolfa 30. ledna 1889 byl v posloupnosti následníkem trůnu ještě otec Františka Ferdinanda Karel Ludvík Rakousko-Uherský (zemřel 19. května 1896). Nikdo však nepochyboval o tom, že trůn převezme právě František Ferdinand.

Císař František Josef byl zprvu k cestě odmítavý, svolil až po přímluvách rodinných příslušníků.[12] Kromě štědrého rozpočtu na cestu František Ferdinand dostal k dispozici moderní křižník *Císařovna Alžběta* (Kaiserin Elisabeth), který měl demonstrovat sílu rakouského námořnictva. Využití rakouského válečného loďstva[13] k vědeckým a sběratelským expedicím bylo v té době obvyklé.[14] Téma mariny je zastoupeno i v pořízených fotografiích: vyobrazení posádky a námořní kapely, skupinové portrétní snímky důstojníků, společenský život na palubě, vyobrazení moře, lodí a přístavů.

12. Přímluvy otce Karla Ludvíka Rakousko-Uherského, nevlastní matky Františka Ferdinanda Marie Terezy Portugalské nebo císařovny Alžběty.

13. Wladimir Aichelburg. *Der Thronfolger und das Meer: K.u.k. Admiral Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este in zeitgenössischen Bilddokumenten*. Wien: Neuer Wissenschaftlicher Verlag, 2001.

14. Jaroslav Jelínek (ed.). *Rakousko-uherské válečné námořnictvo na fotografii*. Praha: Národní technické muzeum, 2014.

Oslava překročení rovníku. Uprostřed ve voze sedí vládce moří Poseidón a jeho žena Amfitrita, jedna z nejkrásnějších mořských bohyň. Na klíně má mořského pudla. František Ferdinand v deníku popisuje celý divadelní ceremoniál zakončený vodní bitkou a postříkáním všech, kteří poprvé překročili rovník. Fotograf Eduard Hodek jun. Kolodiový papír, 9. dubna 1893. Státní zámek Konopiště, inventární č. K-18133, Národní památkový ústav.

Samotné cestě předcházely detailní přípravy respektující diplomatický protokol navštívených zemí. Pečlivě byli vybráni oficiální společníci z řad šlechty.[15] Doplnili je i „odborní pracovníci“, např. fotograf a preparátor Eduard Hodek jun., lovec a pozdější komorník Franz Janaczek, člen vídeňského Přírodovědného muzea Dr. Ludwig Lorenz Ritter von Liburnau jako vědecký poradce (ten byl však pro neschopnost následníkem trůnu z cesty odvolán). Portréty Františka Ferdinanda a jeho společníků jsou častým námětem fotografií. Aranžmá portrétů jsou jistě ovlivněna faktem, že František Ferdinand byl čerstvým následníkem trůnu. Na rozdíl od jeho fotografií z mládí, ve kterých je občas přítomna nadsázka a vtip, je František na cestě zobrazen v důstojných a hrdých pózách, jež někdy působí až strnule.

Výjimku z řady více či méně oficiálních portrétů tvoří série fotografií Františka Ferdinanda a jeho společníků v japonských kimonech, která obsahuje jisté humorné prvky. Skupinový portrét z 16. srpna 1893 byl pořízen v hotelu Fujiya ve městě Mijanoschita. František Ferdinand v deníku popisuje, že byl den vyhrazen

15. Mezi oficiální společníky na cestě patřili: vrchní komorník hrabě Leo Wurmbrand-Stuppach, hrabě Jindřich Clam-Martinic, husarský poručík Julius von Prónay von Tót-Próna und Blatnicza, na cestě po Cejlonu a Indii generální konzul v Bombaji Franz Stockinger, hrabě Karel Kinsky, od Jokohamy poručík Anton Sanchez de la Cerda. Arcivévoda Leopold Ferdinand musel kvůli společensky nepřijatelnému chování na lodi výpravu v Sydney opustit.

Portrét Františka Ferdinanda se společníkem a loveckým personálem u druhého uloveného tygra v indickém loveckém táboře Siriska. Fotograf Eduard Hodek jun. Kolodiový papír, 24. února 1893. Státní zámek Konopiště, inventární č. K-14760a, Národní památkový ústav.

nicnedělání a konečně se mohl nechat se svými společníky vyfotografovat v kimonech.[16] Osobně se Ferdinandovi nejvíce líbil snímek, kde ho obklopují společníci s čely u země. Na stejném místě deníku následník trůnu ještě zmiňuje, že aby dostál všem japonským zvykům, podstoupil čtyřhodinovou bolestivou proceduru a nechal si na levé paži vytetovat draka.

16. Franz Ferdinand von Österreich-Este – F. Gerbert (ed.). *„Die Eingeborenen machten keinen besonders günstigen Eindruck": Tagebuch meiner Reise um die Erde 1892–1893*, s. 221.

Skupinový portrét s indickým místokrálem Lordem Lansdownem, jeho manželkou a dalšími úředníky v Kalkatě. Fotograf Eduard Hodek jun. Kolodiový papír, 29. března 1893. Státní zámek Konopiště, inventární č. K-14869a, Národní památkový ústav.

Skupinový portrét Františka Ferdinanda a jeho společníků v kimonech. Mijanoschita, Japonsko (hotel Fujiya). Fotograf Eduard Hodek jun. Kolodiový papír, 16. srpna 1893. Státní zámek Konopiště, inventární č. K-14860a, Národní památkový ústav.

Fotografickou dokumentací byl pověřen výše zmíněný Eduard Hodek jun. Mimo to byly zhotoveny speciální zakázky u externích profesionálních fotografů.[17] Tato alba, která byla expedici často věnována jako dar, doplňují i standardní fotografie ostatních členů expedice.[18] Fotografie architektonických památek bylo možné zakoupit jako pohlednice v obchodech a hotelích turistických center. V depozitáři státního zámku Konopiště se dochovalo cca 400 fotografií zachycujících cestu. Některé jsou zarámovány a vystaveny v expozici zámku. Nejvíce fotografií se dochovalo z Indie a Nepálu, užší výběr pochází ze zastávky na posledním kontinentě – v Americe. V elektronické databázi CASTIS, kterou Národní památkový ústav používá k evidenci sbírkových předmětů, jsou přiřazeny jen k cestě kolem světa, přesná datace chybí a lokace námětů jsou uvedeny jen sporadicky a často chybně. Dále jsou fotografie z cesty dochovány v několika institucích: na rakouském zámku Artstetten a v Obrazovém archivu Rakouské národní knihovny.[19]

17. Např. pro fotografování u nizáma Mahbuba Ali Khana v Hajdarábádu byl povolán známý fotograf Lala Deen Dayal, který dobře rozuměl evropskému vkusu. Na Cejlonu v Kolombu a v Kala Wewa byl najat fotograf Charles Kerr. Lov v Nepálu dokumentoval fotograf ze studia Johnston und Hoffmann.

18. Revoluční vývoj technologií ovlivnil i samotné fotografování. Fotografická technika se stává dostupná nejen fotografům-profesionálům, ale i fotografům-amatérům. Tento trend se odráží i ve skladbě dochovaného fotomateriálu.

19. Viz http://www.bildarchiv-austria.at/Pages/Praesentation.aspx?p_iAusstellungID=1218553.

Romantické vyobrazení cejlonského jezera Kala Wewa. Fotograf Eduard Hodek jun. Kolodiový papír, 11. ledna 1893. Státní zámek Konopiště, inventární č. K-14764a, Národní památkový ústav.

Na cestě z Barbata-Tal do Gull--lerie. Indie, Nepál. Lovecké expedice v Nepálu se účastnilo 22 mužů se služebnictvem, 117 domorodců, 203 vůdců slonů, 424 obsluhovatelů slonů, 18 popoháněčů velbloudů, 300 nosičů, 86 popoháněčů buvolů, 53 skládačů stanů – tj. dohromady 1223 mužů a 475 zvířat. Fotograf Eduard Hodek jun. Kolodiový papír, 14. března 1893. Státní zámek Konopiště, inventární č. K-18171b, Národní památkový ústav.

Samotné putování započalo 15. prosince 1892. Křižník vyplul z přístavu Terst za zvuků státní hymny, *Radeckého pochodu* a salv z děla na dalekou cestu, na níž měl za deset měsíců urazit 70 000 kilometrů. Loď zamířila podél dalmatského pobřeží na jih kolem řeckých ostrovů a 20. prosince dorazila do egyptského přístavu Port Said, kde byl František Ferdinand přivítán místním konzulem. Po lovu na jezeře Manzala proplula loď Suezským kanálem přes neklidné Rudé moře do britského přístavu Aden. První delší pobyt byl na Cejlonu. Během cesty do vnitrozemí vznikly jedny z nejznámějších fotografií – umělecké scenerie s vodní plochou v Kala Wewa a dokumentární fotografie z třídenního lovu slonů.

Loď dále pokračovala podél indického pobřeží do impozantního přístavu Bombaj. František Ferdinand si nejprve prohlédl pamětihodnosti města a poté se vydal na tříměsíční

exkurzi napříč indickým vnitrozemím. Absolvoval loveckou expedici v Tanduru, audienci a oficiální fotografování u nizáma v Hajdarábádu,[20] navštívil historické město Gwalior, Kalkatu a svaté město Varánási plné poutníků koupajících se v řece Ganze. Cesta horskou železnicí Himálajským pohořím do konečné stanice Dárdžiling svou impozantností předčila všechna arcivévodova očekávání. Z Indie[21] se cestovatelé přesunuli do Nepálu, kde si František Ferdinand při třítýdenním lovu splnil sen o skolení tygrů.

Na konci března se František Ferdinand v Kalkatě nalodil na palubu *Císařovny Alžběty* a vyplul do Singapuru. Na Malajském

20. František Ferdinand zde zvítězil v souboji ve střelbě na mince vyhazované do vzduchu. Ve svém deníku hrdě popisuje, že porazil místního nejlepšího střelce.

21. V Indii byly učiněny ještě další zastávky s obdobným programem: památky v Ágra, palác Tádž Mahal, lov v Bharatpur, metropole Dillí, Alwar, sedmidenní lov tygrů v národním parku Sariska, město Džódpur, královské město Džajpur.

Obyvatelé Etete. Šalamounovy ostrovy, Ugi. Fotograf Eduard Hodek jun. Kolodiový papír, 8. června 1893. Státní zámek Konopiště, inventární č. K-18201, Národní památkový ústav.

poloostrově byl okouzlen rozmanitou přírodou. Při třítýdenním pobytu na Jávě si František Ferdinand prosadil do připraveného programu zařazení lovu divoké zvěře a divočáků. Absolvoval výstup na živý vulkán Papandayan a exkurzi do džungle, navštívil slavnou botanickou zahradu ve městě Bogor. V polovině května loď připlula k australskému pobřeží. František Ferdinand neskrýval úžas a obdiv nad přístavem v Sydney, australskou přírodu ale shledal jednotvárnou. Cesta pokračovala přes Novou Kaledonii, Šalamounovy ostrovy, Novou Guineu a Borneo k čínským břehům, kde byly zastávky v Hongkongu, Kantonu a Macau.

2. srpna 1893 dorazila loď do japonského přístavu Nagasaki. V Japonsku se Františku Ferdinandovi jako zástupci monarchie dostalo mnoha oficiálních poct a došlo k setkání s japonským císařem a císařovnou. V Tokiu později zhlédl přehlídku císařských jednotek. František s nadšením studoval pro něj zcela neznámou japonskou kulturu: umění, gastronomii, způsob jezení hůlkami, oblečení či užité umění. Při svém pobytu navštívil všechna důležitá japonská centra: Kumamoto, Kioto, Osaku, Nara, Nagoja, Tokio, Nikko a Jokohamu. 24. srpna skončila oficiální návštěva Japonska a také cesta na palubě *Císařovny Alžběty*, s níž se František Ferdinand nostalgicky rozloučil a vstoupil i se svým doprovodem na palubu kanadské lodi *Empress of China*, která jej dopravila do Vancouveru. Po Americe cestoval inkognito jako soukromá osoba pod krycím jménem hraběte z Artstetten – snažil se totiž vyhnout jakýmkoliv státním a vojenským oficialitám. František Ferdinand začal pociťovat stesk po domově, proto americkým kontinentem cestoval poměrně zrychleně. Expedice v Rocky Mountains nebo gejzír v Yellowstonském národním parku patřily k nejsilnějším americkým zážitkům. Po návštěvě

mormonského města Salt Lake City, Chicaga a Niagarských vodopádů zakončil svůj pobyt 7. října v New Yorku, odkud vyplul na francouzském parníku *Bretagne* směr přístav Le Havre. 18. října se vrátil do Vídně.

Na závěr by bylo možné shrnout, že fotografie jsou jen jednou částí vizuálního světa cesty kolem světa. Velké bohatství tvoří pořízené trojrozměrné předměty – lovecké trofeje, suvenýry, dary a zakoupené etnografické objekty.[22] Informační potenciál fotografií je možno vytěžit při práci s ostatními prameny. Díky podrobnému deníku Františka Ferdinanda a údajům od Eduarda Hodka lze fotografie datovat, místně určit a analyzovat; stanovit itinerář cesty a identifikovat zúčastněné osoby.

Putování Františka Ferdinanda přináší působivý obraz světa z pohledu cestovatele a příslušníka rakouské vysoké šlechty konce 19. století. František Ferdinand chtěl poznat svět v jeho různorodosti a kontrastech: metropole a divokou přírodu, obyčejné lidi i zástupce aristokracie, paláce i prostá obydlí. Ve svém deníku píše, že našel, co hledal:[23] domů se navrátil obohacen o nové zkušenosti, loveckou kořist i rozsáhlé sbírky.

22. František Ferdinand přivezl domů 14 787 etnografických předmětů, které jsou dnes ve vlastnictví Národopisného muzea ve Vídni. Dochovalo se cca 10 000 předmětů.

23. Franz Ferdinand von Österreich-Este – F. Gerbert (ed.). *„Die Eingeborenen machten keinen besonders günstigen Eindruck“: Tagebuch meiner Reise um die Erde 1892–1893*, s. 19–21.

Literatura

Aichelburg, Wladimir. *Der Thronfolger und das Meer: K.u.k. Admiral Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este in zeitgenössischen Bilddokumenten*. Wien: Neuer Wissenschaftlicher Verlag, 2001.

—— *Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este 1863-1914: Notizen zu einem ungewöhnlichen Tagebuch eines außergewöhnlichen Lebens: Europas Weg zur Apokalypse* [Band 3]. Horn: Berger, 2014.

Arco-Zinneberg, Ulrich Graf (ed.). *Meine Reise um die Erde: 100 Jahre Weltreise des Thronfolgers. Katalog zur Sonderausstellung im Schloß Artstetten*. Marbach – Donau: Verlag J. & H. Sandler, 1993.

Franz Ferdinand von Österreich-Este – Gerbert, Frank (ed.). *„Die Eingeborenen machten keinen besonders günstigen Eindruck": Tagebuch meiner Reise um die Erde 1892–1893*. 2. Aufl. Wien: Kremayr & Scheriau, 2013 [1. vyd. 1895–1896].

Hojda, Zdeněk – Chodějovská, Eva (eds.). *Heřman Jakub Černín na cestě za Alpy a Pyreneje.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014.

Jelínek, Jaroslav (ed.). *Rakousko-uherské válečné námořnictvo na fotografii*. Praha: Národní technické muzeum, 2014.

Moschik, Mila – Weber-Unger, Simon. *Reisen, so sagt man, ist eine Wissenschaft*. Wien: Wissenschaftliches Kabinett Simon Weber-Unger, 2012.

Schicklgruber, Christian – Steinmann, Axel (eds.). *Franz Is Here! Franz Ferdinands Reise um die Erde* [Ausstellungskatalog]. Wien: Weltmuseum Wien, 2014.

Prameny

Mobiliární fond SZ Konopiště – sbírka fotografií.

Budoucí město práce:
Urbanista Vladimír
Zákrejs jako příliš
velký vizionář

Ladislav
Zikmund-Lender

Následující studie se bude zabývat interpretací nerealizovaného projektu industriálního města, který měl v první polovině dvacátých let 20. století sloužit k velkorysému plánu odsunu centra výroby z periferií Prahy do nové lokality v Polabské nížině. Záměrem je vyložit tento projekt nejen v souvislostech urbanistického uvažování jeho spoluautora a prosazovatele Vladimíra Zákrejse (1880–1948), ale také v kontextu institucionálním a politickém, neboť měl být zásadním manifestem suverenity a nových ambicí spojených se založením a budováním československého státu.

Ústav pro stavbu měst vs. Státní regulační komise

V roce 1922 došlo především z iniciativy architekta a urbanisty Vladimíra Zákrejse k založení Ústavu pro stavbu měst, který byl začleněn do Masarykovy akademie práce (MAP), jež oficiálně vznikla o dva roky dříve současně s Masarykovou univerzitou v Brně. Podle zákona, kterým byla akademie založena, měla „[...] organizovati technickou práci k hospodárnému využívání schopností veškerého lidu i přírodního bohatství československého státu k nejvyššímu obecnému pospěchu."[1] Ústav tedy vznikl jako technokratická, avšak v prvních letech pružná instituce, zabývající se teoretickým i aplikovaným výzkumem v oboru urbanismu, ale také širokou prezentací a propagací v tomto oboru. Jak psal Zákrejs, „[...] organizační statut ústavu položil si úkol u nás v tomto rozsahu dosud často nevídaný, totiž kooperaci všech pracovníků vědeckých, jakož i praktických odborníků, kooperaci, která má za účel seznávání všech náhledů odborných a vyrovnávání jich na základě svobodného bádání vědeckého i zkušeností praktických."[2] Zákrejs dokonce myšlenku založení takového teoretického urbanistického institutu vyslovil už před válkou.[3]

Zákrejsův přístup ilustruje Pavel Kodera, když zdůrazňuje symptomatickou okolnost vzniku Ústavu, kdy Zákrejs trval na jeho začlenění nikoli do stavebně-inženýrského odboru akademie, ale do národohospodářského a sociálního.[4] Považoval urbanistické zásady především za problém ekonomický a sociální, ústřední roli hrála organizace práce, zejména výroby: „Myšlenka organizace práce po vzoru americkém byla u nás vyslovena již ve válce a dala vznik nejvyššímu čsl. technickému ústředí, Masarykově akademii práce."[5]

1. Tomáš Garrigue Masaryk. *Dodatek k zákonu z 29. 1. 1920 o Masarykově akademii práce*. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs, karton č. I.

2. „Ústav pro stavbu měst při Masarykově akademii práce". *Technická tribuna.* 1922, roč. 2, č. 11, s. 1.

3. Vladimír Zákrejs. „Regulační plány venkovských měst". *Krása našeho domova*. 1908, roč. 4, s. 108–112; 120–123; Vladimír Zákrejs. „Cesty cíle". *Krása našeho domova*. 1910, roč. 6, s. 165–168.

4. Pavel Kodera. „Ústav pro stavbu měst při Masarykově akademii práce". In: Kol. aut. *Instituce, osobnosti, ideje a struktura vědy v českých zemích*. Praha: Archiv Akademie věd ČR, 2007, s. 246.

5. Vladimír Zákrejs. *Běh života* [nepublikovaný životopis, s. 2; asi 1923]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

Založení Ústavu pro stavbu měst bylo ideově i personálně propojeno s činností Klubu Za starou Prahu. Vedle Zákrejse, dlouholetého člena a dřívějšího ředitele MAP, a inženýra Emila Zimmlera,[6] předsedy ústředního výboru MAP, byl zakládající osobností a významným organizátorem Vilém Dvořák, předseda Klubu. Současně se Klub stal jakýmsi moderátorem jistého přetahování o mocenský vliv v oboru urbanismu mezi Ústavem a Státní regulační komisí. Jak vyplývá ze statutu MAP, měla sdružovat různé formální i neformální spolky a koordinovat odbornou činnost, z čehož můžeme vyčíst snahu o nadřazení Ústavu nad ostatní instituce, které zdaleka nebylo konsenzuální. Vladimír Zákrejs se po převratu v roce 1918 obrátil se svými velkorysými a systematickými urbanistickými vizemi nejprve na Státní regulační komisi, která vznikla za účelem usměrňování výstavby i propojení Velké Prahy v roce 1920.[7] Podle Zákrejse bylo po založení nové republiky potřeba „[...] vyjádřit technicky nové potřeby povstalého impéria [tj. Československé republiky – pozn. LZL]“, mezi nimiž mělo v jeho pojetí výsadní postavení řešení Prahy jakožto mocenského, administrativního i výrobního centra, které mělo „kolonizovat“ (sic!) své budoucí satelity.[8] Největší problémy vyvstaly podle Zákrejse ve vnitřní Praze, tudíž se jednalo o úkol, jejž měla výsostně řešit Státní regulační komise. Zákrejs navrhoval nový vnitřní „okruh“ mezi Muzeem, Národním divadlem a náměstím Republiky, avšak komise Zákrejsův ambiciózní návrh odmítla, neboť „[...] provedení tohoto návrhu vyžadovalo by ovšem značných obětí hmotných, [... tj.] ztrátu některých velmi významných památek.“[9] Se Státní regulační komisí tedy Zákrejs pro své další, ještě daleko radikálnější plány nemohl počítat, a tak věnoval velké úsilí založení Ústavu pro stavbu měst, pročež byl na dobu jednoho roku

6. Jan Dostalík. *Organická modernita: ekologicky šetrné tendence v československém urbanismu a územním plánování (1918–1968).* Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2015, s. 289.

7. Jiří Kupka. „Státní regulační komise a rozvoj Prahy“. *Urbanismus a územní rozvoj*. 2009, roč. 12, č. 6, s. 36–41. Dostupné též online [cit. 20. 6. 2016]: http://www.uur.cz/images/publikace/uur/2009/2009-06/08_statni.pdf.

8. Vladimír Zákrejs. *Dopis Státní regulační komisi* [4. 4. 1921]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

9. Státní regulační komise. *Dopis Vladimíru Zákrejsovi* [7. 9. 1921]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

uvolněn ze svého běžného zaměstnání stavebního úředníka na I. odboru pražského magistrátu.[10] Současně se založením Ústavu pro stavbu měst projevily tendence ke zrušení Státní regulační komise, které nejspíš inicioval Ústav. Snahy o rozpuštění komise Zákrejs patrně inicioval, podporoval, nebo se jim alespoň nestavěl na odpor. O Zákrejsově nikterak idylickém vztahu vůči Komisi svědčí jeho pozdější článek k jejímu šestiletému výročí: „Státní regulační komise zklamala hlavně v dvojím směru, a to mravním a věcném.“[11] Ve svém referátu na podporu MAP dokonce Zákrejs nařkl Klub a Komisi, že společně maří pokrokové snahy o nové využití, konverzi některých památek.[12] O možném rozpuštění Komise informoval tisk[13] a varování přišlo i ze strany MAP. Klub Za starou Prahu však se zánikem Komise zásadně nesouhlasil, ujal se úkolu uklidnit poněkud rozjitřené vztahy a svolal schůzi všech dotčených orgánů a spolků.[14] Vznikla rezoluce, v níž se Klub staví proti rozpuštění Komise, dále požaduje založení obdobné instituce v Brně a Bratislavě, ale také pléduje pro personální obměnu členů,[15] k níž po roce 1923 částečně došlo především výměnou Josefa Sakaře za Eustacha Mölzera ve funkci předsedy.[16] Přesto ale Komise členstvím Antonína Engela, Bohumila Hübschmanna či Ladislava Machoně představovala spíše konzervativní sílu v tuzemském meziválečném urbanismu a skutečně významnou roli získala až na přelomu 20. a 30. let. Ústav pro stavbu měst měl tedy v první polovině 20. let poměrně volné pole pro prosazování velkorysých vizí, právních norem i pro to, aby se ujal vůdčí role v osvětové činnosti na poli urbanismu na úkor nejprve značně nepružné a později paralyzované Komise. Situace se obrátila až v roce 1932, kdy po znesváření vztahů kvůli soudnímu sporu Vladimíra Zákrejse s Josefem Gočárem došlo i k ochladnutí vztahů se

10. *Dopis Radě města hl. m. Prahy* [14. 4. 1920]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

11. Vladimír Zákrejs. *Šestiletí Státní regulační komise* [koncept článku pro *Stavitelské listy*; asi 1926]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

12. Vladimír Zákrejs. *Referát o posledních událostech a návrh memoranda pro poradu M. A. P. dne 22. května o 6. hodině odpolední* [rukopis článku pro *Právo lidu*]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs; srov. publikovaný článek in *Právo lidu.* 25. 11. 1921.

13. „Státní regulační komise bude zrušena?“. *Právo lidu.* 11. 3. 1922.

14. Kromě zástupců ministerstev také oborové profesní organizace, Klub architektů, Inženýrská komora, Spolek výtvarných umělců moravských Aleš v Brně, Umělecká beseda, Spolek výtvarných umělců Mánes v Praze ad. Srov. Klub Za starou Prahu. *Dopis Masarykově akademii práce* [9. 5. 1922]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

15. S potřebou reorganizace se Klub Za starou Prahu připomínal po létě, srov. Klub Za starou Prahu. *Dopis Státní regulační komisi* [11. 9. 1922]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs. Klub Za starou Prahu prostřednictvím Zdeňka Wirtha během podzimu vyjednal tuto změnu, k jejíž realizaci přizval i zástupce MAP, čímž vznikla atmosféra určitého smíru mezi oběma institucemi. Srov. Klub Za starou Prahu. *Dopis Masarykově akademii práce* [2. 11. 1922]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

16. J. Kupka. „Státní regulační komise a rozvoj Prahy“.

zahradním architektem Otokarem Fierlingerem, který byl v té době vedle Zákrejse vůdčí osobností Ústavu.[17]

Vladimír Zákrejs a metodické plánování

Architekt Vladimír Zákrejs (1880–1948) patří k těm postavám, které jsou v poslední době badatelsky znovuobjevovány.[18] Podle Markéty Žáčkové a Jana Kristka je hlavním přínosem Vladimíra Zákrejse pro tuzemský moderní urbanismus především princip navrhování měst zvnějšku dovnitř,[19] kdy je územní plánování jednotlivých měst podřízeno řešení širších krajinných vztahů a hlavně nutnosti koordinovat plánování na úrovni celého státu.[20] Tato Zákrejsova snaha se soustavně vpisovala do jím prosazovaného Národního zastavovacího plánu, který měl být součástí stavebního řádu a jenž by určoval státní priority, od nichž by se odvíjelo řešení menších územních celků. Za ještě větší Zákrejsův přínos však musíme považovat jeho snahu o vytvoření vědecké metody – *metodického plánování*. V tom se Zákrejs vědomě odlišil od předchozích modernistů typu Oto Wagnera i konzervativců typu Camilla Sitteho, kteří požadovali hlavně umělecký přístup k navrhování měst: „Cíle nové architektury dojdeme buď na základě nespoutané umělecké volnosti nebo na podkladech vědeckých a na myšlence organizace pracovní.“[21] Metodické plánování můžeme podle Zákrejsovy disertace, která byla následně publikována jako publikace Ústavu pro stavbu měst pod názvem *Metodické řešení plánů upravovacích*,[22] popsat jako státem řízený proces, jenž postavil kolektivní zájmy nad zájmy parciální. Zákrejs v této souvislosti vyzdvihoval pojem *veřejný zájem*. Šlo tedy o deduktivní postup od světového, mezinárodního a evropského plánu upravovacího přes národní plán upravovací, dále

17. K tomu srov. Ladislav Zikmund-Lender. „»K harmonii šetřením symetrie«: Vladimír Zákrejs a konzervativní základy urbanismu v Hradci Králové“ [online]. *Regionální rozvoj mezi teorií a praxí* [cit. 20. 6. 2016]. 2016, roč. 4, č. 2, s. 9–10. Dostupné z: http://www.regionalnirozvoj.eu/sites/regionalnirozvoj.eu/files/01_lender_k_harmonii_0.pdf.

18. Srov. J. Dostalík. *Organická modernita*, s. 33–35; dále s. 37–39 a s. 285–287; Eva Pražanová. *Česká urbanistická tvorba 1938–1948: Regionalismus a činnost Zemského studijního a plánovacího ústavu v Brně*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, 2015, s. 42–43; Markéta Žáčková – Jan Kristek. „»K plánování vyššího řádu«: Role Brna v institucionalizaci výzkumu v oblasti urbanismu a územního plánování“. *Brno v minulosti a dnes.* 2016, č. 29 [v redakci]; Markéta Žáčková – Jan Kristek. *Od chaosu k novému řádu: Počátky institucionalizovaného výzkumu v oblasti urbanismu a územního plánování v Brně*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, 2015, s. 19–21.

19. Explicitně o tom Zákrejs píše pouze v: Vladimír Zákrejs. *Praha budoucí – projekty zítřka*. Praha: Ústav pro stavbu měst při Masarykově akademii práce, 1922, s. 18.

20. M. Žáčková – J. Kristek. *Od chaosu k novému řádu*, s. 20.

21. V. Zákrejs. *Běh života*, s. 1.

22. Vladimír Zákrejs. *Metodické řešení plánů upravovacích*. Praha: Ústav pro stavbu měst při Masarykově akademii práce, 1925.

přes řešení krajinné až po řešení zájmového obvodu, kdy měly vzniknout jednotlivé základní plány upravovací, z nich pak podrobné plány upravovací a nakonec jednotlivé stavby.[23] Kritický byl pro Zákrejse článek mezi základním a podrobným upravovacím plánem, kdy opět vytvořil podrobný popis, založený naopak na induktivní metodě: nejprve bylo třeba vzít v potaz železniční trati, pak silniční síť, následně stanovit nezastavitelné plochy, dále vodotoky, vytyčit ochranu památek (na základě pořízení soupisu), následně stanovit síť soustavné kanalizace a dodávky užitkové i pitné vody, poté zakreslit veřejné budovy – celý tento proces měl vyústit ve funkční rozdělení, rozzónování města na oblasti.[24]

Zákrejs měl poprvé možnost tuto metodu komplexně uplatnit při účasti v soutěži na regulační plán Hradce Králové v letech 1908–1909,[25] jíž se účastnil s Josefem Šejnou a Václavem Rejchlem ml.[26] Od založení Ústavu pro stavbu měst ji pak aplikoval i v případě dalších měst: v Poděbradech, Hluboké nad Vltavou, Německém Brodě nebo Poličce, kde jeho řešení a výsledků často později využil v aktualizovaných či nových plánech hlavně Ladislav Machoň, který převzal Zákrejsovu teoretickou metodu, terminologii i konzervativní principy.[27]

Poučení z chyb

Přestože Zákrejsův přístup měl ve své snaze o systémové řešení v nadnárodní a národní úrovni nadmíru velkorysý charakter, byl Zákrejs ve svých úvahách sice inspirativní, ale stále spíše konzervativní. Věřil v univerzálnost původního a zásadně nezměněného konceptu zahradního města anglo-amerického publicisty Ebenezera Howarda z konce 19. století. Těsně před válkou podnikl zahraniční cestu především po Německu a Anglii, kde načerpal

23. *Tamtéž*, s. 9–13.

24. *Tamtéž*, s. 15nn.

25. Zákrejs v Hradci poprvé pořídil soupisy památek, první je z roku 1908, druhý z doby, kdy se do Hradce vrátil v roce 1925. Srov. Vladimír Zákrejs et al. *Hradec Králové* [složka archiválií]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs, karton č. IX.; dále srov. L. Zikmund-Lender. „»K harmonii šetřením symetrie«“, s. 6–8; též Ladislav Zikmund-Lender. *Tři generace architektů: Václav st., Václav ml., Jan a Milan Rejchlovi.* Hradec Králové: Pravý úhel, 2012, s. 45–48.

26. K tomu srov. Ladislav Zikmund-Lender. „Měřítko města: Hradec Králové v architektonické teorii a praxi Václava ml. a Jana Rejchlových“. *Východočeské listy historické*. 2015, č. 33, s. 157–176.

27. Srov. např. Ladislav Machoň. *Upravovací plán Poličky* [základní urbanistický plán; 1928–1946]. Archiv architektury a stavitelství, Národní technické muzeum, fond č. 25, Ladislav Machoň, inv. č. 20070601/05.

praktické poznatky. To vyústilo ve článek v *Krásе našeho domova*[28] a v nakonec nepublikovaný spis *Zahradní města*.[29] Zákrejs opřel svůj názor o univerzalistický pohled britských urbanistů: „[...] zahradní město tvoří celý všeobecný hospodářský celek krajně soběstačný a sice pro vždy.“[30] Pozoruhodná je ale Zákrejsova snaha aktualizovat ideu zahradního města po válce, přestože se už jednalo v původní podobě o koncept anachronický. Podle Zákrejse mělo jít v případě zahradního města o dodržení následujících principů: „[...] o osídlení dle promyšleného předchozího plánu, v němž dává se stejnou měrou na všechny okolnosti stejný důraz; o zabezpečení přírůstku pozemkové renty pro všeobecnost, což jest požadavek spravedlivý a nevyhnutelný, má-li se spekulace vyloučiti a přírůstku renty použíti ku zabezpečení veřejných ploch, úpravě ulic, kanalisaci atp.; o stavbu na pozemku levném, zakoupením pokud možno za cenu hospodářskou; o stavbu na místě pro průmysl a řemeslo příznivém; [...] o decentralizaci průmyslu velkých měst; o vnitřní kolonizaci v zemi a stejnoměrné rozšíření průmyslu a zabezpečení přímého odbytu; o kolonizaci dělnictva; o dostatečné plochy nezastavitelné pro zahrady a pro pole; o stavbu zdravotním požadavkům vyhovující; [...] o ozdravení hospodaření polního a získání přímého odbytiště ve městě.“[31]

Po válce se aktualizací zahradního města zabýval časopis *Nová práce*, který začal vydávat Ústav pro stavbu měst. Zákrejs publikoval článek *Naučení z cizích chyb*, v němž psal, že „[...] veliká města nejsou hospodárná, příliš mnoho času se tráví cestováním mezi domovem a dílnou, dovozem zboží. [...] Taková města nemohou býti podkladem pro ducha skutečně občanského i [...] obyvatelstvo ztrácí smysl pro přírodu myslíc čistě velkoměstsky.“[32] Zákrejsovi nešlo ani tak o konkrétní urbanistickou

28. Vladimír Zákrejs. „Letchworth, zahradní město“. *Krása našeho domova*. 1911, roč. 7, s. 145–150.

29. Vladimír Zákrejs. *Zahradní města* [nepublikovaný rukopis; asi 1914]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

30. Jaroslav Cmunt. *Přednáška Henryho Chapmana na Staroměstské radnici dne 29. 12. 1922* [těsnopisný záznam, s. 7]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

31. Vladimír Zákrejs. „Zahradní město u nás“. *Styl*. 1912, roč. 4, s. 68.

32. Vladimír Zákrejs. „Naučení z cizích chyb“. *Nová práce*. 1923, roč. 5, č. 2, s. 26.

formu, ačkoli zdůrazňovaná malebnost zahradních měst jako Letchworth pro něj byla také důležitá, ale především mu šlo o princip sociální spravedlnosti i za cenu utopií. Stát měl podle Zákrejse zdravé bydlení dotovat, aby podpořil výrobu. Lidé s jistotou zdravého a šťastného bydlení zaručovali výkonnější společnost: „Dokonalá organizace práce nemožná na půdě drahé a v místě omezeném, možna jest na půdě volné, laciné, na půdě racionelně založeného zahradního města.“[33] Tomuto ideálu zůstal Zákrejs věrný po celou svou kariéru, i když se po roce 1932 stáhl z oboru urbanismu a architektury. Ještě v roce 1938 byl Zákrejs přesvědčen, že priority urbanismu jsou následovné: aktualizovat a přijmout Národní plán upravovací, řešit Prahu, přijmout nový řád stavební, soustavně se věnovat ochraně památek, přijmout bytovou reformu, budovat zahradní města a pokračovat v systematickém řešení jednotlivých měst.[34] O univerzální platnosti původního konceptu zahradních měst zůstával přesvědčen asi jako jeden z posledních.

33. *Tamtéž*, s. 28

34. Vladimír Zákrejs, koncept článku „O stavbě měst“, Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs; srov. Vladimír Zákrejs. „O stavbě měst“. *Stavitelské listy.* 1938, roč. 34, s. 3–5; 17–19; 33–36; 46–49; 76–78; 100–102; 111–114; 121–123.

35. Vladimír Zákrejs. *Regulační program Velké Prahy: Poznámky k úřední zprávě Státní regulační komise o uplynulém správním tříletí v Národních listech dne 23. ledna 1923* [nedatovaný rukopis; asi 1923]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

Praha zítřka?

Přestože došlo po roce 1923 k určitému smíru, Ústav pro stavbu měst stále nebyl ochoten připustit, že se Státní regulační komise dokáže zodpovědně ujmout úkolu plánování Velké Prahy a jejího širokého okolí. „Kdyby pracovní methoda Státní regulační komise až dosud neměla doznati základní změny, dojdeme i po výměně osob za tři léta zase tam, kde jsme nyní, a jest velmi pochybno, že najdou se lidé, kteří z lásky k instituci samé a také budoucnosti, aby znovu obhájili existenci státní regulační komise proti výtkám stran politickým a proti dobře promyšleným námitkám podnikatelů,“[35] obvinil v roce 1923 Zákrejs Komisi z úslužnosti vůči kapitalistickým zájmům. Ústav se tedy chopil

řešení nejpalčivějšího problému Prahy, který viděl v průmyslové exploataci periferií, jejichž prstenec zabraňuje přirozenému rozvoji Prahy a napojení na satelity. Řešení problémů Prahy jakožto nového hlavního města bylo národní urbanistickou prioritou: „Vrací se v moderní době a formě vedení důležitých evropských cest přes Prahu, jež sama nadměrně vzrůstá a stává se magnetem až nebezpečným i pro vzdálená místa.“[36] Zákrejs kritizoval plán růstu v rámci Velké Prahy: „Zvůle města růsti donekonečna je základní prohřešení. [...] Připravujeme rozvrat Prahy v bláhovém přesvědčení, že Praze prospíváme.“[37] Podle Zákrejse podnikatelská chamtivost nemůže za stávajících podmínek jinak než neustále hyzdit krásu Prahy.[38] Stavební koncentraci Prahy kritizovaly *Lidové noviny* i z hlediska politického: „Rozvoj Prahy donekonečna ve skutečnosti nezdravé přecpávání města není rozumné ani z důvodu rozumné domácí diplomacie. Útvar republiky žádá, aby vedle sídelního města vlády žila také ostatní města republiky samostatným životem.“[39]

Ústav pro stavbu měst tak přišel s projektem nového průmyslového města, kam by se vystěhovala veškerá výroba z vnitřní Prahy. Projekt vypracoval dopravní inženýr Emil Zimmler, rodák z Nymburka,[40] s Vladimírem Zákrejsem. Toto průmyslové centrum mělo být umístěno mezi Nymburkem, Poděbrady a Kolínem, přímo navázané na obec Sadská. Mělo být situováno tak, aby výpary neobtěžovaly okolní města (s ohledem na obvyklé povětrnostní jevy) a předně aby bylo napojeno na železniční, silniční i lodní dopravu (počítalo se s vybudováním kanálu Dunaj – Odra – Labe a jeho napojením na nové průmyslové město).[41] Autoři plánovali vznik dvou dělnických kolonií: *Zvěřínek* (blíže Sadské) a *Zálabí* (blíže Nymburku). Dělníkům měly být přístupné typové domky, vycházející z poznatků amerických urbanistů

36. Vladimír Zákrejs. *Československá republika jako stavební celek* [nedatovaný rukopis, s. 5; jedná se o základ pozdější publikace *Metodické řešení plánů upravovacích*, vydané v r. 1925]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

37. V. Zákrejs. *Praha budoucí – projekty zítřka*, s. 4.

38. Srov. *tamtéž*, s. 12.

39. [DK]. „Budoucí Praha a její výstavba“. *Lidové noviny*. 23. 7. 1922, s. 7.

40. Srov. Emil Zimmler – Michaela Havelková (ed.) – Jan Hozák (ed.). *Moje inženýrské paměti* [1. a 2. díl]. Praha: Národní technické muzeum – Scriptorium – Město Nymburk, 2013.

41. Emil Zimmler. *Město průmyslové* [rukopis, s. 2; 1. 9. 1922]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs; k průplavu srov. Jiří Janáč. *European Coasts of Bohemia: Negotiating the Danube-Oder-Elbe Canal in a Troubled Twentieth Century*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

(s nimiž udržoval kontakt Zákrejs),[42] které měly mít vlastní užitkovou zahradu. Domky měly mít koupelny a dálkové topení, přivedené z továren. Zastánce projektu, velvyslanec Stanislav Špaček, který zprostředkovával kontakty českých urbanistů s americkými organizacemi, napsal: „Bylo by nutno pamatovati na společné zásobárny s chladírnami pro uložení potravin v různé teplotě, moderní školy, hřiště pro děti atd. V továrnách dle jejich velikosti byly by skupinové kuchyně, praktické jídelny, stravování za režijní ceny, místnosti pro oddech, společné knihovny a čítárny a vzorové školy pro učně a mistry."[43] Kolonie Zvěřínek byla u lesa a částečně i v lese, kde již existovaly lázně, které měly být rozšířeny o nemocnici a školu. Kolonie Zálabí měla být oddělena od továrního území pásem zeleně. Sousedit měla s přírodním parkem Topolí a sportovní vyžití měla zajistit existující tělocvična s koupališti, kluzišti a hřišti v Tyršových sadech v Nymburce. Na navazujících lukách měla vzniknout další škola, osvětový dům a dům sociálních služeb.[44] Urbanismus obou jednotek měl naplňovat ideje původního zahradního města. Materializoval etické přesvědčení, že „[...] zakládání průmyslových závodů, při němž není pamatováno na lidské bydlení, nemělo by býti připuštěno."[45]

Ústav pro stavbu měst Zákrejsovým prostřednictvím oslovil Ministerstvo veřejných prací s žádostí o spolupráci na projektu satelitního průmyslového města dne 28. 7. 1922[46] a později oslovil i Ministerstvo školství a národní osvěty.[47] Státní geologický ústav vydal kladné osvědčení, že projekt je reálný i z geologického hlediska. Záměr byl představen kolínské městské radě dne 15. září 1922, o podporu Zákrejs požádal profesorský sbor VUT v Brně, kde také pedagogicky působil.[48] Emil Zimmler ve své argumentaci, určené hlavně podnikatelům a majitelům továren, psal: „Přesídlení bude míti

42. Jednalo se o *National Joint Board on Urban Planning*, reprezentované Cyrusem Kherem. Korespondence je uložena v Zákrejsově fondu v Národním technickém muzeu.

43. *Průmyslové město: Interview s Ing. Stan. Špačkem* [strojopisný koncept; nedat.]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs; publikováno v *Národních listech*. 10. 9. 1922.

44. Srov. Vladimír Zákrejs [?]. *Stavba jednotlivá* [rukopis; 1922, s. 4]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

45. Vladimír Zákrejs. „Ztráty na mravnosti". *Nová práce.* 1924, roč. 6, č. 8, s. 118.

46. Vladimír Zákrejs. *Excerpta vývoje projektu průmyslového města* [složka opisů článků v tisku a korespondence; asi 1921–1923]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

47. Dle excerpt Vladimíra Zákrejse byla podána žádost dne 14. 9. 1922. Srov. *tamtéž*.

48. Vladimír Zákrejs. *Dopis Sboru profesorskému Vysokého učení technického* [14. 9. 1922]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

následky blahodárné, protože přiblíží pracovníka přírodě, zbaví jej života otráveného přemírou pochybných teorií a s kusem vlastní půdy a vlastním domkem zaručuje mu spokojenější život rodinný při výdělku, který v lacinějším kraji snadno postačí k ukojení potřeb životních i zvýšení celé úrovně za předpokladu, že k výhodám venkova připojí se i výhody většího města, možnost ušlechtilé zábavy, zeleně a tělovýchovy.“[49] Zimmler se Zákrejsem zajistili kladné přijetí místními autoritami. Poděbradský lékař Bohumil Bouček například psal: „Snažíte se, abyste ozdravěl naši skvostnou Prahu [...] a abyste ozdravěl naše čacké dělnictvo. [...] mně nejvíce leží na srdci stav zdravotní dělníků. Ti by mohli dostati vzdušné, světlé, prostranné příbytky a zahrádky a byli by navždy vděčni, že jste se o ně postaral.“[50] Argumentace měla být právě především zdravotní: „V Praze umírá 8krát tolik kojenců jako v zahradním městě Letchworthu“,[51] psali Zákrejs se Zimmlerem. Přijetí průmyslníků bylo rozporuplné, ale údajně ne zcela negativní.[52] Architekti projekt víceméně vítali, časopis *Stavba*, asi neznaje podrobnosti předchozí anabáze, požadoval, aby byl inspirací pro činnost Státní regulační komise.[53] Pro svou zjevnou naddimenzovanost a snahu o bezprecedentní zásah do výroby v Praze a středních Čechách nebyl projekt oficiálními orgány přijat. Posloužil ale jako důležitý úhelník dobové urbanistické diskuse a iniciační projekt naší asi nejvýznamnější meziválečné instituce zabývající se urbanismem.

49. Emil Zimmler. „Praha budoucí, projekty zítřka“. *Národní listy*. 23. 7. 1922.

50. Bohumil Bouček. „Stavba jednotlivá“. In: V. Zákrejs. *Excerpta vývoje projektu průmyslového města* [složka opisů článků v tisku a korespondence; 8. 6. 1923].

51. V. Zákrejs. *Excerpta vývoje projektu průmyslového města*.

52. Srov. Rudolf Barta. „Průmyslové město“. *Národní listy*. 31. 8. 1922.

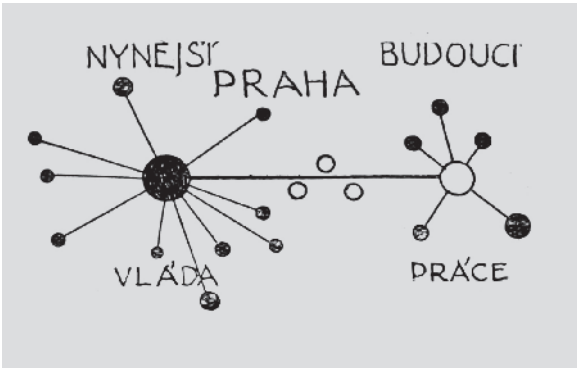
53. [T.]. „Vlad. Zákrejs: Praha budoucí“. *Stavba.* 1922, roč. 1, č. 7, s. 138.

Utopie versus ideál

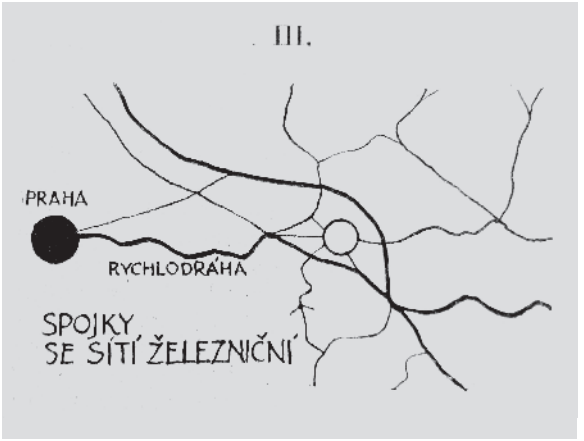
Krach smělé vize průmyslového města Emila Zimmlera a Vladimíra Zákrejse spočíval v několika ohledech. Zákrejs předně nebyl ochotný anachronický koncept zahradního města adaptovat ze sociální utopie na kapitalistický ideál,

jako se to podařilo Tomáši Baťovi ve Zlíně. Právě srovnáním s realizovanou vizí průmyslového města ve Zlíně v průběhu dvacátých a třicátých let můžeme dospět k závěrům, proč byl Zimmlerův a Zákrejsův projekt průmyslového města v Polabí neúspěšný. Zlín byl sice hned po roce 1919 založen na ideji anglického zahradního města, což reflektuje hlavně studie pro zlínské dělnické čtvrti od Jana Kotěry z roku 1921. Jak později psal František Lydie Gahura, Kotěrův „[...] plán na stavbu zahraniční čtvrti byl pojat malozemědělsky; tento původní plán se také změnil a hlavně situačně se zhustilo zastavění.“[54] I sám Baťa původně plédoval

54. František Lydie Gahura. „Stavba rodinných domků s Tomášem Baťou“. In: Ladislava Horňáková (ed.). *František Lydie Gahura: zlínský architekt, urbanista a sochař*. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1998, s. 19.



Emil Zimmler – Vladimír Zákrejs. *Průmyslové město v Polabí* [1922]. In: Vladimír Zákrejs. *Praha budoucí – projekty zítřka*. Praha: Ústav pro stavbu měst, 1922, titulní strana. Reprofoto Ladislav Zikmund-Lender.

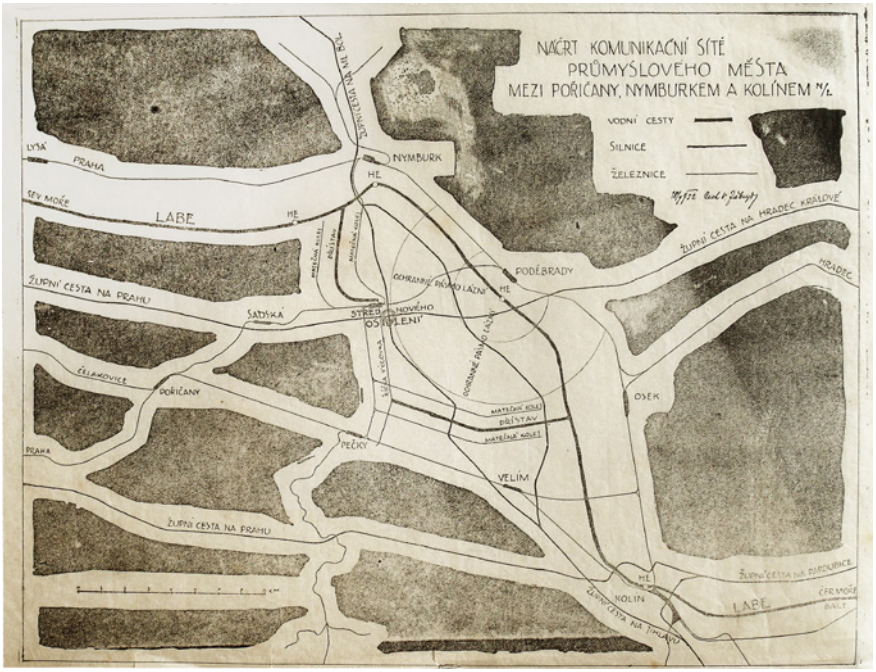


E. Zimmler – V. Zákrejs. *Průmyslové město v Polabí* [1922]. In: V. Zákrejs. *Praha budoucí – projekty zítřka*, s. 14. Reprofoto Ladislav Zikmund-Lender.

pro koncept zahradních měst: „Může-li býti co krásnějšího, než může-li se člověk uchýliti do svého, když občerstviv se, zasedne dokonce i do své zahrádky.“[55] Tento ideál sdílel i Gahura, který prosazoval (stejně jako Zákrejs) pro navrhování dělnického bydlení ideály humanismu: „Člověk kolektivně pracující má právo na individuální vyžití svého soukromého života; že pracovník, který jest v kolektivní práci služebníkem, má právo, aby se cítil ve svém soukromém životě králem.“[56] Na rozdíl od Zákrejsova a Zimmlerova ideálu, kdy se dělníci měli stát za přispění státu vlastníky svých domů, byla

55. Tomáš Baťa. „Úvodník závodních novin, 25. 5. 1918“. In: Zdeněk Pokluda. *Baťův Zlín: Budování průmyslového a zahradního města (1906–1943) / Bata's Zlin: Building an industrial and garden city (1906–1943).* 2., rozš. vyd. Zlín: Nadace Tomáše Bati, 2015, s. 4.

56. František Lydie Gahura. „Humanita v architektuře“. In: Vladimír Šlapeta. „Tvůrce urbanismu Baťova Zlína: Dokumenty k osobnosti Františka Lydie Gahury“. *Architekt.* 2009, roč. 55, č. 7, s. 83.



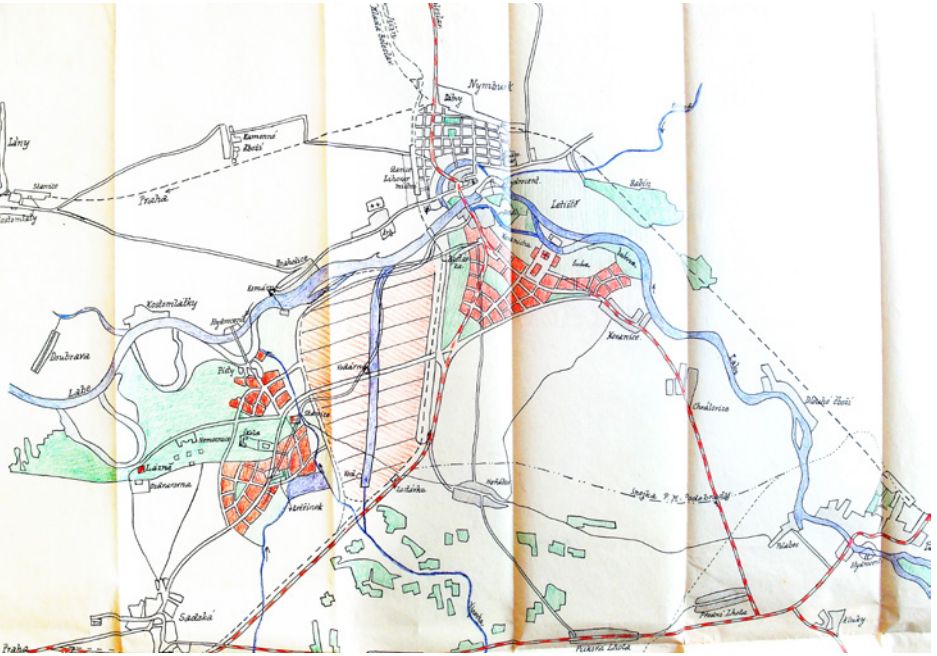
Vladimír Zákrejs. *Průmyslové město* v *Polabí* [18. 9. 1922]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs, karton č. IX. Reprofoto Ladislav Zikmund-Lender.

Baťou a Gahurou vykreslená idyla bydlení jen iluzorní, protože právo na zdravé a šťastné bydlení bylo omezeno pracovním závazkem.

Architekti v čele s Františkem Lydie Gahurou však museli ideje zahradního města adaptovat pro potřeby průmyslového, firemního města, které by fungovalo v kapitalistických vztazích. Baťova snaha se tak stala spíše syntézou pokrokových urbanistických tendencí – vedle zahradních měst to byly i snahy o estetizaci moderních měst, projekt *Cité Industrielle* Tony Garniera z roku 1904,[57] ale i od třicátých let čím dál více se prosazující typizace bydlení a nahrazení organického urbanismu návrhem pásového města. Ondřej Ševeček píše: „Na ‚zlínské téma' lze tedy v tomto smyslu nahlížet jako na jakousi moderní rekapitulaci více než století trvajícího úsilí o plánování, výstavbu a správu vzorných továrních sídel."[58] V roce 1937 publikovalo

57. Srov. Ondřej Ševeček. *Zrození Baťovy průmyslové metropole: továrna, městský prostor a společnost ve Zlíně v letech 1900–1938*. České Budějovice: Veduta; Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2009, s. 45.

58. *Tamtéž*.



Emil Zimmler. *Průmyslové město v Polabí* [30. 8. 1922]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs, karton č. IX. Reprofoto Ladislav Zikmund-Lender.

Stavební oddělení firmy Baťa metodické shrnutí zkušeností se zakládáním koncernových měst pod názvem *Ideální průmyslové město.* Průmyslová města měla „[...] snižovat negativní důsledky a dopady spojené s rozvojem moderního, na masovou výrobu spotřebního zboží orientovaného velkoprůmyslu.“[59] Ačkoli se Zimmler se Zákrejsem snažili o totéž, jejich návrh soustředit veškerý průmysl na jedno místo v zásadě potřebám Baťou zdůrazňované prostorové decentralizace a specializace průmyslu odporoval a dalo by se předpokládat, že by se negativní dopady kumulovaného průmyslu ze stávajících pražských industriálních čtvrtí pouze přesunuly jinam. Baťa rovněž tvrdil, že „ideální průmyslové město je specializované. Je městem jednoho hlavního průmyslového výrobku.“[60] Specializace měla rozvíjet komunitní

59. Kol. aut. *Ideální průmyslové město*. Zlín: Stavební oddělení firmy Baťa, 1937 [nestr.]. In: O. Ševeček. *Zrození Baťovy průmyslové metropole*, s. 50–51.

60. *Tamtéž*.

Aktuální satelitní snímek sledovaného území (převzato z *Google maps*).

charakter v průmyslových městech a zabránit anonymizaci obyvatelstva. Tomuto principu se Zimmlerův a Zákrejsův projekt také vzpíral, když měly být jednotlivé pozemky v průmyslovém pásu tržně nabídnuty jakýmkoli podnikům. Nejzásadnějším rozdílem ale bylo Baťovo přesvědčení, že v průmyslovém městě musí organicky propojit zónu města (bydlení a trávení volného času) a zónu továrny, což Zimmler se Zákrejsem striktně oddělovali.

Odchýlení od ideje zahradního města, které mělo tvořit uzavřenou urbanistickou strukturu malebnými zákoutími, „neagorických" veřejných prostranství, jež měla odpovídat sousedskému měřítku, znamenalo ve Zlíně přimknutí k řádkové zástavbě: „Regulační plán předpokládal, že se nový Zlín stane městem s otevřeným způsobem výstavby. Zástavba v uzavřených blocích měla být zachována pouze v historickém centru."[61]

Závěr

Zimmlerův a Zákrejsův projekt byl neúspěšný především pro praktickou nezkušenost s budováním tak rozsáhlé průmyslové urbanistické jednotky, pro neschopnost autorů přistoupit k rozmanitější syntéze dobových urbanistických názorů a pro danou úlohu je invenčně adaptovat.

Projekt pražského industriálního satelitu můžeme zařadit zcela na začátek dlouhé řady utopických projektů, jako byl třeba průplav Dunaj – Odra – Labe (prosazovaný hlavně v letech 1938–1956, ale zmiňovaný už v souvislosti s průmyslovým městem)[62] či dálnice D1 až na Podkarpatskou Rus (plánovaná od roku 1938), které měly manifestovat nově nabyté národní sebevědomí v makroskopických krajinných zásazích. Projekt představuje začátek epochy, o níž Cyril Říha v souvislosti s budováním národní

61. O. Ševeček. *Zrození Baťovy průmyslové metropole*, s. 148.

62. K tomu se Zákrejs vyjádřil v: Vladimír Zákrejs. *Průplavové autostrády: Studie k Národnímu plánu upravovacímu ČSR.* Moravská Ostrava: Regulační sbor ostravský, 1929.

identity píše jako o „[...] epoše velkých prostorových vyprávění, ohromných konstrukcí a inovací.“[63]

Zákrejsův a Zimmlerův utopický projekt průmyslového města však ukazuje, že důsledný a principiální požadavek sociální odpovědnosti kladený na podnikatele a průmyslníky byl součástí budování státu od jeho počátků, přestože byl převálcován zájmy kapitálu a stal se na dlouhou dobu marginalizovaným názorem.

63. Cyril Říha. „Životní prostor budovaného státu“. In: Bartlová, Milena – Vybíral, Jindřich et al. *Budování státu: Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*. Praha: UMPRUM, 2015, s. 163.

Literatura

„Státní regulační komise bude zrušena?“. *Právo lidu*. 11. 3. 1922.

„Ústav pro stavbu měst při Masarykově akademii práce“. *Technická tribuna.* 1922, roč. 2, č. 11, s. 1.

Barta, Rudolf. „Průmyslové město“. *Národní listy*. 31. 8. 1922.

[DK]. „Budoucí Praha a její výstavba“. *Lidové noviny*. 23. 7. 1922, s. 7.

Dostalík, Jan. *Organická modernita: ekologicky šetrné tendence v československém urbanismu a územním plánování (1918–1968).* Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2015.

Gahura, František Lydie. „Stavba rodinných domků s Tomášem Baťou“. In: Ladislava Horňáková (ed.). *František Lydie Gahura: zlínský architekt, urbanista a sochař*. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1998, s. 19–21.

Janáč, Jiří. *European Coasts of Bohemia: Negotiating the Danube-Oder-Elbe Canal in a Troubled Twentieth Century*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

Kodera, Pavel. „Ústav pro stavbu měst při Masarykově akademii práce“. In: kol. aut. *Instituce, osobnosti, ideje a struktura vědy v českých zemích*. Praha: Archiv Akademie věd ČR, 2007, s. 243–267.

Kupka, Jiří. „Státní regulační komise a rozvoj Prahy“. *Urbanismus a územní rozvoj*. 2009, roč. 12, č. 6, s. 36–41. Dostupné též online [cit. 20. 6. 2016]: http://www.uur.cz/images/publikace/uur/2009/2009-06/08_statni.pdf.

Pokluda, Zdeněk. *Baťův Zlín: Budování průmyslového a zahradního města (1906–1943) / Bata's Zlin: Building an industrial and garden city (1906–1943).* 2., rozš. vyd. Zlín: Nadace Tomáše Bati, 2015.

Pražanová, Eva. *Česká urbanistická tvorba 1938–1948: Regionalismus a činnost Zemského studijního a plánovacího ústavu v Brně*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, 2015.

Říha, Cyril. „Životní prostor budovaného státu“. In: Bartlová, Milena – Vybíral, Jindřich et al. *Budování státu: Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*. Praha: UMPRUM, 2015, s. 155–164.

Ševeček, Ondřej. *Zrození Baťovy průmyslové metropole: továrna, městský prostor a společnost ve Zlíně v letech 1900–1938*. České Budějovice: Veduta; Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2009.

Šlapeta, Vladimír. „Tvůrce urbanismu Baťova Zlína: Dokumenty k osobnosti Františka Lydie Gahury“. *Architekt.* 2009, roč. 55, č. 7, s. 82–83.

[T.]. „Vlad. Zákrejs: Praha budoucí“. *Stavba.* 1922, roč. 1, č. 7, s. 138.

Zákrejs, Vladimír. „Cesty cíle“. *Krása našeho domova*. 1910, roč. 6, s. 165–168.

—— „Letchworth, zahradní město“. *Krása našeho domova*. 1911, roč. 7, s. 145–150.

—— „Naučení z cizích chyb“. *Nová práce*. 1923, roč. 5, č. 2, s. 25–28.

—— „O stavbě měst“. *Stavitelské listy.* 1938, roč. 34, s. 3–5; 17–19; 33–36; 46–49; 76–78; 100–102; 111–114; 121–123.

—— „Referát o posledních událostech a návrh memoranda pro poradu M. A. P. dne 22. května o 6. hodině odpolední“. *Právo lidu.* 25. 11. 1921.

—— „Regulační plány venkovských měst“. *Krása našeho domova*. 1908, roč. 4, s. 108–112; 120–123.

—— „Zahradní město u nás“. *Styl.* 1912, roč. 4, s. 68–70.

—— „Ztráty na mravnosti“. *Nová práce.* 1924, roč. 6, č. 8, s. 116–118.

—— *Metodické řešení plánů upravovacích*. Praha: Ústav pro stavbu měst při Masarykově akademii práce, 1925.

—— *Praha budoucí – projekty zítřka*. Praha: Ústav pro stavbu měst při Masarykově akademii práce, 1922.

—— *Průplavové autostrády: Studie k Národnímu plánu upravovacímu ČSR.* Moravská Ostrava: Regulační sbor ostravský, 1929.

Zikmund-Lender, Ladislav. „»K harmonii šetřením symetrie«: Vladimír Zákrejs a konzervativní základy urbanismu v Hradci Králové“ [online]. *Regionální rozvoj mezi teorií a praxí* [cit. 20. 6. 2016]. 2016, roč. 4, č. 2. Dostupné z: http://www.regionalnirozvoj.eu/sites/regionalnirozvoj.eu/files/01_lender_k_harmonii_0.pdf.

—— „Měřítko města: Hradec Králové v architektonické teorii a praxi Václava ml. a Jana Rejchlových“. *Východočeské listy historické*. 2015, č. 33, s. 157–176.

—— *Tři generace architektů: Václav st., Václav ml., Jan a Milan Rejchlovi.* Hradec Králové: Pravý úhel, 2012.

Zimmler, Emil. „Praha budoucí, projekty zítřka“. *Národní listy*. 23. 7. 1922.

Zimmler, Emil – Havelková, Michaela (ed.) – Hozák, Jan (ed.). *Moje inženýrské paměti* [1. a 2. díl]. Praha: Národní technické muzeum – Scriptorium – Město Nymburk, 2013.

Žáčková, Markéta – Kristek, Jan. „»K plánování vyššího řádu«. Role Brna v institucionalizaci výzkumu v oblasti urbanismu a územního plánování“. *Brno v minulosti a dnes.* 2016, č. 29 [v redakci].

—— *Od chaosu k novému řádu: Počátky institucionalizovaného výzkumu v oblasti urbanismu a územního plánování v Brně*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, 2015.

Prameny

Dopis Radě města hl. m. Prahy [14. 4. 1920]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

Průmyslové město: Interview s Ing. Stan. Špačkem [strojopisný koncept; nedat.]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs; publikováno v *Národních listech*. 10. 9. 1922.

Cmunt, Jaroslav. *Přednáška Henryho Chapmana na Staroměstské radnici dne 29. 12. 1922* [těsnopisný záznam]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

Klub Za starou Prahu. *Dopis Masarykově akademii práce* [9. 5. 1922]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

—— *Dopis Masarykově akademii práce* [2. 11. 1922]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

—— *Dopis Státní regulační komisi* [11. 9. 1922]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

Machoň, Ladislav. *Upravovací plán Poličky* [základní urbanistický plán; 1928–1946]. Archiv architektury a stavitelství, Národní technické muzeum, fond č. 25, Ladislav Machoň, inv. č. 20070601/05.

Masaryk, Tomáš Garrigue. *Dodatek k zákonu z 29. 1. 1920 o Masarykově*

akademii práce. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs, karton č. I.

Státní regulační komise. *Dopis Vladimíru Zákrejsovi* [7. 9. 1921]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

Zákrejs, Vladimír [?]. *Stavba jednotlivá* [rukopis; 1922]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

Zákrejs, Vladimír. *Běh života* [nepublikovaný životopis; asi 1923]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

—— *Československá republika jako stavební celek* [nedatovaný rukopis; jedná se o základ pozdější publikace *Metodické řešení plánů upravovacích,* vydané v r. 1925]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

—— *Dopis Sboru profesorskému Vysokého učení technického* [14. 9. 1922]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

—— *Dopis Státní regulační komisi* [4. 4. 1921]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

—— *Excerpta vývoje projektu průmyslového města* [složka opisů článků v tisku a korespondence, asi 1921–1923]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

—— *Průmyslové město v Polabí* [18. 9. 1922]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs, karton č. IX.

—— *Referát o posledních událostech a návrh memoranda pro poradu M. A. P. dne 22. května o 6. hodině odpolední* [rukopis článku pro *Právo lidu*]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

—— *Regulační program Velké Prahy. Poznámky k úřední zprávě Státní regulační komise o uplynulém správním tříletí v Národních listech dne 23. ledna 1923* [nedatovaný rukopis; asi 1923]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

—— *Šestiletí Státní regulační komise* [koncept článku pro *Stavitelské listy*; asi 1926]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

—— *Zahradní města* [nepublikovaný rukopis; asi 1914]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

Zákrejs, Vladimír et al. *Hradec Králové* [složka archiválií]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs, karton č. IX.

Zimmler, Emil. *Město průmyslové* [rukopis; 1. 9. 1922]. Archiv Národního technického muzea, fond č. 323, Vladimír Zákrejs.

Studie vznikla s přispěním grantu č. SGS 2016-32 Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze a Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR na podporu specifické výzkumné činnosti.

Hans-Christoph Seebohm: Obraz sudetoněmeckého revanšisty v čs. dokumentárním filmu

Jaroslav Kratochvíl

Hans-Christoph Seebohm se stal hlavní postavou dvou propagandistických dokumentárních portrétů vzniklých v roce 1961 – snímku *O zámečku, dětech a spravedlnosti (Pohádka pro důvěřivé dospělé)* režiséra Rudolfa Krejčíka, vzniklého v produkci Československého armádního filmu, a dále pořadu režiséra Otakara Skalskiho *Ze světa 10,* vyrobeného ve Studiu dokumentárního filmu. Odkazy na Seebohmovu politiku také pronikly do tří dalších filmů – *Slovo revanšismus němčina nezná (Revanšismus)* (Josef Kořán, 1960), *Cesta na západ* (Josef Pešek, 1961) a *Pohlednice pro pana Seebohma* (Jiří Stehlík, 1965).

Uvedené snímky jej zobrazovaly jako přesvědčeného revanšistu, stoupence národně sociální ideologie a uhlobarona toužícího po bývalém majetku. Krom toho také pracovaly s motivem personální propojenosti představitelů Německé spolkové republiky s hitlerovským Německem. Druhým prvkem, který můžeme vyčíst z dokumentů o Hansi-Christophovi Seebohmovi, je téma socialistického internacionalismu a přátelství s obyvateli Německé demokratické republiky, jež stálo v protikladu proti revanšistickým snahám jejich západoněmeckých sousedů.

„...nezapomeňte, že řízný prušácký pochod musí někam mířit. Nezapomeňte!“

...hlásá komentář dokumentu režiséra Josefa Kořána *Slovo revanšismus němčina nezná* (1960) a právě téma revanšismu Německé spolkové republiky se v první polovině 60. let stalo frekventovaným a stále se vracejícím motivem mnohých dokumentárních filmů.

Tento fakt souvisel s mezinárodní situací a vývojem vztahů mezi Československou socialistickou republikou a Německou spolkovou republikou. V mezinárodním kontextu byla pro toto období určující otázka statusu Berlína a s ním spojená druhá berlínská krize, která eskalovala napětí mezi členy socialistického bloku a západními státy.

Československo v této době nemělo s Německou spolkovou republikou žádné formální vztahy na vládní úrovni[1] a stavělo se ke svému západnímu německému sousedu velmi kriticky. Neúspěch jednání o obchodní smlouvě, který přišel po dvouletém jednání v roce 1963, navíc znovu otevřel do tohoto roku nepodstatné téma Mnichovské dohody. Požadavek Československa, aby byla označena za neplatnou ex tunc, a neochota západního Německa jej přijmout pak definitivně vedly k ukončení fáze vzájemného sbližování. Právě téma Mnichovské dohody a politika Heimatpolitik vedená ze strany Sudetoněmeckého krajanského sdružení dále oboustranně zatěžovala vzájemné styky. Vyvrcholením se pak stal kontroverzní projev předsedy Sudetoněmeckého krajanského sdružení Hanse-Christopha Seebohma a zároveň spolkového ministra dopravy, který v roce 1964 obhajoval Mnichovskou smlouvu jako legitimní, a dokonce volal po „návratu sudetoněmeckého území zpět sudetoněmeckému lidu.“[2]

Hans-Christoph Seebohm a jeho politická prohlášení se promítla do pěti dokumentárních

1. Christoph Buchheim (ed.). *Československo a dva německé státy*. Ústí nad Labem: Albis International, 2011, s. 43–45.

2. *Tamtéž*.

filmů a on sám se stal symbolem sudetoněmeckého revanšisty v československé dokumentární kinematografii. Otázka způsobu, jakým snímky z let 1961–1965 formálně i obsahově vytváří obraz Hanse-Christopha Seebohma jako již zmíněného zosobnění revanšistických sil, je tématem mého příspěvku.

„Tenhle obtloustlý, na první pohled trochu komický človíček nevypadá na první pohled nijak nebezpečně. Světácký, jemně prošedivělý elegán dělá dojem muže, který se vyzná ve svém oboru. V lepších druzích vín, v lehčí hudbě a lepší dámské společnosti. Je to ministr dopravy Spolkové republiky Německo, předseda Svazu Sudeťáků a führer všech západoněmeckých revanšistů Hans-Christoph Seebohm.“[3]

Pokud bychom v období let 1948–1968 hledali podobu Němce, která vyčnívala nad všechny ostatní prezentované stereotypy, byl by jím Němec revanšista, latentní nacista a kapitalistický vykořisťovatel. A pokud bychom jej chtěli personifikovat do konkrétní osoby, byl by jím mluvčí Sudetoněmeckého krajanského sdružení (1959–1967), dlouholetý federální ministr dopravy (1949–1966) a také arizátor dolů v Králově Poříčí během druhé světové války Hans-Christoph Seebohm, jehož kontroverzní prohlášení na obranu zájmů vysídlenců budila více zájmu v zahraničí než v samotném západoněmeckém státu.[4] Tento výčet jeho životopisných dat dává tušit, že pokud by Hans-Christoph Seebohm neexistoval, musela by si jej československá propaganda asi vymyslet. Uvedený fakt vynikne, když si uvědomíme, že krom SSSR a USA nebyl žádnému jinému státu v období 1948–1968 věnován v českých médiích takový prostor jako východním a především západním Němcům.[5]

Právě jako přesvědčeného revanšistu, stoupence národně sociální ideologie a uhlobarona

3. *Ze světa 10 (Seebohm)* [dokumentární film]. Režie Otakar Skalski. Československo: Národní filmový archiv, 1961.

4. Gilad Margalit. „The Foreign Policy of the German Sudeten Council and Hans-Christoph Seebohm, 1956–1964“. *Central European History*. 2010, roč. 43, č. 3, 464–483.

5. Tato skutečnost je patrná například z: Jiří Havelka. *Československé filmové hospodářství VI: Dokumentární film 1922–1962*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965; Týž. *Československé krátké filmy 1945–1970: A–O. 2. díl*. Praha: Československý filmový ústav, 1977; Týž. *Československé krátké filmy 1945–1970: P–Ž. 3. díl*. Praha: Československý filmový ústav, 1977.

toužícího po bývalém majetku ho vyobrazovaly československé dokumenty. Formální i obsahové ztvárnění filmů se seebohmovskou stopou je reprezentativní ukázkou několika obecných trendů, které převládaly v angažované dokumentární tvorbě. Předně se jedná o zdůrazňování personální propojenosti představitelů Německé spolkové republiky s hitlerovským Německem. Prostředkem zobrazení se zde stala střihová montáž, komentář a dramaturgická stavba snímků. Druhým prvkem, který můžeme vyčíst z dokumentů o Hansi-Christophovi Seebohmovi, je motiv socialistického internacionalismu a přátelství s obyvateli Německé demokratické republiky, jenž stál v protikladu proti revanšistickým snahám jejich západoněmeckých sousedů.

Hans-Christoph Seebohm se stal hlavní postavou dvou propagandistických dokumentárních portrétů vzniklých v roce 1961 – snímku *O zámečku, dětech a spravedlnosti (Pohádka pro důvěřivé dospělé)* režiséra Rudolfa Krejčíka, vzniklého v produkci Československého armádního filmu, a dále pořadu režiséra Otakara Skalskiho *Ze světa 10,* vyrobeného ve Studiu dokumentárního filmu. Odkazy na Seebohmovu politiku také pronikly do tří dalších filmů – *Slovo revanšismus němčina nezná (Revanšismus)* (Josef Kořán, 1960), *Cesta na západ* (Josef Pešek, 1961) a *Pohlednice pro pana Seebohma* (Jiří Stehlík, 1965).[6]

„Pohlaváři západoněmeckého politického života. Všechny je spojuje klikatá smyčka Háknkrojcu“

...vítá diváky komentář filmu *Svědectví mrtvých* (Josef Kořán, 1959) a v záběru se točí hákový kříž s obličeji bývalých nacistů a zároveň současných vojenských i politických špiček NSR. Tato úvodní scéna z uvedeného dokumentu je

6. Rešerše probíhaly v Národním filmovém archivu, Archivu Krátkého filmu, a. s., Sbírkách filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha a v České televizi (zde na třech pracovištích, a to v Badatelně při oddělení Správy programových fondů, Filmotéce a Archivu a dokumentace zpravodajství).

ideální ukázkou klíčového tématu nejen snímků o Hansi-Christophovi Seebohmovi. Bylo jím prorůstání bývalých představitelů hitlerovského Německa do struktur mladého bonnského státu a NATO a jejich „příkladný“ revanšismus namířený proti ČSR. Pro pochopení role tohoto motivu a vlivu rétoriky seebohmovských dokumentů je vhodné začít několika citacemi, které se sice přímo netýkají spolkového ministra, ale jsou ukázkami rétorických pozic komentáře, který byl ústředním prvkem politické agitace. Platí přitom, že slovní doprovod snímků často zmiňované téma doplňuje o další tradiční látky – ataky proti NATO, USA, Bundeswehru, katolické církvi či československým exulantům. Nechme promluvit jeho slova ze snímku *Křižáci XX. století* (Vladimír Horák, 1960) z produkce Československého armádního filmu, jenž byl využíván jako nástroj politického školení mužstva:[7]

„A kdo jim velí? Muži, kteří patřili k elitě fašistických hrdlořezů. Během války prohlašoval hitlerovský admirál Ruge: ‚Baltické moře je základnou německého nástupu proti Rusům‘. Dnes říká šéf bonnského námořnictva Ruge: ‚Baltické moře je základnou nástupu NATO proti Rusům‘. Muž vedle Göringa je generál letectva Josef Kammhuber, nyní šéf bonnského letectva. Na tomto snímku je Hitler se svými nejvěrnějšími. Jeho náčelníka operačního oddělení generálporučíka Heusingera udělali inspekčním generálem obrany Německé spolkové republiky. A muž, kterého vítá Konrad Adenauer, je Hans Speidel. Dřív působil po mnoho let ve Francii jako fašistický špion. Za války prováděl z příkazu Hitlera masové vraždy v okupované Francii. Nyní se opět vrátil do své zamilované Paříže. Dokonce s velkou slávou a za čestného doprovodu francouzských generálů. Speidel je vrchním velitelem pozemních sil NATO ve střední Evropě

7. Václav Šmídrkal. *Armáda a stříbrné plátno: Československý armádní film 1951–1999*. Praha: Naše vojsko, 2009, s. 63.

a velí nejen Němcům, ale i Francouzům, které za války vyhlazoval.“[8]

Podobným útokům byl přirozeně vystaven i kancléř Konrad Adenauer, v jehož dvou vládách zastával Hans-Christoph Seebohm ministerskou pozici. Takto o něm hovoří film *Eisenhower odchází* (Miloslav Hrubý, 1961):

„A nakonec kancléř západoněmeckého revanšismu Konrad Adenauer. Přítel a kamarád nejvěrnější Bundeswehr. Bundeswehr cvičený esesáckými vrahy z Lidic a Osvětimi, vykrmený americkými dolary, vyzbrojený americkými raketami. A jsme-li u amerických raket, jejich tvůrce Wernher von Braun, otec Hitlerových V1 a V2, dostal možnost pokračovat.“

Film *Vzdálenost od středu* (Bohumil Sobotka, 1962) ve svém úplném závěru nechává diváky spočinout na lidické vývěsce, kde je umístěn filmový plakát lákající na film *Svědomí* s „Globke, Eichmann, Foertsch, Speidel“.[9]

Propagandistického vrcholu propojení válečné historie a dobové politiky dosáhl dokument *Slovo revanšismus němčina nezná*. Jeho tématem je analogie mezi předválečnou a aktuální politikou a útočí na představitele západoněmeckého státu včetně Hanse-Christopha Seebohma. Tento střihový dokument

8. S generálem Speidelem se „potkáváme“ ve filmech *Malá neznámá země* (Emanuel Katěra – Jiří Mrázek, 1958), *Mit unseren fahren ist der sieg (Hans Speidel)* (Jiří Papoušek, 1957), *Křižáci XX. století* (Vladimír Horák, 1960), *Lidice varují* (Jindřich Ferenc, 1962) a *Vzdálenost od středu* (Bohumil Sobotka, 1962). Nutno dodat, že zejména proti pozici Hanse Spiedela v NATO se zvedla dobová vlna odporu nejen v socialistickém táboře, ale i napříč levicově orientovanými proudy v dalších evropských státech.

9. Hans Globke se podílel v době druhé světové války na přípravě antisemitských zákonů, později figuroval jako blízký spolupracovník kancléře Konrada Adenauera a můžeme jej vidět i ve filmu *Odsúdený sa skrýva* (Josef Sedláček, 1962). Friedrich Foertsch byl bývalý nacistický generál, který mezi léty 1961–1963 zastával vysokou funkci v bonnské armádě.

Svědectví mrtvých (Josef Kořán, 1959), úvodní sekvence. „Pohlaváři západoněmeckého politického života. Všechny je spojuje klikatá smyčka Háknkrojcu.“ Národní filmový archiv.

– doplněný hranými částmi – fenomén revanšismu tematizuje nejen za pomoci komentáře, ale také střihové montáže a důmyslnou dramaturgickou stavbou celého filmu. Režisér Josef Kořán v tomto snímku využívá všech hlavních prostředků filmového jazyka a zvyšuje manipulativnost celého dokumentu, jehož poselství by obstálo i dnes na již tak přeplněném trhu s konspiračními teoriemi.

Dokument diváky nejprve seznamuje se situací německého obyvatelstva v období první republiky. Němci jsou hranými scénkami ironicky vykresleni jako neškodní vesničané, kterým je vlastní „vlastenčení u černého piva, záliba ve svérázném odívání, neškodné a nevinné lidové zvyky... No a trochu toho řečnění... Vaterland, Heimat, Gott und Blut... Znenadání začaly národní ornamenty dostávat divný tvar, demokratické řeči učitele Henleina divný tón...“, pokračuje dokument a prezentuje nám nečekanou proměnu mírumilovného lidu na fanatické podporovatele nacismu. Ta je navíc uvozena větou Konrada Henleina: „Byli jsme nuceni lhát. Byli bychom se raději přiznali k nacismu otevřeně, je však otázka, zda bychom byli s to vykonat svůj úkol, zničit Československo. Zničit Československo!“ Identický dramaturgický posun můžeme sledovat i ve druhé části filmu, která začíná záběry srazů Sudetoněmeckého krajanského sdružení. Hlas komentáře nás chlácholí, vždyť: „Pokojní občané mají přeci právo na trochu sentimentálních vzpomínek...“

Následuje montáž, ve které se tvůrci nechali inspirovat filmem *Daleká cesta* (Alfréd Radok, 1948), když mísí reportážně natočené setkání Sudetoněmeckého krajanského sdružení s archivními sekvencemi z dob nacismu. Důvod je více než zřejmý a je jím doslovné ztotožnění Sudetoněmeckého krajanského sdružení a jeho představitelů včetně Hanse-Christopha Seebohma s politiky a členy

nacistické strany. Prostředkem je juxtapozice archivního materiálu a reportáže ze slavnosti Sudetoněmeckého krajanského sdružení za použití centrálně umístěného výřezu. Sekvence ve výřezu nesoucí nacistické poselství obsahově i doslovně překrývá původní až nudné a ničím nedramatické záběry ze setkání bývalých československých Němců. V úvodu sledujeme průvod tradičně krojovaných mužů, který je komentován sekvencí předválečných záběrů, na nichž obyvatelé nadšeně hajlují. Následně podobné připodobnění čeká průvod veteránů, které výřez překryje záběry z činnosti Freikorpsu, respektive pochod mládeže, jenž je obdobně překryt výřezem s archivní sekvencí s tématem Hitlerjugend. Kritice neušla ani katolická církev, kdy její mši vedenou na krajanském setkání uvodí výřez se záběrem hajlujících kněží. Další juxtapozice zobrazuje projev Hanse-Christopha Seebohma a do něj jsou centrálně umístěny dva záběry Konrada Henleina. Tento motiv je ve filmu dokonce dvakrát, když v druhém případě je blízký záběr na obličej Hanse-Christopha Seebohma překryt výřezem se sekvencí nechvalně známého projevu Konrada Henleina pronesené-ho v Chebu, v němž přiznává svůj záměr zničit předválečné Československo. Poslední juxtapozice sekvence z plánování útoku na předválečné Československo a animace znázorňující mapu střední Evropy s doplněnými šipkami úderu Bundeswehru na státy Varšavské smlouvy shrnuje politické poselství filmu.

Právě montážní spojení nacistických pochodů a vyhnaneckých srazů patří k jednomu z nejvíce nadužívaných klišé a svědčí o rezignaci na hledání inovativních postupů. Tento tvůrčí schematismus (nejen) v krátkometrážní dokumentární tvorbě byl častým terčem dobových kritik.[10] Popsaná „radokovská“ montáž prezentuje politické poselství filmu a podporuje

10. Lucie Česálková. „Nedostižné tempo růstu a zbrzděná avantgarda: Kompatibilita krátkometrážní filmové produkce s plánovaným hospodářstvím ČSR (1945 až 1960)“. In: Pavel Skopal (ed.). *Naplánovaná kinematografie*. Praha: Academia, 2012, s. 192–231.

výše uvedenou dramaturgickou linku dokumentu. Stejně jako Konrad Henlein byl nucen lhát o svých skutečných úmyslech, tak i projevy Hanse-Christopha Seebohma a Konrada Adenauera o míru a bezpečnosti je nutné vidět pouze jako další úskočný manévr mlžících revanšistů. Hans-Christoph Seebohm byl tedy zobrazován především jako revanšista, který se vzdal nacistické ideologie pouze účelově a horuje pro opětovné připojení bývalých sudetských oblastí do nové „říše“. Proti jeho snahám ale nestojí jen pevné odhodlání naší armády, ale také internacionální družba socialistických států. To v samém závěru podotýká i snímek *Slovo revanšismus němčina nezná*: „[...] jsou však i lidé vaší řeči, kteří dobře znají

Slovo revanšismus němčina nezná (Josef Kořán, 1960), ukázka „radokovského“ vložení záběru do podobizny Hanse-Christopha Seebohma (ve druhém snímku je vložen záběr Konrada Henlaina). Národní filmový archiv.

slovo revanš a jeho hrozné nebezpečí a bojují proti němu. Mírumilovný svět má už dost síly zachytit paličovu ruku dřív, než vypukne požár.“ Oněmi „lidmi vaší řeči“ jsou míněni samozřejmě obyvatelé Německé demokratické republiky manifestující v záběrech za světový mír. Jaký to rozdíl oproti hrozbě revanšistů na Západě.

„...toto je hranice přátelství a mírové spolupráce. Rozumějte dobře, pane Seebohme – hranice přátelství a mírové spolupráce“

...deklamuje televizní reportáž z produkce Československé televize *Pohlednice pro pana Seebohma*, která je společně se snímkem *Cesta na Západ* příkladem filmů se seebohmovskou stopou, ve kterých nalezneme silně zastoupené téma socialistického internacionalismu a blízkého vztahu k východnímu Německu.

Pohlednice pro pana Seebohma je koncipována jako společná odpověď československých a východoněmeckých pracujících na revanšistické snahy spolkového ministra a pojednává o vztahu obyvatel Liberce a východoněmecké Zittau, jenž zároveň demonstruje i spřízněnost obou socialistických zemí a jejich vymezení se proti NSR:

„Liberec a Žitava jsou od sebe vzdáleny, co by kamenem dohodil, pouhé tři desítky kilometrů. [...] Hranici mezi oběma městy tvoří hřebeny těchto hor, podobně jako ji tvoří Šumava na západě země. Rozdíl je v tom, že toto je hranice přátelství a mírové spolupráce.“

Svůj postoj k revanšismu a též i hlavní sdělení snímku shrne ve strojené odpovědi na otázku redaktora textilačka z Liberce: „Chceme i nadále naše vzájemné přátelské vztahy upevňovat a prohlubovat, a chceme tak dokázat, že západoněmecký revanšismus podporovaný

Seebohmem i západoněmeckou vládou je naprosto nesmyslný.“ Co si na stejné téma myslí textilák ze Žitavy, „který pracuje tady v textil kombinátě závodě šest, pochází ze Smržovky u Tanvaldu, takže umí tak trochu česky, a může nám to tedy říct naší mateřštinou“, se dozvídáme záhy v jeho poznámce sdělované lámanou češtinou: „Spolupráce mezi Československá socialistická republika a Německá demokratická republika právě opak vidíme v západní Německo, kde ministr Seebohm revanšistickými požadavky podporuje nepřátelství.“ Na úplný závěr ženský hlas komentáře zopakuje úvodní popis přeshraničního území a připomene, že „toto je hranice přátelství a mírové spolupráce“. A nezapomene uvést, komu byla tato reportáž určena: „Rozumějte dobře, pane Seebohme – hranice přátelství a mírové spolupráce. Hodiny na věžích obou radnic nám dobíjejí celou. Je čas pohlednici odeslat – snad jste leccos pochopil, pane Seebohme“, ukončuje film reportér.

Dokument *Cesta na Západ*, jako jeden z mála natočený barevně, začíná cestou automobilu do našeho pohraničí. Mimo obraz slyšíme zprávy z rádia:

„Praha. Ve čtvrtek byl v Praze podepsán protokol o výměně zboží mezi Československou socialistickou republikou a Německou spolkovou republikou na rok 1961 až 1963. Bonn. Sudetoněmečtí revanšisté odsunutí z Chebska pořádali další provokaci poblíž československých hranic. Ministr bonnské vlády Seebohm vyzval ve svém štvavém projevu sudetské nacisty a henleinovce, aby byli připraveni utvářet osud, až bude osvobozena východní Evropa.“

Úvodní hlášení naznačuje, že problém západoněmeckého revanšismu není otázkou všech Němců, ale pouze jejich politiků, a staví proti němu mírovou spolupráci s NDR. Následuje reportáž z pohraničí, která jej prezentuje

jako vzkvétající kraj, což stojí v protikladu k faktu, že „v západním Německu o nás říkají, že jsme tenhle kraj nechali zpustnout“. Občané NSR jsou zobrazeni v dalším typickém klišé – tedy stojí na hranici a koukají dalekohledy do své bývalé Heimat.[11] Údajně je „dráždí rudé hvězdy našich továren“ a jejich „agenti rozvědek, dolary, štvavé vysílačky, provokace v blízkosti hranic, to vše [...] má přesvědčit o správnosti politiky Bonnu“, jak v dynamické montáži uvádí komentář. Poté ale diváky uklidňuje, jelikož „ani sebezavilejší provokace na druhé straně hranic neuberou na léčivé síle pramenů. [...] A v této zbídačené pustině, jak ji s oblibou vykládá západoněmecká propaganda, roste naše nové pokolení.“

Film končí internacionálním ujištěním, že „dnes není čas Mnichova, pánové. Nezapomeňte, že naše západní hranice je dnes společnou hranicí jedné miliardy lidí odhodlaných uhájit své vymoženosti a postarat se o svůj osud bez vás.“

11. Srov. Yuliya Komska. „Border Looking: The Cold War Visuality of the Sudeten German Expellees and its Afterlife“. *German Life & Letters*. 2004, roč. 57, č. 4, s. 401–426.

Cesta na západ (Josef Pešek, 1961). Ukázka zobrazení typického klišé – sudetští Němci stojí na hranici a koukají dalekohledy do své bývalé Heimat. Národní filmový archiv.

„Tohle je v Královském Poříčí vila jeho papínka Kurta, uhlobarona“

...tato citace ze snímku *O zámečku, dětech a spravedlnosti (Pohádka pro důvěřivé dospělé)* nám uvádí poslední podobu, kterou přiřknula československá propaganda Hansi-Christophovi Seebohmovi, jde o obraz kapitalistického vykořisťovatele a nacistického arizátora. Snímek *Ze světa 10 (Seebohm)* začíná ironickým představením Seebohma:

„Co o panu revanšistovi Seebohmovi víme? Narodil se v roce 1903, zde, v Emanuel Sengel v Horním Slezku. Ne tedy v západních Čechách u Sokolova, jak dlouho a s oblibou tvrdíval. [...] Tohle je v Královském Poříčí vila jeho papínka Kurta, uhlobarona“, říká ve značně odlehčeném tónu komentář a dále pokračuje ve vyjmenovávání jeho menších dolů, větších dolů, statků. To vše za obrazového podkresu zmíněných lokalit. Následují obrázky z výstavy organizované vyhnaneckými organizacemi, kde nám komentář předčítá revanšistická hesla a zejména zdůrazní, že je zde vystaven také Karlštejn. „Jen podaří-li se vyhnat české komunisty, má pan Seebohm vyhlídky na získání svého dědičného a za nacistů získaného majetku, o který na Chebsku přišel“, slyšíme citaci z místních novin za obrazového doprovodu ze sudetoněmecké slavnosti. „Tento majetek je také jeho jedinou legitimací pro tvrzení, že je sudetoněmeckým rodákem, který se tam ani nenarodil, nežil a nepracoval.“ Tak také zní hlavní politické poselství filmu.

Dalším příkladem je film *O zámečku, dětech a spravedlnosti (Pohádka pro důvěřivé dospělé)*. Režisér Rudolf Krejčík značně ironicky a stylizovaně vypráví historii rodiny Seebohmů, které patřily doly v severních Čechách a též zámeček, sídlo rodu, které dnes slouží jako Odborné učiliště v Králově Poříčí. „Členství ve správní

radě byli na podzim 1938 zbaveni pánové [...] Je třeba najít spolehlivého arizátora. Na jejich místo byli kooptováni pánové doktor Kurt Seebohm, Lisabon a Hans-Christoph Seebohm“, říká komentář filmu a my vidíme dané historické dokumenty s podtrženými jmény našich antihrdinů. Jeho politické požadavky jsou pak také prezentovány jako osobní snaha po navrácení majetku, protože „jistá dobrá víla, jinak bývalý generál Prchala, mu slíbila náhradu všeho ztraceného majetku.“ Jemu však „nejde o nic než o spravedlnost a jeho vlast, jeho novou starou vlast, Heimat bleibt Heimat.“

Snímek je založen na ironickém komentáři čteném Vlastimilem Brodským a kombinaci sekvencí z chodu školy Pozemních staveb, n. p., a stylizovaných sekvencích komentujících blahobyt rodiny v kontrastu s chudobou jejich zaměstnanců. Snímek pracuje s animacemi kreslené postavy Spravedlnosti, které se (myšleno ironicky) Hans-Christoph Seebohm nemůže dovolat. Její postava v ironickém gestu pláče komentuje „nespravedlivé“ znárodnění Seebohmova majetku. V závěrečné části na sebe animovaná Spravedlnost bere tvář spiklenecky mrkajícího Hanse-Christopha Seebohma. Ono pomrkávání je vyjádřením jeho plánu na zisk ztraceného majetku skrze svoji politickou činnost.

Hans-Christoph Seebohm je ve snímku zobrazen také v symbolické podobě sochy plavovlasého árijského chlapce, který si užívá bezstarostného života na zámečku. Jeho vystřižená podobizna pohupující se před rodinným sídlem je dalším ze způsobů jeho ironizace. Film se pak loučí slovy „Na neshledanou“, což je zároveň i titulek, který můžeme nalézt na jednom z nejikoničtějších archivních materiálů z odsunu německého obyvatelstva.

Obraz Hanse-Christopha Seebohma, který přinášel československý dokument, byl

nelichotivý. Nejčastěji jej zobrazoval jako revanšistu, úskočného zastánce národního socialismu[12] a buržoazního arizátora a velkopodnikatele, jenž svými politickými prohlášeními sleduje především navrácení bývalého majetku. Hlavním prostředkem těchto útoků byl agitační a často ironický komentář, který ironizoval jeho politické kroky i jeho osobu. K útokům na něj je též používána metoda ankety, kdy československí i východoněmečtí pracující kritizují jeho politické postoje.

Cílené montážní propojování dobových politických témat a negativně vnímaných, v té době stále živých dějinných událostí – zejména druhé světové války, vyhlazení obce Lidice či Mnichovské konference – můžeme považovat za nejčastější propagandistický filmový postup. Vzhledem k jeho častému nadužívání se zároveň jedná o jisté klišé, z jehož rámce vystupuje využití juxtapozice archivních záběrů a reportážně snímaného setkání Sudetoněmeckého krajanského sdružení využívající centrálně umístěného výřezu. Snahu po dehonestaci Hanse-Christopha Seebohma podporovalo i využití ikonických archivních materiálů, jako například záznamu projevu Konrada Henleina proneseného po obsazení Chebu německou armádou či odkazu na záběr z reportáže z vysídlení sudetských Němců.

12. V československé kinematografii můžeme nalézt i dokumenty, které se primárně zaměřovaly na až investigativní pátrání po bývalých dozorcích v koncentračních táborech či vysokých představitelích nacistického státu, kteří unikli trestu a nyní žijí v NSR. Na základě níže uvedených dokumentů se domnívám, že podrobnější komparace protinacistických dokumentů z obou stran „železné opony" by mohla přinést důležité informace o spřízněnosti antifašistických aktivit překračujících politické rozdělení kontinentu. Viz *Odsúdený sa skrýva* (Josef Sedláček, 1962); *Pohlednice pro kata* (Draholav Holub, 1963); *Případ Terezínského kata* (pořad bez tvůrčích titulků, 1962).

Literatura

Buchheim, Christoph (ed.). *Československo a dva německé státy*. Ústí nad Labem: Albis International, 2011.

Česálková, Lucie. „Nedostižné tempo růstu a zbrzděná avantgarda: Kompatibilita krátkometrážní filmové produkce s plánovaným hospodářstvím ČSR (1945 až 1960)". In: Skopal, Pavel (ed.). *Naplánovaná kinematografie*. Praha: Academia, 2012, s. 192–231.

Havelka, Jiří. *Československé filmové hospodářství VI: Dokumentární film 1922–1962*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965.

—— *Československé krátké filmy 1945–1970: A–O. 2. díl*. Praha: Československý filmový ústav, 1977.

—— *Československé krátké filmy 1945–1970: P–Ž. 3. díl*. Praha: Československý filmový ústav, 1977.

Komska, Yuliya. „Border Looking: The Cold War Visuality of the Sudeten German Expellees and its Afterlife“. *German Life & Letters*. 2004, roč. 57, č. 4, s. 401–426.

Margalit, Gilad. „The Foreign Policy of the German Sudeten Council and Hans-Christoph Seebohm, 1956–1964“. *Central European History*. 2010, roč. 43, č. 3, 464–483.

Šmídrkal, Václav. *Armáda a stříbrné plátno: Československý armádní film 1951–1999*. Praha: Naše vojsko, 2009.

Audiovizuální zdroje

Cesta na západ [dokumentární film]. Režie Josef Pešek. Československo: Národní filmový archiv, 1961.

Daleká cesta [film]. Režie Alfréd Radok. Československo: Národní filmový archiv, 1948.

Eisenhower odchází [dokumentární film]. Režie Miloslav Hrubý. Československo: Národní filmový archiv, 1961.

Křižáci XX. století [dokumentární film]. Režie Vladimír Horák. Československo: Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha, 1960.

Lidice varují [dokumentární film]. Režie Jindřich Ferenc. Československo: Národní filmový archiv, 1962.

Malá neznámá země [dokumentární film]. Režie Emanuel Katěra – Jiří Mrázek. Československo: Národní filmový archiv, 1958.

Mit unseren Fahren ist der Sieg (Hans Speidel) [dokumentární film]. Režie Jiří Papoušek. Československo: Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha. Národní filmový archiv, 1957.

O zámečku, dětech a spravedlnosti (Pohádka pro důvěřivé dospělé) [dokumentární film]. Režie Rudolf Krejčík. Československo: Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha, 1961.

Odsúdený sa skrýva [dokumentární film]. Režie Josef Sedláček. Československo: Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha, 1962.

Pohlednice pro kata [dokumentární film]. Režie Drahoslav Holub. Československo: Národní filmový archiv, 1963.

Pohlednice pro pana Seebohma [dokumentární film]. Režie Jiří Stehlík. Československo: Česká televize, Filmotéka, 1965.

Případ Terezínského kata [dokumentární film]. [Pořad bez tvůrčích titulků.] Československo: Česká televize, Archiv a dokumentace zpravodajství, 1962.

Slovo revanšismus němčina nezná (Revanšismus) [dokumentární film]. Režie Josef Kořán. Československo: Národní filmový archiv, 1960.

Svědectví mrtvých (Oberländer) [dokumentární film]. Režie Josef Kořán. Československo: Národní filmový archiv, 1959.

Vzdálenost od středu [dokumentární film]. Režie Bohumil Sobotka. Československo: Národní filmový archiv, 1962.

Ze světa 10 (Seebohm) [dokumentární film]. Režie Otakar Skalski. Československo: Národní filmový archiv, 1961.

Temporalita a proměny percepce v tvorbě Forced Entertainment (durational performances)

Karolina Plicková

Britská experimentální divadelní skupina Forced Entertainment v čele s uměleckým šéfem Timem Etchellsem se během svého více než třicetiletého působení na mezinárodní scéně etablovala mezi přední formace z kategorie *fringe*. Jejich dramaturgii charakterizují nejlépe pojmy *crossover*, *anarchie* a *slapstick* a rovněž soustavná tendence hledat nové možnosti výrazu pro současné divadlo a performance.

Příspěvek na příkladu jejich několikahodinových performancí, tzv. *durational performance*s, ukáže, jakým způsobem skupina pracuje s temporalitou, tedy s veličinou času, která je v těchto performancích akcentována nejen v rámci jejich vnitřní stavby, ale už jejich samotnou nekonvenční délkou. Temporalita je přitom nahlížena se zvláštním zřetelem k problematice diváctví. Důraz je kladen na zkoumání strukturace vnímání času, na princip jeho záměrného zpomalování a tematizování a na způsob, jakým manipulace s časem ovlivňuje stavbu narativu. Performance oscilují mezi formátem divadelního představení a výtvarné performance: diváci totiž mohou v jejich průběhu svobodně odcházet z hlediště a opět se do něj vracet. Samostatným fenoménem je online streamování performancí a jejich provázání se sociálními sítěmi, jež významně proměňuje percepci díla.

Příspěvek má za cíl prozkoumat temporální struktury *durational performances* od Forced Entertainment a postihnout jejich „zábavný“, ale i hlubší existenciální charakter. Téma je zasazeno do širších kontextů *postdramatického divadla* a *performativity* (Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichteová), komparováno s *endurance art* (Marina Abramovićová) a vztaženo k divácké zkušenosti (Jaroslav Etlík, Jacques Rancière).

Tématem mého příspěvku je pojetí temporality v tvorbě přední britské experimentální divadelní skupiny Forced Entertainment. Ačkoliv tato skupina patří mezi nejzajímavější a nejoriginálnější tvůrce současné divadelní alternativy, nevěnuje se jí v kontextu české teatrologie téměř žádná pozornost.[1] Prahu navštívili tito divadelní inovátoři již čtyřikrát. V letech 2000 a 2007 zde představili šestihodinovou performanci s názvem *Quizoola!* (1996), poprvé v Paláci Akropolis a podruhé v baru Krásný ztráty. Roku 2011 uvedli v Divadle Archa postapokalyptickou grotesku, kombinující komiksovou estetiku s formátem rozhlasové hry, která nesla název *Void Story* (Prázdný příběh, 2009). A v listopadu 2016 se do Archy vrátili s projektem *The Notebook* (Deník, 2014), v němž poprvé ve své dosavadní historii přistoupili k adaptaci románu, konkrétně díla Ágoty Kristófové *Le Grand Cahier* (Velký sešit). Jejich umělecký záběr je velmi široký: sahá od divadla a performance přes site-specific projekty, videoart a fotografii až k experimentům s filmovými a digitálními médii. Pro účely následujícího příspěvku mě na projektech Forced Entertainment konkrétně zajímá vědomá strukturace vnímání času a zejména princip jeho záměrného zpomalování a tematizování.[2] Tento postup se objevuje napříč tvorbou skupiny, ovšem nejvýhodnější je zkoumat jej na příkladu tzv. *durational performances*, zkráceně *durationals*, které veličinu času akcentují nejen v rámci své vnitřní stavby, ale už svou samotnou nekonvenční délkou. Temporalitu budu přitom nahlížet se zvláštním zřetelem k problematice diváctví, která je s vnímáním času neoddělitelně spjata.[3] Příspěvek je součástí mého doktorského výzkumu, v němž se zabývám současnými podobami autorského divadla vznikajícího na bázi kolektivní tvorby. V anglosaském prostředí se pro tento tvůrčí princip vžilo označení *devised theatre*, které

1. Samostatná teatrologická studie u nás dosud neexistuje, v češtině je k dispozici pouze několik recenzí reflektujících hostování v Praze nebo na zahraničních festivalech (jejich rozbor ovšem není předmětem tohoto příspěvku). Dílčí shrnutí či osobní reflexe tvorby Forced Entertainment se v posledních letech v různé míře objevují v závěrečných pracích studentů a doktorandů KALD DAMU, zatím nejvýrazněji v disertační práci režisérky Petry Tejnorové nazvané *Crossover* – ovšem vzhledem k tvůrčímu, nikoli teatrologickému zázemí autorky vypovídá i tato reflexe zákonitě více o tvorbě samotné režisérky (viz táž. *Crossover*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2016). Soustavně se skupině Forced Entertainment věnuje anglista Jan Suk – pro téma tohoto příspěvku je nejrelevantnější jeho studie na téma diváctví a dramaturgické akcentace přítomnosti (viz týž. „Seeing the Seeing the Seeing: Understanding the Spectatorship of Forced Entertainment". *American and British Studies Annual*. 2011, sv. 4, s. 146–157).

2. V této souvislosti děkuji Tomáši Dvořákovi za podnětné diskuse k tématu temporality a kultuře akcelerace.

3. Nezajímá mě totiž pouze časové uspořádání zkoumaných děl samo o sobě, ale především způsob, jakým jsou tato díla (a časové strategie v nich využité) vnímána publikem.

v posledních letech čím dál výrazněji proniká i do českého kontextu.[4]

Skupina Forced Entertainment byla založena roku 1984 v britském Sheffieldu. Za své více než třicetileté působení na mezinárodní scéně se etablovala mezi přední divadelní formace z kategorie *fringe a* získala mnoho cen.[5] Jádro skupiny tvoří šest performerů[6] v čele s uměleckým šéfem, režisérem, spisovatelem, vizuálním umělcem, autorem a performerem Timem Etchellsem. Ve své knize *Certain Fragments* (Určité fragmenty), která je (přiznaně fragmentárním) souborem esejů, textových materiálů k performancím, výběru z autorovy publicistické činnosti a dílčích programových poznámek, píše Etchells o inspiračních zdrojích skupiny. Jmenuje mj. Wooster Group, Station House Opera, Roberta Wilsona, Josepha Beuyse, Neila Bartletta, Bobby Bakerovou, Pinu Bauschovou, Annu Teresu De Keersmaekerovou nebo Andreje Tarkovského.[7] Inspirace tedy zcela přirozeně kromě divadla a performance zasahuje i do oblasti konceptuálního umění, současného tance či filmu[8] (projekty Forced Entertainment ostatně překračují hranice druhů a žánrů a lze je proto opatřit „štítkem" *crossover*). K samotnému divadlu mají členové Forced Entertainment otevřeně ambivalentní, až antagonistický vztah. Už název jejich formace (Nucená zábava) je vlastně minimalistickým manifestem: divadlo chápou s notnou mírou nadsázky jako prostor „tortury", křečovité zábavy a tyranie, jíž se podrobují jak herci, tak i diváci. Oba tábory se totiž dobrovolně nechávají zavřít do pomyslného vězení, z něhož (po předem daný časový úsek) není úniku. Divácká touha být baven tyranizuje herce, kteří nemohou opustit jeviště, a naopak herecká touha prezentovat se před publikem tyranizuje diváky, kteří jsou bezvýchodně uvězněni ve svých sedadlech.

4. *Devised theatre* lze definovat dvěma stěžejními principy: *kolektivností* a *procesualitou*. Na počátku tvůrčího procesu v tomto případě nestojí dramatický text jakožto předloha k interpretaci, ale určitá idea, téma, koncept, konkrétní materiál či výchozí situace, které jsou dále rozvíjeny v kolektivním procesu tvorby svébytnými divadelními prostředky. Dosud nejčastěji používaným (ovšem ne zcela přesným) českým terminologickým ekvivalentem je pojem *autorské divadlo* (komparace britského pojmu *devised theatre* se všemi souvisejícími pojmy z české terminologické tradice by ovšem vydala na samostatný příspěvek). V doslovném překladu značí *devised theatre* takové divadlo, které *vymýšlí*, *vynalézá* a *navrhuje* svou vlastní podobu (obsahovou i formální), a to mj. na základě cílených rešerší, kolektivního psaní na dané téma nebo řízených kolektivních improvizací.

5. Naposledy prestižní International Ibsen Award 2016, jejímiž dosavadními laureáty jsou Peter Brook, Heiner Goebbels, Ariane Mnouchkinová, Jon Fosse a Peter Handke (kteří všichni představují pro Forced Entertainment velmi relevantní kontext).

6. Jsou jimi Claire Marshallová, Cathy Nadenová, Terry O'Connorová, Robin Arthur a Richard Lowdon (který je zároveň scénografem). Na některých projektech (včetně *durationals)* se podílejí ještě další hostující performeři.

7. Tim Etchells. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London – New York: Routledge, 1999, s. 19–20.

8. V jiném textu Etchells dodává, že skupinu kromě Tarkovského filmů oslovila také jeho kniha esejů, respektive už samotný její titul, který v anglickém vydání zněl *Sculpting in Time* (v českém překladu vyšla publikace pod názvem *Zapečetěný čas* – Andrej Arseňjevič Tarkovskij. *Zapečetěný čas*. Přeložil Michal Petříček. Příbram: Camera obscura, 2009

Už v jednom ze svých prvních rozsáhlejších projektů, nazvaném příznačně *First Night* (Premiéra, 2001) a označovaném samotnými tvůrci za *katastrofální vaudeville*,[9] vystavili Forced Entertainment publikum skoro dvouhodinovému vyčítavému pohledu nepřirozeně se usmívajících performerů, jejichž tváře se s postupujícím časem začaly dostávat do pitvorné, téměř hororové křeče. Nonverbální entrée a několik následujících situačních gagů evokovalo atmosféru slapsticku, která s sebou ovšem přirozeně nese také prvky černého humoru, anarchie a agrese: performeři začali záhy (nyní už verbálně) útočit na diváky, trochu podobně jako v Handkeho *Spílání publiku* (Publikumsbeschimpfung, 1966). S prstem napřaženým na konkrétní místo v hledišti bezostyšně „věštili" divákům budoucí příčinu jejich smrti. Jako by si při tom protagonisté s diváky vyřizovali letitou křivdu. Bylo to divadlo o divadle, které velmi groteskní, ale také konfrontační formou kladlo otázky po svém vlastním smyslu. Ačkoli začala skupina v pozdějších projektech hledat takové formy divadla a performance, které by nepůsobily mučivě ani na publikum, ani na samotné performery, zůstalo vědomí určité absurdity divadla i nadále jedním z poznávacích znamení jejich dramaturgie.[10]

Jak bylo řečeno, Tim Etchells není pouze divadelním režisérem. Před několika málo lety vytvořil v rámci rozsáhlého celoročního uměleckého projektu *Tim Etchells: Lisbon's Artist of the City 2014* pro portugalskou metropoli sérii intervencí ve veřejném prostoru. Jednalo se o minimalistická poetická sdělení, která byla umístěna na zdech budov v samém centru města i na protihlukových stěnách podél vozovek na periferii a která vycházela z totožného textového vzorce. Vedle „art that summons shivers", „art that spells truth", „art that stops sleep", „art that hurts", „art that opens

[1. vyd. orig. 1986]). Podobně „sochařsky" jako Tarkovskij chtějí s časem nakládat i Forced Entertainment, jelikož pro ně „performance rovněž obnáší práci se zrychlováním, zpomalováním a tvarováním času jakožto materiálu." Přeložila autorka. Viz Tim Etchells. „Speak Bitterness: Our catalogue of confessions" [online]. *The Guardian*. 16. 10. 2014 [cit. 24. 4. 2016]. Dostupné z: http://www.theguardian.com/stage/2014/oct/16/speak-bitterness-confessions-forced-entertainment-live stream-tim-etchells.

9. Viz anotace projektu dostupná z: http://www.forcedentertainment.com/project/first-night/.

10. Jakkoliv ambivaletně se Forced Entertainment k divadlu staví, nezatracují je – právě naopak. Vztah k divadlu komentuje Etchells (sice lakonicky, ovšem jednoznačně) v rámci výčtu uměleckých tendencí skupiny: „Pomalé rozšiřování záběru směrem k mimodivadelním projektům – z kukátkových divadelních prostor a zkušeben až k *durational performance*s, intervencím do neobvyklých míst, komentovaným prohlídkám, instalacím, fotografii, filmu a digitálním médiím [...]. Plynulé přecházení mezi hranicemi (národními, uměleckými, intelektuálními), které je základem tolika uměleckých postupů konce dvacátého století. Ovšem v samém středu stojí [v našem případě] pokaždé divadlo." Přeložila autorka. Viz: T. Etchells. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*, s. 20.

eyes“ nebo „art that remembers“ se v ulicích objevil také nápis „art that slows time“.[11] Umělecký princip spočívající ve zpomalování vnímání přítomnosti, respektive v akcentaci vnímání plynutí času, který se pak může jevit jako zpomalený, známe v kontextu západního divadla a performance mj. už z tvorby Samuela Becketta, Johna Cage, Mortona Feldmana, výše zmíněného Roberta Wilsona a mnoha dalších. Samuel Beckett ve svých absurdních hrách negoval tradiční využití prostředků výstavby dramatu a činil je samotné tématem hry (v tom se mu Forced Entertainment velmi blíží). Jazyk se u Becketta stával nástrojem nedorozumění, postavy byly schematické a zaměnitelné, zápletka chyběla docela a časoprostorové dispozice si záměrně odporovaly. Teoretik absurdního divadla Martin Esslin připodobnil strukturu Beckettových dramat ke struktuře hudebních děl: „Namísto lineárního vývoje prezentují [tyto hry] autorovu intuitivní vizi lidského údělu, a to v podstatě polyfonickou metodou. Publikum je konfrontováno s uspořádanou strukturou výroků a obrazů, které se navzájem prolínají a které musejí být vnímány ve své celistvosti, podobně jako rozličné motivy v symfonii, které získávají smysl teprve simultánní interakcí.“[12] John Cage akcentoval plynutí času nejvýrazněji ve své proslulé kompozici *4‘33‘‘* (1952), v níž tematizoval napětí mezi zvukem a tichem, pohybem a klidem. V jiném happeningu, nazvaném *Untitled Event* (Bezejmenný event, 1952), tentýž tvůrce rytmizoval průběh akce za pomoci tzv. časových intervalů. Jeho kolega Morton Feldman proslul komponováním skladeb vykazujících nezvyklou několikahodinovou stopáž: sestávaly z promyšlených hudebních vzorců protkaných jemnými a nenápadnými repeticemi a navozovaly nejen pocit zpomaleného plynutí času, ale dokonce jeho zastavení, např. v kompozici *String Quartet No. 2* (Smyčcový kvartet č. 2,

11. Tedy „umění, které způsobuje mrazení v zádech“, „umění, které vysloví pravdu“, „umění, které způsobí nespavost“, „umění, které bolí“, „umění, které vám otevře oči“, „umění, které připomíná“, a konečně „umění, které zpomaluje čas“. V rámci téhož projektu představili Forced Entertainment v Lisabonu několik svých performancí, včetně dvou *durationals*: byly jimi *Quizoola!* a *And on the Thousandth Night...* (Tisící noc, 2000) (kompletní program celého projektu je dostupný zde: http://artistanacidade.com/2014/en/).

12. Přeložila autorka. Martin Esslin. *The Theatre of the Absurd*. Third Edition. New York: Vintage Random, 2004 [1. vyd. 1961], s. 45–46.

1983).[13] V jádru podobné využití rytmu pro uspořádávání textových, vizuálních a hudebních komponentů lze konečně nalézt i u Roberta Wilsona, jak podotýká Erika Fischer-Lichteová: „Rytmus zabraňuje jakékoli hierarchizaci divadelních prvků. Všechny jsou rovnocenné a pro představení stejně důležité. Pozornost diváka je tak upřena na jejich specifickou materiálnost a zvláštní zjevování v prostoru.“[14] Společným rysem všech těchto děl je vědomé zhmotnění času, jehož je dosahováno s využitím hudebních postupů rytmizace, frázování a proměn tempa.

Ve své studii *Prézentnost divadla* (Die Gegenwart des Theaters, 1999) konstatoval Hans-Thies Lehmann, že se specifická časovost umění zcela přirozeně „stává stále více ústředním bodem kulturního a kulturněvědného zkoumání, neboť veškerá temporální organizace života i zkušenosti – a to i umělecké

13. Clark Lunberry. *Sites of Performance: Of Time and Memory*. London – New York: Anthem Press, 2014, s. 133–165.

14. Erika Fischer-Lichte. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konári, 2011 [1. vyd. orig. 2004], s. 194.

Art That Slows Time. Street art v rámci projektu *Tim Etchells: Lisbon's Artist of the City 2014* (foto: José Vicente, zdroj: http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/13955/tim-etchells-quer-falar-com-os-lisboetas).

– podléhá radikální transformaci způsobené médii, komputerizací a informační technologií“.[15] Nahlédneme-li optikou této teze tvorbu skupiny Forced Entertainment (kterou Lehmann zařazuje do proudu *postdramatického divadla*),[16] narazíme na zvláštní fakt, který se na první pohled může jevit protikladně. Ačkoliv totiž skupina zcela otevřeně pracuje s médii, komputerizací i informačními technologiemi, dokáže jimi (zejména v případě *durationals*) přetavit realitu, kterou nejprve fragmentarizuje, do velmi kompaktního tvaru. Při delším a nepřerušovaném sledování takové performance se totiž zprvu „střepovitý“, nepřehledný a chaotický charakter události přetváří do svébytného řádu. Tvorbu Forced Entertainment nelze postihnout bez vědomí řady paradoxů, a právě vzájemné soubytí chaosu a řádu patří mezi jeden z nich. Etchells s oblibou opakuje, že jejich tvorba je „srozumitelná každému, kdo vyrůstal v domě s puštěnou televizí“.[17] Namísto zapojení videoprojektorů či okázalých multimediálních efektů ovšem několikahodinové performance Forced Entertainment nezřídka připomínají v podstatě chudé divadlo – pracují totiž s principy oněch technologií spíše než s technologiemi samými. A právě tyto postupy střihového, přetáčeného a zacykleného strukturování skutečnosti mají podstatu ryze temporální. Sledování takové performance pak s postupujícím časem uvádí diváka do stavu až překvapivého zklidnění. Divadlo se může zcela zřetelně jevit jako určitá časoprostorová oáza, v níž je nám dopřáno se nerušeně zkoncentrovat a naladit na přítomnost.

Podle Adriana Heathfielda, který je především filozofem divadelního času, vystupuje performance v obecném smyslu proti akcelerované kultuře pozdního kapitalismu, jenž adoruje rychlost a zatracuje „promrhaný“ čas. Oproti této temporální logice staví

15. Hans-Thies Lehmann. „Prézentnost divadla“. Přeložil Jan Roubal. In: Jan Roubal (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 56.

16. Hans-Thies Lehmann. *Postdramatické divadlo*. Přeložily Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav, 2007 [1. vyd. orig. 1999], s. 21.

17. T. Etchells. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*, s. 95.

performance zcela jiný přístup, který časem naopak záměrně „plýtvá“ a jehož taktikou je „všechno zpomalit, prozkoumávat gesto, vztahy, tvorbu významu, a to nejen *jakožto* proces, ale také *v* podstatně nižší rychlosti.“[18] Ve své studii *Impress of Time* (Otisk času) Heathfield konstatuje, že temporální dynamika *durational performances* se může v extrémních případech natolik vzpouzet obvyklým terminologickým kategoriím, že posouvá *durationals* „nad rámec umění jakožto procesu nebo umění jako události a činí umění simultánní se životem“.[19] Lze tedy říci, že dlouhotrvající performance ze samé své podstaty zkoumají „umění jakožto bytí v trvání“.[20] (K tomuto závěru sice Heathfield dochází v reakci na extrémně dlouhé, celoroční performance, jimž se Forced Entertainment nevěnují, nicméně proplétání umění a života jakožto simultánních procesů se odráží i v jejich tvorbě). Samotné označení *durational performances* vychází z dobře známého Bergsonova pojmu *trvání (durée*). Oproti fyzikálnímu času, který je abstraktním konstruktem, označuje *trvání* žitou skutečnost, vnitřní zkušenost času. Tato bergsonovská bezprostřední zkušenost je pak (řečeno s Heathfieldem) „tekutou formou radikální heterogenity, v níž se žádný pocit nerovná pocitu předchozímu, *trvání je tedy plynulý pohyb diferenciace*“.[21] Neustálá proměna, kterou s sebou soustavné proudění času nese, už ovšem směřuje k otázce percepce *durationals* – jíž se budu věnovat za malou chvíli.

Formát *durational performances* lze zařadit do kategorie *performance art*, respektive do širší oblasti *živého umění* (live art). Soustavně se těmto performancím věnuje např. taiwanský konceptuální umělec Tehching Hsieh,[22] žijící v New Yorku, nebo jeho slavnější kolegyně Marina Abramovićová. Druhá jmenovaná si v poslední době získala pozornost svojí více než sedmisethodinovou performancí *The*

18. Přeložila autorka. Adrian Heathfield (ed.). *Live: Art and Performance.* Reprint. London: Tate Publishing, 2012 [1. vyd. 2004], s. 10.

19. Přeložila autorka. Adrian Heathfield – Tehching Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Paperback edition. London: Live Art Development Agency; Cambridge – Massachusetts: MIT, 2015 [1. vyd. 2009], s. 13.

20. *Tamtéž*.

21. *Tamtéž*, s. 21.

22. V tomto příspěvku se Hsiehovi dále nevěnuji, jelikož v případě jeho performancí chybí živá interakce s divákem. Své *durationals*, které vytvářel v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let a jež trvaly po celý rok, totiž většinou prováděl o samotě – a pečlivě dokumentoval. K divákům se tedy tyto *performance* dostávaly teprve zpětně ve formě stop tvůrčího procesu. Etchells se s Hsiehovými performancemi seznámil podle vlastních slov teprve v roce 2001, kdy byla většina *durationals* Forced Entertainment již vytvořena. Viz: Tim Etchells. „When Theatre Is the Time of Your Life“ [online]. *The Guardian*. 27. 2. 2009 [cit. 30. 4. 2016]. Dostupné z: http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/feb/27/theatre-time-life. Pro úplnost dodávám, že pracuji s monografií A. Heathfielda, která ačkoli je primárně věnována Hsiehově tvorbě, obecnějším uchopením tématu temporality ji zároveň výrazně přesahuje. Viz A. Heathfield – T. Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*.

Artist Is Present, kterou představila před šesti lety v newyorském Museum of Modern Art (MoMA).[23] Pro takové projekty se nezřídka používá také označení *endurance art*, tedy volně přeloženo *vytrvalostní umění*, které po performerech vyžaduje extrémní míru výdrže, trpělivosti a sebeovládání. Jedná se o takové performance, jež se zpravidla vyznačují jednoduchým konceptem postaveným na principu určité hry s předem danými pravidly. Tento koncept je dále rozvíjen ve velkorysém časovém formátu několika hodin, dnů, týdnů, či dokonce měsíců. Takový formát ovšem klade na performery nemalé nároky a vystavuje je nevyhnutelnému psychickému i fyzickému vyčerpání. Po celou dobu trvání performance (nebo přinejmenším její předem dané části) totiž nesmějí performeři opustit sál; na rozdíl od diváků, kteří z něj naopak mohou kdykoli odejít a opět se do něj vracet.

V jedné z *durational performances* Forced Entertainment nazvané *And on the Thousandth Night...* bylo použito v jistém smyslu podobné frontální uspořádání performera vůči divákovi (který může přicházet a odcházet) jako ve výše zmíněném projektu Mariny Abramovićové. Publikum bylo konfrontováno s téměř prázdným jevištěm, na jehož forbíně stála pouze řada několika jednoduchých dřevěných židlí, „divadelně" osvětlených spodní světelnou rampou. Ačkoliv se může zdát, že se jedná pouze o letmou vnější podobnost s newyorskou performancí, vzájemné souvislosti jsou hlubší a dotýkají se (opět) otázky diváctví *durationals*. Akcentuje se tím povaha divadelní události jakožto setkání. „Přibližujeme se jim. Chceme je mít blíž!" uvádí Etchells na adresu publika.[24] Forced Entertainment také s oblibou nabourávají tradiční divadelní konvenci setmělého sálu. Nechávají jej během několikahodinových performancí občas mírně osvětlený, a to

23. Koncept performance byl následující: uprostřed sálu stály proti sobě dvě židle, jedna pro performerku a druhá (zatím prázdná) pro návštěvníka galerie. (Původně byl mezi židlemi umístěn ještě malý stůl, který byl ovšem později odstraněn). Abramovićová setrvávala na svém místě po celou dobu konání výstavy (přesně řečeno během otevíracích hodin galerie). Seděla nehybně, mlčky a se zavřenýma očima. Otevřela je teprve tehdy, když na protější sedadlo usedl nový návštěvník, a v tu chvíli se začala odvíjet sekvence, v níž si oba (až na výjimky doposud cizí lidé) několik sekund či minut hleděli vzájemně do očí (délku trvání pohledu měl ve svých rukou návštěvník). Smyslem těchto krátkých, ale o to intenzivnějších setkání byla společná koncentrace na přítomný okamžik a sdílený vzájemný pohled, který dokázal mít nečekanou, až katarzní intenzitu.

24. Nutno ovšem poznamenat, že si performeři Forced Entertainment na rozdíl od Abramovićové stále drží od diváků určitý odstup. Hrací plocha je vždy do jisté míry scénograficky vymezena a ohraničena (forbína, světelný kruh, dlouhý stůl). Nenarazila jsem také na žádnou zprávu o tom, že by se jejich diváci tuto bariéru rozhodli překročit. Viz: Adrian Heathfield. „As if Things Got More Real: A Conversation with Tim Etchells". In: Judith Helmer – Florian Malzacher (eds.). *Not Even a Game Anymore: The Theatre of Forced Entertainment*. Print-on-demand-Edition. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2012 [1. vyd. 2004], s. 83.

nejen z ryze pragmatického důvodu, aby diváci mohli bezpečně a pohodlně odcházet a přicházet, ale také proto, aby performeři svému publiku viděli do tváře. Oscilace mezi konvencemi divadelního představení a formátem výtvarné performance dodává těmto projektům interdisciplinární rozměr a značně ovlivňuje právě podobu diváctví.[25] Na jednu stranu totiž vybavuje publikum nebývalou svobodou, ovšem zároveň způsobuje zákonitou roztříštěnost zážitku.[26] V neposlední řadě představují takovéto performance nové výzvy pro současnou teatrologii a divadelní kritiku. Jak totiž (řečeno s Lehmannem) „deskriptivně a pojmově obsáhnout specifičnost této ‚jiné' přítomnosti"?[27]

Ve svém eseji *Doing Time* (Dělání času) popsal Tim Etchells svůj sen vytvořit takovou performanci, která by byla zformována pouze z nehmotného materiálu – tedy takovou performanci, která by (nadneseně řečeno) tvarovala čas.[28] Pomyslná časová architektura, jejíž oblouky musejí být vyklenuty ve standardně dlouhých divadelních představeních, je podle Etchellse v případě dlouhotrvajících performancí vystřídána časovým chaosem, v jehož průběhu je možno reagovat spontánně, nelogicky, nelineárně. Do struktury takto otevřeného díla lze včleňovat prvky, které by se do pevně a lineárně vystavěných inscenací performeři zcela pochopitelně zapojovat neodvážili. Jedná se o podstatný posun v chápání dramaturgie. Podle Etchellse nás „divadlo obecně nutí vypořádat se se zaběhlou formou hodiny a půl – s modelem sestávajícím ze ‚začátku', ‚středu' a ‚konce', který vyvolává uspokojivý pocit uzavření. Ale v delších performancích jsme od tyranie této ekonomiky do určité míry osvobozeni. Věci mohou být tím, čím jsou. Není třeba vytvářet kolize, není třeba činit rozhodnutí. Všechno je právě tím, čím to je. Ohledávání hraničních možností výrazu ve výsledku

25. Podobný koncept, oscilující (tentokrát) mezi hudebním koncertem a výtvarnou performancí, popisuje už roku 1963 Karlheinz Stockhausen ve své studii *Momentová forma*. Hudební díla jsou reprodukována v dlouhých periodách, posluchači mohou libovolně přicházet a odcházet, hudebníci hrají „bez ohledu na to, zda někdo poslouchá, či nikoliv", a hudební skladba se stává v podstatě obrazem v galerii. (Za upozornění na tuto souvislost děkuji Petru Zvěřinovi.) Viz: Karlheinz Stockhausen. „Momentová forma: Nové vztahy mezi délkou díla, jeho trváním a momentem". Přeložili Eva Herrmannová a Vladimír Lébl. In: Eduard Herzog (ed.). *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu*. Praha: Supraphon, 1970, s. 258–260.

26. V případě mnohahodinových performancí jednoduše není ve fyzických silách publika setrvat v sále bez jediné přestávky po celou dobu trvání performance. Oproti „tradičním" divadelním představením také v hledišti přirozeně panuje uvolněnější atmosféra, pohyb diváků mezi sedadly působí hluk, do sálu mohou pronikat nezáměrné zvuky z chodeb atp. Na okraj poznamenávám, že výše zmíněný John Cage v průběhu své kompozice *4'33''* právě tuto nezáměrnou paralelní zvukovou stopu vítal a výslovně si přál nechat po celou dobu trvání skladby okna i dveře koncertní síně otevřena. Ovšem vzhledem ke zcela jinému charakteru performancí Forced Entertainment není překvapivé, že vnějším zvukům, jak se zdá, skupina takovou pozornost nevěnuje.

27. H.-T. Lehmann. „Prézentnost divadla", s. 56.

28. Tim Etchells. „Doing Time". *Performance Research*. 2009, roč. 14, č. 3, s. 76.

osvobozuje nejen tvůrce, ale i diváky.“[29] Formát otevřené hry, která je vymezena jasně danými pravidly a jejíž realizace stojí na vzájemné dohodě s publikem, totiž nevytváří nežádoucí tlak ani na aktéry, ani na publikum. Performer se ve chvíli případné tvůrčí krize během improvizace může dostat zpět do rovnováhy díky následování předem daného pravidla; divák má permanentní možnost volby, jak naložit se svým časem – může si celý svůj zážitek v jistém smyslu „upravit na míru“.[30] Právě osobní zkušenost s *durationals* a s přístupem k času jakožto k materiálu, s nímž lze svobodně nakládat, může ostatně diváka přivést i k obecnějším úvahám nad možnostmi percepce času, jak ve své (výše zmíněné) studii podotýká i Heathfield: „Skutečnost, že estetika trvání pojímá samotný čas jakožto předmět, jako ohebný, poddajný fenomén, způsobuje, že si při jeho zakoušení uvědomujeme, že čas je částečně produktem struktur našeho myšlení, a dokonce že je naše vnímání a chápání času kulturním konstruktem, který je tudíž otevřený revizi.“[31]

Forced Entertainment vytvořili celkem osm *durational performances*, z nichž šest mají stále na repertoáru. Všechny stojí na velmi jednoduchém konceptu, který je možné shrnout do jediné věty. V první, s poněkud bizarním názvem *12am: Awake & Looking Down* (Poledne: Jsem vzhůru a dívám se, 1993) – jejíž scénografie se skládá pouze z centrálně umístěného starého křesla a po stranách stojících štendrů s laciným oblečením – na sebe pět němých performerů za pomoci kostýmů a rekvizit bere stále nové identity a svou přítomností na scéně vytváří neobvyklá kolážovitá sousoší. V druhé, nazvané *Speak Bitterness* (Hořké řeči, 1994) se protagonisté veřejně přiznávají ke svým skutečným i smyšleným proviněním, a to na základě částečně předepsaných seznamů těchto přečinů. Ve třetí, nazvané *Quizoola!* jsou vedle

29. Přeložila autorka. A. Heathfield. „As if Things Got More Real: A Conversation with Tim Etchells“, s. 80.

30. Skladatelé, kteří byli zmíněni v úvodu tohoto textu, ostatně říkají něco podobného jako Etchells. Např. podle Johna Cage se člověk může vzdát touhy ovládat zvuk a namísto toho „objevovat prostředky, které umožní zvukům, aby byly samy sebou a nikoliv pouhými nositeli vyspekulovaných teorií nebo výrazem lidských citů.“ Viz: John Cage. *Silence: Přednášky a texty*. Přeložili Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. Praha: Tranzit, 2010 [1. vyd. orig. 1961], s. 10.

31. A. Heathfield – T. Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*, s. 22.

sebe uprostřed kruhu vymezeného světelným řetězem usazeni dva unavení beckettovští klauni a kladou si navzájem otázky, z nichž každá musí být zodpovězena. Ve čtvrté, s názvem *And on the Thousandth Night...* sedí na forbíně sedm králů v červených pláštích s papírovými korunami na hlavách a nepřetržitě vypráví příběhy. V páté, nazvané *Complete Works: Table Top Shakespeare* (Souborné dílo: Deskový Shakespeare, 2015) musejí performeři sólově a vsedě za stolem během necelé hodiny převyprávět obsah jedné ze Shakespearových her (postupně dojde na všech šestatřicet), a to za názorné pomoci předmětů denní potřeby (např. kuchyňského náčiní, roztodivných nádobek s kořením i ředidly, drogistického zboží, staré žehličky nebo natěračských štětců).[32] A konečně v nejnovější performanci pod názvem *From the Dark* (Z temnoty, 2016), která se hraje od půlnoci do rozbřesku, se performeři veřejně svěřují s vlastními strachy a všemi dostupnými (divadelními) prostředky se pokoušejí přečkat noc.

Nejobecnějším společným znakem je fakt, že jsou *durational performances* v podání Forced Entertainment oproti výše zmíněné Abramovićové i Hsiehovi časově mnohem skromnější. Trvají od šesti do čtyřiadvaceti hodin, nebo se skládají z šestatřiceti hodinových úseků, které jsou navrstveny do celkového počtu devíti dnů. Performeři k sobě také nejsou zdaleka tak přísní a na rozdíl od Abramovićové a Hsieha si záměrně nikdy fyzicky neubližují.[33] Namísto strádání akcentují britští divadelníci prvek až dadaistické hravosti. Ačkoliv se od diváka neočekává aktivní zásah do průběhu performance a je vnímán spíše jako svědek,[34] vzniká (alespoň podle dostupných reakcí publika) atmosféra nebývalé pospolitosti.[35] Jakmile si totiž divák uvědomí, že může ze sálu kdykoli svobodně odejít, aniž by tím jakkoli narušil

32. Zde je možné poznamenat, že koncept zhuštění Shakespearova dramatu a jeho přehrání formou loutkového divadla či divadla objektů (tentokrát s ryze kuchyňským náčiním) představil už v roce 1980 v Praze Ivan Vyskočil v rámci svého Nedivadla v inscenaci s názvem *Haprdáns aneb HAmlet PRinc DÁNSký ve zkratce*. Podobně jako Forced Entertainment volil i Vyskočil „obsazení" jednotlivých objektů s ohledem na jejich vizuální i funkční vlastnosti (např. Hamlet a Ofélie jsou u Forced Entertainment představováni lahvičkou s inkoustem a papírovou růží, u Vyskočila dvouhlavým šlehačem a metlou). Ovšem jinak se oba počiny velmi výrazně liší. Dominancí projektu *Complete Works* je podání narativu doprovázené minimalistickou manipulací s objekty, které jsou stavěny do významotvorných konstelací. Vyskočilova inscenace vznikla ve zcela jiném společenskokulturním kontextu a má silný politický podtón: reaguje velmi provokativně na realitu normalizovaného Československa. Na rozdíl od sólových *Complete Works* je koncipována jako hra pro dva až tři herce. Oproti relativně lineární struktuře *Complete Works* (která je v kontextu tvorby Forced Entertainment nezvyklá) je kompozice Vyskočilovy inscenace proměnlivější, a to i po stránce temporální: děj Shakespearova příběhu Vyskočil se svými kolegy (respektive kolegyněmi) nejprve zrychleně přehraje, ovšem poté nabízí a zkouší nové varianty jednotlivých situací, podrobuje je analýze a brechtovsky je komentuje.

33. Na rozdíl od sebetrýznění, jemuž se Abramovićová vystavila např. ve své performanci *Tomášovy rty* (Lips of Thomas, 1975).

34. Etchells se v tomto smyslu odvolává na známou Brechtem traktovanou scénu pouliční nehody. Viz T. Etchells. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*, s. 17–18.

průběh performance a strhl na sebe nechtěnou pozornost, zjistí, že odejít nechce.

Ukazuje se ovšem, že *durationals* vyžadují oproti běžně dlouhým divadelním představením západní provenience poměrně specifický druh trpělivosti. Oproti noetickému, poznávacímu principu je zde akcentován princip ontologický, jak o něm píše Jaroslav Etlík ve své studii *Divadlo jako zakoušení*. Důraz je kladen na společné zakoušení (času), na soubytí performerů a diváků, ať už v klasickém divadelním sále, nebo v galerii či site-specific prostorech (např. *Quizoola!* se kromě londýnské Tate Modern hrála také ve sklepích, v opuštěných šatnách, v dílnách a pod oblouky železničních mostů). Divák je tu „přímým svědkem hry" a účastníkem „společného hledání tohoto tvaru",[36] nicméně oproti divadelnímu představení má možnost zvolit si délku svého setrvání v sále, čímž se ovšem společná komunita zákonitě tříští.

Jacques Rancière ve svém eseji *Emancipovaný divák* (Le Spectateur émancipé) konstatuje, že „divák bývá znevažován, protože nedělá nic, zatímco aktéři na jevišti [...] něco provádějí se svými těly. Je ale snadné celou situaci otočit

35. Reakce publika na *durationals* vybírám z textů sepsaných v rámci projektu #FE365, kterým byly doprovázeny oslavy třicetiletého výročí založení skupiny (jsou dostupné z: http://www.forcedentertainment.com/notebook-category/fe365/).

36. Jaroslav Etlík. „Divadlo jako zakoušení". *Divadelní revue*. 1999, roč. 10, č. 1, s. 22.

And on the Thousandth Night... Forced Entertainment, prem. 3. 9. 2000, koncept a režie Tim Etchells a kol. (foto: Hugo Glendinning, zdroj: http://www.artistanacidade.com/2014/en/and-on-the-thousandth-night/).

tvrzením, že jednající [...] jsou zjevně podřadní vůči těm, kteří se mohou dívat“.[37] A v případě *durationals* dokonce kdykoli odejít, dodávám. V performancích Forced Entertainment navíc neplatí Rancièrem popisovaný (a kritizovaný) model vědoucího učitele a neznalého studenta, respektive vědoucího herce a neznalého diváka.[38] Poměr sil mezi performery a publikem se tu totiž ještě komplikuje nezvratným faktem, že vzhledem k velké roli náhody nezná příští akci na scéně nejen divák, ale ani sám performer, kterého může jeho kolega kdykoli zaskočit. Velká část všech *durationals* je totiž v případě Forced Entertainment pokaždé improvizovaná. Předem je dána základní situace a určitý textový vzorec, podle něhož se následně utvářejí jednotlivé repliky (v případě pohybové performance *12am* je vše samozřejmě ještě složitější). Toto řečové schéma kromě předem určených, pevných částí obsahuje i místa pro pomyslnou proměnnou, za niž lze v průběhu performance dosazovat libovolné textové pasáže.[39]

Při uvažování nad *durationals* vycházím z osobní zkušenosti: většinu jsem jich zhlédla, a to netradiční formou online streamování.[40] Streaming vnáší do už tak komplikované problematiky diváctví množství dalších otázek: zejména zda je sledování streamu ještě divadelním zážitkem, zda je kritický blog psaný paralelně s performancí ještě kritikou nebo zda je publikum rozeseté po celém světě a sdílející své dojmy na sociálních sítích ještě divadelním publikem. Při streamování totiž neplatí základní divadelní chronotop *tady a teď* – pokud jím tedy nemyslíme časoprostor virtuální. Divák webcastu se může před monitorem chovat podobně jako před televizní obrazovkou a přepínat mezi streamem, Twitterem a kritickým blogem. Může si ovšem také všechna „okna“ na ploše svého monitoru uspořádat tak, aby

37. Jacques Rancière. „Emancipovaný divák“. Přeložil Jakub Stejskal. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2009, č. 6–7, s. 134.

38. *Tamtéž*, s. 133.

39. Etchells v této souvislosti hovoří o „kolektivní paměti“ souboru. V průběhu uvádění *durationals* si performeři mezi sebou vytvořili určitý zašifrovaný slovník, tedy systém znamení, kterým dávají spoluhráčům najevo, jakým směrem by se chtěli vydat. Jelikož ovšem performance stojí na principu hry, jejíž průběh je navíc nepředvídatelný, je pochopitelně možné těchto znamení nedbat a stočit vývoj performance zcela libovolným směrem. Viz A. Heathfield. „As if Things Got More Real: A Conversation with Tim Etchells“, s. 81.

40. Streamování probíhalo v roce 2014 v rámci oslav třicátého výročí založení souboru, ovšem koná se i nadále, byť sporadičtěji (případné termíny lze vždy nalézt na webových stránkách skupiny, kde jsou k dispozici i poměrně velkorysé videoukázky performancí: http://www.forcedentertainment.com/project-category/durational/).

je mohl sledovat zároveň – jakožto simultánní multisenzorický zážitek. Ze všech zmíněných platforem může paralelně čerpat asociace a interpretace. Kritický blog, na němž se podílí hned několik autorů internetového magazínu *Exeunt*, se skládá (spíše než z kritických hodnocení) z postmoderní koláže osobních komentářů, asociací a konotací, které jsou postovány formou glos, krátkých esejů, citací, fotografií, videí nebo gifů.[41]

Ve virtuálním světě online streamu samozřejmě také nelze hovořit o autopoietické zpětnovazební smyčce, tedy o neustálé oscilaci vzájemných energií performerů a publika (jak ji popisuje Erika Fischer-Lichteová).[42] Ovšem je třeba připustit, že se dojmy diváků online streamu mohou vmísit do dojmů diváků sedících v sále, kteří si mohou internetové komentáře číst na obrazovkách svých chytrých telefonů. Právě tyto nově nabyté impulzy se konečně mohou promítnout do jejich naladění, a tudíž i do dalšího průběhu performance přímo v sále – kruh se uzavírá.[43] Všechny tyto faktory (a mnohé další) zákonitě proměňují celkovou percepci díla. Fyzické spolubytí všech diváků online streamu v jediném prostoru sice není možné, je však „vyvažováno" zcela novou možností sledovat na sociálních sítích v přímém přenosu dojmy ostatních diváků, tedy jakousi databanku kolektivního zážitku. Pokud ovšem divák nechce být rušen dojmy ostatních, může se pochopitelně všem těmto doplňkovým platformám vyhnout a koncentrovat se pouze na samotný stream.

V přiložené tabulce připojuji seznam hashtagů, pod nimiž je dodnes možné dohledat některé twitterové komentáře.[44] Statistiky z prvního online streamování *Speak Bitterness* uvádějí, že byla performance sledována v 51 zemích, z celkových 3 838 připojených počítačů[45] bylo více než 2 000 z Velké Británie a bylo

41. *Exeunt Magazine* je online portálem pro reflexi současného divadla a performance. Blog provázel performanci *And on the Thousandth Night...* (http://1000th.exeuntmagazine.com/), dále projekt *Complete Works: Table Top Shakespeare* (http://exeuntmagazine.com/features/completeworks/) a v nejpestřejší podobě také performanci *Quizoola!* (http://quizoola.exeuntmagazine.com/).

42. Pojem souvisí s tzv. performativním obratem, jehož ústředním prvkem se od šedesátých let minulého století stala nahodilost. Podle Fischer-Lichteové se tehdy do centra pozornosti „dostala zpětnovazební smyčka jako autoreferenční, autopoietický systém, který sliboval záměrně otevřený, nepředvídatelný proces, jejž během představení není možné přerušit ani ovládnout. Od možnosti ovládnutí průběhu představení se zájem přesunul ke zkoumání modu operandi jeho autopoiesis. Jakým způsobem se při představení aktéři a diváci ovlivňují? Čím je taková interakce podmíněna? Na jakých faktorech závisí její průběh a výsledek? Nejde spíše o společenský než o estetický proces?" Táž. *Estetika performativity*, s. 54–55.

43. Do celého proudu těchto dojmů se nakonec může vmísit i sám Etchells: pokud totiž právě není na scéně jako jeden z performerů, tweetuje.

44. Poznamenávám, že v proudu tweetů pod hashtagem #CompleteWorks se objevují i příspěvky, které nesouvisejí s tvorbou Forced Entertainment, ale reagují na shakespearovské výročí, které se slavilo po celý rok 2016.

45. Záměrně neříkám diváků, jelikož se u jediného počítače mohla sejít početnější komunita.

napsáno přes 5,1 milionu tweetů, do nichž se zapojilo 320 341 twitterových účtů.[46] Podle reakcí na Twitteru diváci během streamu mj. spálili večeři, probděli celou noc, dojeli vlakem z Bristolu do Londýna (performanci přitom sledovali na obrazovce chytrého telefonu) a vypěstovali si závislost, která jim i přes stoupající únavu bránila odpoutat se od obrazovky.[47]

Durational performances	Twitter @ForcedEnts
12AM: Awake & Looking Down	#12amLIVE
Speak Bitterness	#FESpeakLIVE
Quizoola!	#Quizoola24
And on the Thousandth Night...	#1000thLIVE
Complete Works: Table Top Shakespeare	#CompleteWorks
From the Dark	(dosud nestreamováno)

Zastavím se nyní u dvou (vzájemně kontrastních) performancí, na nichž lze dobře demonstrovat, jak se práce s časem odráží na podobě textu (a naopak). V případě všech *durationals* od Forced Entertainment nelze vůbec hovořit o *scénáři*, ale spíše o *textovém materiálu*. S textem je nakládáno jako s *nalezeným předmětem*,[48] který je až obsesivně shromažďován, dále rozepisován a v průběhu samotné performance znovunalézán. Performeři připomínají kurátory, kteří z množství materiálu vybírají ten právě nejvhodnější – ať už z listu, který mají před sebou, nebo z vlastní paměti a fantazie. Jejich první dlouhotrvající performance *12am: Awake & Looking Down* má sice povahu výtvarného či pohybové divadla, ovšem bez textu se rovněž tak docela neobejde. Zaprvé mají totiž performeři na scéně k dispozici množství lepenkových cedulí s předepsanými jmény postav[49] a zadruhé lze na koncept této performance uplatnit myšlenku, na niž Etchellse přivedl Ron Vawter z Wooster Group: „Text je to, co se stane mezi dvěma materiály – tření, jiskra, ticho, které nastanou, když se vzájemně minou dva objekty.“[50] Performeři se donekonečna převlékají a z nevyčerpatelných

46. Jedná se o statistiku ze streamování ze dne 18. 10. 2014 z berlínského divadla Hebbel am Ufer (zdroj: http://www.forcedentertainment.com/notebook-entry/fespeaklive-speak-bitterness-round-up/).

47. Samozřejmě se našli i diváci, kteří se začali jednoduše nudit – příspěvků v tomto smyslu je ovšem na Twitteru minimum (ať už bylo znuděných diváků skutečně málo, nebo neměli chuť svůj negativní zážitek sdílet). Jedná se o výběr z tweetů napsaných v reakci na streamování šestihodinové performance *And on the Thousandth Night...*, které probíhalo v noci ze 22. na 23. 4. 2014 (zdroj: https://twitter.com/hashtag/1000thLIVE).

48. V jistém smyslu podobně jako Marcel Duchamp (který tak nakládal s objekty, *ready-mades*) komponují Forced Entertainment svá díla z nalezených útržků textů: jsou to novinové titulky, televizní zprávy, útržky zaslechnutých rozhovorů, sci-fi literatura, tradiční pohádky, divadelní i filmové repliky apod.

49. Jejich seznam je dostupný v knize *Certain Fragments*: je součástí textu k projektu *Emanuelle Enchanted* (Začarovaná Emanuela, 1992), na jehož základě později vznikla performance *12am*. Čítá např. následující postavy: Výrobce bomb, Lady Chatterleyová, Lou Reed na nebesích, Dívka ve výtahu č. 1, Belzebub, Něčí syn, Dívka ve výtahu č. 2, Supermarketový Santa, První žena na Marsu, Samotářská sobecká mrcha, Exmanželka exprezidenta Spojených států, Bývalá servírka a komunistická organizátorka nebo Sigmund Freud – viz T. Etchells. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*, s. 143–146.

50. T. Etchells. „Doing Time“, s. 75.

kombinací kostýmů, jmen a minimalistické fyzické akce komponují stále nové (fluidní) identity. V jediném přítomném okamžiku se potom na scéně v postmoderní koláži potkávají nesourodé postavy, které interagují jen minimálně a prezentují se publiku podobně jako živé objekty v galerii.

Princip této performance připomíná chemický pokus: čeká se, jak spolu jednotlivé prvky zareagují. Před divákem se začíná roztáčet chvílemi civilní, častěji ovšem poměrně psychedelický „narativní kaleidoskop“,[51] jehož tempo se po celou dobu trvání performance výrazně mění. Extrémní zpomalení, připomínající zmrazený čas, v němž postavy na scéně pouze nehybně existují, je střídáno zrychlenými pasážemi, které performanci pomyslně frázují. Kostýmy, cedule i fyzickou akci je dovoleno recyklovat, ovšem vždy jen v nových kombinacích: pokud tedy divák setrvá v sále delší nepřetržitou dobu, zcela jistě zaznamená částečnou ozvěnu dříve viděného. Určujícím principem performance je přitom otázka pojmenovávání a identity, která je postavena do přímé vazby s veličinou času: aktéři zaujímají přechodné pózy, naznačují mezi sebou letmá vztahová propojení, a to vše „v neustále selhávající snaze nalézt identitu, která by měla delší trvání“, jak pregnantně poznamenává Heathfield.[52] Tvorba i destrukce významu je podle něj v *durationals* tematizována jakožto záležitost ryze temporální.[53] Jako taková zároveň vyžaduje velkou spoluúčast diváka, jak dokládá už Etchells: „Forma [našich projektů a zejména *durationals*] často sestávala z fragmentů a potřebovala diváka, který by si je spojil, potřebovala myslící mozek, který by propojil jednotlivé tečky. [...] Často jsme mluvili o aktivitě těch, kteří se dívají – o jejich důležitosti nejen ve smyslu dohotovení díla, ale ve smyslu mnohem zásadnějším, ve *vytvoření* díla.“[54]

51. Jonathan Kalb. „The Long and the Short of It: An Interview with Tim Etchells“ [online]. *The Hunter Online Theater Review*. Oct. 2008 [cit. 30. 4. 2016]. Dostupné z: http://hotreview.org/articles/timetchellsint.htm.

52. A. Heathfield (ed.). *Live: Art and Performance,* s. 9.

53. A. Heathfield – T. Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*, s. 22.

54. A. Heathfield (ed.). *Live: Art and Performance*, s. 101.

Název novější performance *And on the Thousandth Night...* odkazuje na arabskou sbírku pohádek a bajek *Tisíc a jedna noc*. Na rozdíl od předchozího projektu *12am*, v němž byl dominantní obraz a pohyb, stojí tato performance na vyprávěném textu. Každý příběh začíná slovy *Bylo nebylo...* a je po chvíli zastaven zásahem jiného performera, který řekne *Stop*. Podle tohoto principu si vypravěči navzájem skáčou do řeči, přebírají slovo, kradou nápady a v ozvěnách znovu navazují na příběhovou linku, která byla dříve zastavena.[55] Stále stejná výchozí situace vypravěče tu pomyslně „pulzuje", opakuje se v nesčetných variacích, jejichž vrstvení vytváří rytmus – a postupem času také navozuje téměř zenový klid. Textové plochy jsou kaskádovitě řazeny a smyčkovány, je prováděn jejich neustálý mash-up: práce s textem (i s časovou krajinou performance) proto ze všeho nejvíce připomíná DJing.[56] Mixované, zastavované a znovu se rozebíhající toky řeči zrcadlí samotnou stavbu každodenní promluvy, která je plná střihů, nedořečených myšlenek, zakolísání a odmlk. Podle Andrewa Houstona je Etchellsova práce s textem unikátní zejména ve vynalézavosti a tvrdošíjnosti, s jakými neustále vytváří, boří a rekonstruuje narativ.[57] Totéž platí i pro všechny ostatní performery, kteří si v průběhu šestihodinové performance mohou krátce zdřímnout v zadní části jeviště nebo se občerstvit u stolu tamtéž. Zdánlivě nikdy nekončící série tvorby a destrukce se tedy v případě této performance netýká otázky identity, ale stavby příběhu, který se jeho vypravěč pokouší co nejdéle „udržet v čase".

Neobvykle velkorysý časový rozsah těchto performancí, stejně jako akcentace parametru *trvání*, zákonitě uvádí publikum do specifického temporálního modu vnímání. Divácká pozornost se jím zjitří a proměňuje, a to v podobném smyslu jako v případě poslechu

55. Trpělivý divák, který setrvá v sále po delší dobu, nebo i takový divák, který má to štěstí vrátit se do sálu v pravou chvíli, má opět velkou šanci dočkat se ozvěny. *Durationals* mají tudíž herní charakter nejen pro performery, ale i pro diváky: jde totiž o to načasovat správně případnou pauzu a nepropásnout důležitý okamžik (vzhledem k velké roli náhody ovšem divák zároveň každým odchodem ze sálu hraje vabank).

56. Po vzoru pojmů DJ a VJ se pro performery nabízí patrně nejvýstižnější pojmenování „TJ", tedy „text jockey", respektive „time jockey". Je to právě performer, kdo určuje tempo, kdo pomyslně zastaví čas, kdo jeho plynutí „scratchuje" a opětovně rozebíhá. Jedna ze sólových performancí Tima Etchellse *A Broadcast / Looping Pieces* (2014) má ostatně příznačné slovo „smyčka" (*loop*) přímo v názvu. Tato sólová performance je postavena na živé, improvizované a hlasité mixáži (opět) „nalezených" textů, které Etchells po dobu více než patnácti let sbírá a shromažďuje do obsáhlého počítačového dokumentu. Ten se poté, už ve vytištěné, hmatatelné formě, stává podkladem pro živý „text-jockeyský" set.

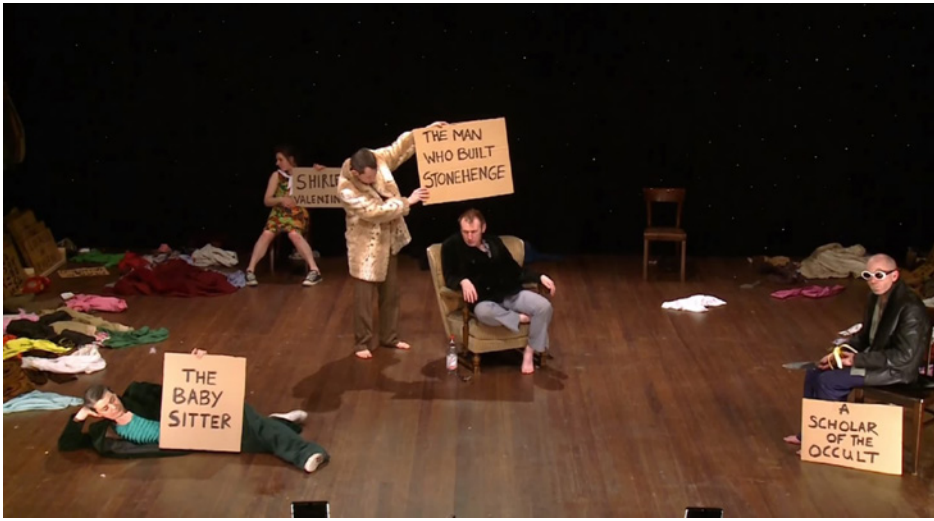
57. Tato poznámka je součástí recenze Etchellsovy knihy *Certain Fragments*, je tedy možno ji vztáhnout i na jeho performerskou a režijní činnost (kterou ostatně tato kniha reflektuje). Viz Andrew Houston. „Tim Etchells: Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment: Review". *Modern Drama*. 2000, roč. 43, č. 3, s. 519.

dlouhotrvajících hudebních kompozic. „Vnímání délek se [...] poznenáhlu přizpůsobuje těmto nesrovnatelně dlouhým délkám a pozornost k rytmickým změnám a *rozdílům* délek se přesune na zvýšenou pozornost k složení zvukových barev“, jak podotýká Karlheinz Stockhausen ve své (výše zmíněné) studii. Při poslechu tzv. *zvukových složenin* má divák (respektive posluchač) „dosti času pro sledování jejich nejjemnějších změn“ a dokáže „postřehnout i jednotlivé zákmity“.[58] Perspektivy délek jsou relativní a závislé na kontextu; publikum si uvědomuje, že vnímá „délkové úseky s různými stupni hustoty, zvukových směsí a pohybu“.[59] V jádru totéž lze říci i o performancích *12am* a *Thousandth Night*, ačkoliv v prvním případě se *hustota* a další zmíněné parametry týkají především *vizuálního vjemu* a ve druhém *vjemu akustického*.

Stejně jako ve výše zmíněném projektu *First Night* se i v *durationals* velmi silně prosazují metadivadelní tendence – je to divadlo, které tematizuje svůj vlastní tvůrčí proces. A činí tak velmi groteskně: současná doba si žádá

58. K. Stockhausen. „Momentová forma: Nové vztahy mezi délkou díla, jeho trváním a momentem“, s. 253.

59. *Tamtéž*, s. 252.



12am: Awake & Looking Down. Forced Entertainment, prem. 22. 10. 1993, koncept a režie Tim Etchells a kol. (screenshot: archiv autorky, zdroj: http://www.forcedentertainment.com/project/12am-awake-looking-down/).

rychlost, tak předvádějí zákonitosti divadla v instantní podobě, snadno a rychle. V performanci *12am* se postavy míhají divákům před očima jako ve zběsile zrychlené němé filmové grotesce (tempo se samozřejmě s narůstající únavou performerů postupně výrazně zpomaluje). V téže performanci tvůrci odkrývají divadelní zákulisí i mechanismy divadelní mimeze a budování postavy. Performer vstupuje na scénu už „v roli" a příslušné masce (tj. s cedulí a v kostýmu); nemusíme čekat, než se nám jeho identita začne postupně rozkrývat, vidíme ji hned. Připomíná to principy typové komedie, které jsou ovšem rozváděny ad absurdum a citovány s postmoderní nevázaností. V jiné performanci *Quizoola!*, jejíž název odkazuje na britskou oblibu hospodských kvízů, nejsme jako diváci nuceni utápět se spolu s hlavním hrdinou v „hamletovsky" komplikovaných pochybách. Naše netrpělivost a Googlem podporovaná potřeba okamžitých odpovědí je v této performanci soustavně saturována. Je to vlastně velmi cynický, ale ve výsledku i osvobozující výsměch divadlu a jeho konvencím, který ovšem může mít i mnohem hlubší existenciální rozměr.[60] Temporální uspořádání performance a celková diverzita časových rovin zde přitom hraje zásadní roli: lze ji chápat též jako svérázno odpověď na hojně diskutované téma sociální akcelerace.[61]

Durational performances od Forced Entertainment a jejich temporální struktury jsou navzájem natolik odlišné, že je těžké vyhnout se při jejich zobecňování kontradikcím. Jednou připomínají beckettovsky zmrazený obraz s jasně danými konturami (*Quizoola!*), jindy je tento obraz v neustálém pohybu, rozmazaný a unikavý (*12am*). Jednou se jedná o výtvarně-pohybové divadlo, v němž nepadne ani slovo (*12am*), jindy se na diváky řine přímo lavina textu, která se odmítá zastavit (*Thousandth*

60. Mám opět na mysli výše zmíněné „bytí v trvání", které propojuje umění se životem – a které ze základní situace performerů (do níž jsou vrženi, vybaveni pravidly) činí situaci existenciální.

61. Sarah Sharmová podotýká (podobně jako Heathfield), že zrychlení, které v současné době pociťujeme, není ani tak objektivní skutečností, jako spíše temporálním konstruktem, který je nám soustavně podsouván. Pocit akcelerované (a neustále akcelerující) doby se stal obecně přijímanou skutečností, možná dokonce „[...] kulturní fixací. Nicméně ačkoliv je [dnes] pojmu času věnována taková pozornost, diskuse o složitosti prožívaného času zcela chybí." Autorka proto přichází s takovým pohledem na téma času, který akcentuje „mikropolitiku temporální koordinace", tedy (vztaženo k tématu tohoto příspěvku) individuální přepínání mezi různými temporálními mody. Viz táž. *In the Meantime: Temporality and Cultural Politics*. Durham – London: Duke University Press, 2014, s. 6–7.

Night). Jednou používají performeři jako rekvizitu listy papíru hustě popsané textem, které libovolně míchají (*Speak Bitterness*), jindy jsou rekvizitami předem pečlivě vybrané objekty, jejichž zapojení do hry podléhá přísné posloupnosti (*Complete Works*). Jakkoli chaotické se ovšem všechno hromadění slov, situací i materiálu může zdát, podléhá vždy poměrně striktním pravidlům, která performancím dodávají pomyslnou zvukovou, vizuální či nejlépe řečeno temporální interpunkci. Mám na mysli opakovaně znějící slovní „formulky" či donekonečna přinášené cedule se jmény. Práce s textem, obrazem i situací má v těchto performancích totiž silný enumerativní charakter. Podle Etchellse lze proto na *durationals* nahlížet jako na svého druhu katalogy: jmen, přiznání, otázek, příběhů, strachů či shakespearovských dramat.[62]

V rozhovoru s Adrianem Heathfieldem pojmenoval Etchells velmi pregnantně v podstatě antropologickou povahu *durationals* – diváci při nich vlastně sledují člověka v nesnázích: „Vidíte je potýkat se s těžkou situací. Pozorujete všechny jejich triky a strategie pro zvládnutí té dané situace, pro objevení a znovuobjevení sebe sama, pro vlastní existenci."[63] Nejen (v úvodu příspěvku komentované) frontální uspořádání scény, ale i samotný, na sdílení společné existenciální situace postavený smysl *durationals* tedy mezi aktéry a publikem zesiluje dojem intimity. Forced Entertainment těmito performancemi prozkoumávají šíři možností současného divadla. Jedním z hlavních důvodů, které vedly Etchellse k dlouhotrvajícímu formátu, byl ostatně jednoduchý fakt, že zkrátka nikdy nechtěl zastavit divadelní zkoušku: zjistil, že divadlo jakožto zpřítomněné a permanentní hledání výrazu jej přitahuje mnohem více než cizelování předem připravené formy. „Věřím objevům a náhodám a nevěřím záměrům",[64] napsal do své knihy *Certain Fragments*.

62. Tim Etchells. „A Text on 20 Years with 66 Footnotes". In: Judith Helmer – Florian Malzacher (eds.). *Not Even a Game Anymore: The Theatre of Forced Entertainment*. Print-on-demand-Edition. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2012 [1. vyd. 2004], s. 272.

63. Přeložila autorka. A. Heathfield. „As if Things Got More Real: A Conversation with Tim Etchells", s. 89–90.

64. Přeložila autorka. T. Etchells. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*, s. 55.

Plynutí *durational performances* je tedy sice po temporální stránce „synkopické“, nepravidelné a z velké míry nepředvídatelné, ovšem zároveň v sobě nese určitý (byť na první pohled nezřetelný) rytmus, skrytý řád. Situační, zvuková či (obecně) temporální pulzace, jakkoli anomální, totiž vyvolává dojem, že se v těchto performancích zvláštním způsobem prolíná čas lineární s časem cyklickým. Ukazuje se, že následováním herních principů mohou být textové i obrazové fragmenty uspořádávány do potenciálně nekonečných struktur. Patrná je snaha o totální příběh, který by v sobě komprimoval co nejvíce možných epizod. Divákovi se při sledování takové performance otevírá možnost nebývalé svobody, s níž může naložit se společně sdíleným časem. Na rozdíl od vybroušených výtvarných kompozic a precizního zpomalení u výše zmíněného Roberta Wilsona je u Forced Entertainment únava nemaskovaná, nedokonalost záměrná a chyba vítaná. Chaotický a spletitý narativ pro 21. století, ať už verbální, či vizuální, je ovšem nakonec pokaždé dovyprávěn a nastane zasloužené ticho.

Literatura

Cage, John. *Silence: Přednášky a texty*. Přeložili Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. Praha: Tranzit, 2010 [1. vyd. orig. 1961].

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Third Edition. New York: Vintage Random, 2004 [1. vyd. 1961].

Etchells, Tim. „A Text on 20 Years with 66 Footnotes“. In: Helmer, Judith – Malzacher, Florian (eds.). *Not Even a Game Anymore: The Theatre of Forced Entertainment*. Print-on-demand-Edition. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2012 [1. vyd. 2004], s. 269–290.

—— „Doing Time“. *Performance Research*. 2009, roč. 14, č. 3, s. 71–80.

—— „Speak Bitterness: Our catalogue of confessions“ [online]. *The Guardian*. 16. 10. 2014 [cit. 24. 4. 2016]. Dostupné z: http://www.theguardian.com/stage/2014/oct/16/speak-bitterness-confessions-forced-entertainment-live-stream-tim-etchells.

—— „When Theatre Is the Time of Your Life“ [online]. *The Guardian*. 27. 2. 2009 [cit. 30. 4. 2016]. Dostupné z: http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/feb/27/theatre-time-life.

—— *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London – New York: Routledge, 1999.

Etlík, Jaroslav. „Divadlo jako zakoušení“. *Divadelní revue*. 1999, roč. 10, č. 1, s. 3–30.

Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konári, 2011 [1. vyd. orig. 2004].

Heathfield, Adrian. „As if Things Got More Real: A Conversation with Tim Etchells". In: Helmer, Judith – Malzacher, Florian (eds.). *Not Even a Game Anymore: The Theatre of Forced Entertainment*. Print-on-demand-Edition. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2012 [1. vyd. 2004], s. 77–99.

Heathfield, Adrian (ed.). *Live: Art and Performance*. Reprint. London: Tate Publishing, 2012 [1. vyd. 2004].

Heathfield, Adrian – Hsieh, Tehching. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Paperback edition. London: Live Art Development Agency; Cambridge – Massachusetts: MIT, 2015 [1. vyd. 2009].

Heddon, Deirdre – Milling, Jane. *Devising Performance: A Critical History*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2006.

Houston, Andrew. „Tim Etchells: Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment: Review". *Modern Drama*. 2000, roč. 43, č. 3, s. 517–520.

Kalb, Jonathan. „The Long and the Short of It: An Interview with Tim Etchells" [online]. *The Hunter Online Theater Review*. Oct. 2008 [cit. 30. 4. 2016]. Dostupné z: http://hotreview.org/articles/timetchellsint.htm.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Přeložily Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav, 2007 [1. vyd. orig. 1999].

—— „Prézentnost divadla". Přeložil Jan Roubal. In: Roubal, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 55–62.

Lunberry, Clark. *Sites of Performance: Of Time and Memory*. London – New York: Anthem Press, 2014.

Oddey, Alison. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. Abingdon – Oxon: Routledge, 1996.

Rancière, Jacques. „Emancipovaný divák". Přeložil Jakub Stejskal. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2009, č. 6–7, s. 126–142.

Sharma, Sarah. *In the Meantime: Temporality and Cultural Politics*. Durham – London: Duke University Press, 2014.

Stockhausen, Karlheinz. „Momentová forma: Nové vztahy mezi délkou díla, jeho trváním a momentem". Přeložili Eva Herrmannová a Vladimír Lébl. In: Herzog, Eduard (ed.). *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu*. Praha: Supraphon, 1970, s. 248–263.

Suk, Jan. „Seeing the Seeing the Seeing: Understanding the Spectatorship of Forced Entertainment". *American and British Studies Annual*. 2011, sv. 4, s. 146–157.

Tarkovskij, Andrej Arseňjevič. *Zapečetěný čas*. Přeložil Michal Petříček. Příbram: Camera obscura, 2009 [1. vyd. orig. 1986].

Tejnorová, Petra. *Crossover*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2016.

Witts, Noel. „A Review of Certain Fragments by Tim Etchells". *Contemporary Theatre Review*. 2001, roč. 11, č. 1, s. 109–110.

Online zdroje

http://1000th.exeuntmagazine.com/

http://artistanacidade.com/2014/en/

http://exeuntmagazine.com/features/completeworks/

http://forcedentertainment.com/

http://quizoola.exeuntmagazine.com/

http://timetchells.com/

http://twitter.com/hashtag/1000thLIVE

http://twitter.com/hashtag/12amLIVE

http://twitter.com/hashtag/CompleteWorks

http://twitter.com/hashtag/FESpeakLIVE

http://twitter.com/hashtag/Quizoola24

Durational performances

12am: Awake & Looking Down. Forced Entertainment, prem. 22. 10. 1993, koncept a režie Tim Etchells a kol.

And on the Thousandth Night... Forced Entertainment, prem. 3. 9. 2000, koncept a režie Tim Etchells a kol.

Complete Works: Table Top Shakespeare. Forced Entertainment, prem. 25. 6. – 4. 7. 2015, koncept a režie Tim Etchells a kol.

From the Dark. Forced Entertainment, prem. 16. 7. 2016, koncept a režie Tim Etchells a kol.

Quizoola!. Forced Entertainment, prem. 9. 9. 1996, koncept a režie Tim Etchells a kol.

Speak Bitterness. Forced Entertainment, prem. 23. 10. 1994, koncept a režie Tim Etchells a kol.

Uruši v Japonsku: Tradiční řemeslo v současnosti

Anna Čumlivská

Tradiční řemesla a materiály jsou v současnosti ve většině případů nahrazeny moderními materiály a technologiemi, které bývají levnější a více funkční. Stejně je tomu i s japonským lakem. Konkrétní užití tohoto tradičního materiálu již není motivováno jeho fyzickými vlastnostmi, ale slouží pouze jako odkaz na tradici a s ní spojené významy. V některých oborech tento přístup vede k tvorbě luxusních originálů, v mnoha oblastech však spíše ke kýčovité produkci. Může být překvapivé, že jedním z mála polí, kde má japonský lak možnost se rozvinout ve více svých aspektech, je galerijní prostor.

V tomto textu bych chtěla nahlédnout téma tradičních řemesel v současnosti, a to na příkladu technologie japonského laku v dnešním Japonsku. Přestože tuto problematiku samozřejmě nelze generalizovat a nekriticky vztáhnout k situaci evropské, kulturní i místní odstup a zvláštní vztah japonského laku k plastům může poskytnout prostor k zajímavým pozorováním.

Uruši, u nás často nazývané japonským nebo čínským lakem, je přírodní polymer vyráběný z pryskyřice škumpovníku lakodárného, vlastnostmi podobný pryskyřicím epoxidovým. Vytvrzený lak je odolný vůči vlhkosti, vysoké i nízké teplotě, plísním a též slabým kyselinám či zásadám. Používá se proto často k povrchové úpravě dřevěných nádob či nábytku, někdy k povrchové úpravě kovu a k lepení keramiky. Kvůli své zranitelnosti UV zářením není příliš vhodný pro venkovní nátěry, přesto se však často používá také k impregnaci konstrukčních prvků dřevěných budov, jako jsou buddhistické chrámy či šintoistické svatyně.

Přestože se *uruši* nejčastěji nazývá japonským nebo čínským lakem, jeho produkce je rozšířena v celé východní a jihovýchodní Asii, a to všude, kde roste některý z více druhů lakových stromů.

Japonské lakové práce v Evropě nejčastěji nalezneme v muzejních či šlechtických sbírkách, na hradech a zámcích, kam byly dováženy od konce šestnáctého století až do století devatenáctého.[1] Jedná se často o lakované paravány, skříňky, truhly a jiný drobný nábytek, případně o objekty, jako jsou samurajská brnění či meče s lakovanými pochvami. Tyto předměty se stávaly, často v kombinaci s čínským porcelánem, výzdobou asijských kabinetů, jaké lze najít například ve vídeňském Schönbrunnu. Práce přivezené z Japonska jsou však velmi úzkým výběrem laků vyráběných v samotném

1. Filip Suchomel – Marcela Suchomelová. *Plocha zrozená k dekoru.* Praha: Národní galerie v Praze, 2002, s. 29.

Japonsku a exportní lakové práce jsou specifickým druhem lakové produkce, který nemá ekvivalent v produkci pro tamější trh. Exportní laky byly často tvořeny podle evropských vzorů nebo podle dodaných plánů, někdy dokonce dekorované v „evropském stylu“, čímž vznikla například specifická estetika *nanbanských* (či *nambanských*)[2] truhel produkovaných v 17. století pro Portugalsko.

Exportní laky jsou zajímavou, pro náš účel však málo podstatnou skupinou japonských lakových prací, které se zde proto nelze věnovat. Zaměřme se spíše na varianty užití laku v tradičním Japonsku a posléze na jeho pozici v současné době.

Nejprve obraťme pozornost k charakteru laku jakožto materiálu. Je třeba předeslat, že *uruši* ani v samotném Japonsku není a nikdy nebylo levné. Z jednoho stromu nasbírá sběrač za rok jen okolo 200, nejvíce 500 gramů laku, jehož množství se ještě sníží během rafinace. To činí z japonského laku velmi drahou surovinu. Samotný proces výroby lakového předmětu je pak stejně komplikovaný a časově

Filtrace japonského laku.

2. *Tamtéž*, s. 20.

náročný jako sběr laku. *Uruši* se na jádro nanáší nejméně v devíti vrstvách, spodní vrstvy jsou lakové tmely, míchané s jílem či křemelinou, vyšší vrstvy jsou z čistého rafinovaného laku. Každá vrstva je vytvrzena v humidoru a pečlivě a dlouze broušena do žádoucího tvaru. Vyhotovení jednoho lakového předmětu se všemi technologickými pauzami a výrobou dekorace může trvat až jeden rok. Cena lakových předmětů tedy odpovídá jak ceně užitých materiálů (vzácné a pracně získávané *uruši* nebo drahé dekorační materiály jako zlato či perleť), tak ceně stovek hodin práce specializovaného řemeslníka. Dlouhodobá práce na povrchu předmětu v mnoha vrstvách, z nichž je každá jemnější a přesnější, však může vést k výsledkům nesmírné kvality. Skutečně kvalitní předmět z leštěného laku je lesklý jako sklo a linie jeho povrchu je po mnoha fázích tmelení a broušení naprosto dokonalá.

Z důvodů, které jsem právě nastínila, nebyl lak nikdy masově používán k úpravě nejběžnějších předmětů. Zjednodušenými lakovými technikami, ve kterých je lak v podkladových vrstvách nahrazen jinými materiály, například taninovou šťávou z plodů *kaki*,[3] byly sice vyráběny i levnější předměty užívané v domácnosti, i ty však musíme označit za přinejmenším sváteční.

Lakové řemeslo přišlo do Japonska spolu s buddhismem z Číny (zprostředkovaně přes Koreu), proto bylo od svého počátku spojeno s buddhistickými kláštery i buddhismem v jeho pozdější domácí formě. *Uruši* bylo užíváno k výzdobě interiérů buddhistických chrámů, k výrobě figurativních soch původně čínskou technikou „suchého laku“, ale lakované byly i předměty běžně užívané mnichy jednotlivých klášterů. Příkladem takového laku jsou předměty *negoro*,[4] které vyráběli mniši chrámu Negoro (v prefektuře Wakajama) v období

3. Shikkoshi Gakkkai. *Shikkou jiten* [Encyklopedie japonského laku]. Tokyo: Kadokawa gakugei shuppan, 2012, s. 204.

4. Pod svrchní červenou lakovou vrstvou je na těchto předmětech lak černý, který je při používání na některých místech odkrýván, čímž vzniká charakteristická patina (*tamtéž*, s. 320).

Muromači nejprve pro svou vlastní potřebu. Mezi předměty techniky *negoro* patří především různé druhy nádobí, jako jsou misky, tácky, konvice na vodu a podobně.

V pozdějších obdobích se pak lakové řemeslo rozšířilo i mezi šlechtu (v období Heian) a součástí lakové produkce se staly lakové nádoby, krabičky a drobný nábytek se stále sofistikovanější výzdobou. V období Edo se pak ke šlechtě přidala i nová vrstva bohatých měšťanů a popularita lakového řemesla rostla. Velkou část lakové produkce v období Edo tvoří nejrůznější etuje – od patrových krabiček na jídlo přes schránky na dokumenty, na psací potřeby, potřeby na černění zubů,[5] na kuřácké potřeby, na vonné silice, krabičky na čaj až po malé patrové krabičky na léky zvané *inró*. Rodí se také nové odvětví lakového řemesla – tzv. *saya nuri*, lakování pochev mečů mnohobarevnými laky nejrůznějších vzorů. Nezapomeňme však ani na produkci běžnějších výrobků, jako jsou různé druhy misek, šálků, hůlek, stolků, servírovacích tácků atd.

Uruši se tedy používalo buď v levnější formě k výrobě funkčních předmětů, nebo v sofistikovanější podobě v rámci uměleckého řemesla k výrobě dražších sérií či velmi luxusních originálů.

5. Černění zubů, neboli *ohaguro*, byl zvyk rozšířený v Japonsku mezi ženami až do konce 19. století. Na zuby se aplikovala směs octanu železitého vyrobeného z železných pilin rozpuštěných ve vodě a rostlinných taninů.

Kanebako (krabička na potřeby na černění zubů), střední období Edo (období Genroku, 1688–1700), zdobená technikami *takamakie* a *hiramakie*. Ve sbírkách Muzea východoasijského umění v Kolíně nad Rýnem.

Po konci období Edo se s otevřením Japonska světu mohlo zdát, že zájem o lakové řemeslo bude stále stoupat, 20. století však situaci dramaticky změnilo. Modernizace země, industrializace, druhá světová válka a intenzivní vliv Ameriky v druhé polovině 20. století vedl k současné podobě Japonska, které si sice stále v některých aspektech může zachovávat jistou kontinuitu, lze však říci, že se jedná o společnost natolik moderní a stále méně spojenou s minulostí, že tradiční vzorce v ní pomalu přestávají fungovat.

Pokud odhlédneme od víceméně kontinuální tradice buddhistického umění a jeho restaurátorské praxe, lze říci, že lakové řemeslo v původní podobě již neexistuje a ani existovat nemůže. Lakové dílny produkující v období Edo pro potřebu bohatých rodin reprezentační, ale i užitné předměty ztratily po restauraci Meidži a se společenskými změnami po druhé světové válce většinu kupců. Lakové dílny produkující dokonale vyvedené soupravy tradičního typu se tedy zachovávají již jen v několika málo tradičních lakérských oblastech (např. ve Wadžimě).

V současnosti se můžeme s *uruši v* Japonsku setkat v několika různých odvětvích. Jsou

Miska na polévku s víčkem a hůlkami.

to lakové umělecké řemeslo, suvenýry, drahé lakované dary či reprezentační předměty. Mírně také zasahuje do oblasti designu a volného umění.

Vrcholné lakové řemeslo současnosti, které se vyznačuje reflektovanou prací s materiálem a výrobou solitérních objektů či úzkých sérií samostatnými lakovými mistry, je nyní často propojeno s akademickým a galerijním prostředím. Lakové předměty tohoto okruhu jsou určeny buď k opatrnému užívání bohatým mecenášům, nebo návštěvníkům galerie jakožto objekt pohledu, kterému užitnost slouží pouze jako jeden z aspektů přispívající k jeho vyznění. V uměleckém řemeslu tvořeném pro galerie lze sledovat zřetelný vliv západního pojetí umění. Nejen v jeho zaměření na originalitu, ale také v tom, že objekty bývají tvořeny pouze pro vizuální přijímání divákem. Hmatový vjem je často zcela potlačen, ačkoli pro vnímání lakové práce je naprosto zásadní. Přestože je tak vnímání lakového předmětu podstatně okleštěno, lze stále říci, že galerie zůstává v současnosti jednou z mála platforem, na které se mohou plně rozvíjet možnosti laku jako média ve všech aspektech jeho vizuálního působení.

Satoru Hajaši: Květinový tác s nohami, *šu nuri*.

Mezi významná jména uměleckého lakového řemesla patří například živoucí národní poklady Mašiki Macumura, Kodo Otomaru či Naodži Terai, z mladší generace autorů pak namátkou zmiňme Satoru Hajašiho, Mucumi Suzukiho či opět živoucí národní poklady Kazumi Muroseho, Jošihito Jamašitu či Fumio Maeho.

Není divu, že spolu s těmito posuny v realizaci lakového řemesla se objevují i pokusy o práci s *uruši* na poli volného umění. V této oblasti pozoruji dva základní přístupy. Prvním je užití *uruši* jako znaku pro tradici v rámci konceptuálního díla, a to leckdy bez ohledu na vlastnosti materiálu, či dokonce na finální podobu díla a konkrétní vyznění výsledného objektu. Mezi takové práce patří podle mého názoru poněkud nešťastné objekty Kendži Tokiiho vyráběné technikou suchého laku a vyřezávané laserem do tvaru navrženého počítačovou 3D modelací,

Genta Išizuka: *Gloss Reaction #1.*

jeho nástěnné objekty kombinující *uruši a* karbonový laminát (tedy dva snad až příliš průhledné příklady minulosti a budoucnosti) či jeho poněkud dětinské postmoderní hry s kontrastem mezi starými a novými technologiemi, tradičním materiálem a současným tématem. Stejný princip podobným způsobem rozvíjí i Akira Sano. Genta Išizuki pak podle skoro stejného vzorce ve svých obrazech vykládá černý lak železnými svorkami, jehlami a dráty v narážce na tradiční technologii *hjómon*, což vede k o něco zajímavějšímu výsledku. Druhým typem lakových děl jsou skulptury, které naopak pracují s *uruši* jako se sochařským materiálem a využívají charakter lakového povrchu jako takový, často v kombinaci s plasticitou laminovaného laku *kanšicu*. Pro příklad zmiňme práce populární Fumie Sasaki nebo Sakurako Macušimy či Nobujukiho Tanaky.

Kendži Toki: *Molding*.

Uruši proniká i do oblasti designu, je však příliš drahé, obtížně mechanizovatelné, a tudíž nevhodné pro sériovou výrobu. Poslední dobou se ale spolu se snahou o znovuoživení tradic objevují projekty propojující staré lakové dílny se současnými designéry. V takových kooperacích vznikají série předmětů, které jsou často velmi minimalistické (nejen z důvodů estetických, ale také finančních) a odkazují tvaroslovím na tradiční předměty. I tento postup staví na *uruši* jako na čitelném nositeli pojmu tradice a s ním ze sice pochopitelného, přesto však poněkud iracionálního důvodu spojenými pojmy poctivosti a čistoty. Takové výrobky se často vyznačují citlivou prací s materiálem, která je vlastní tradičním dílnám.

Kvantitativně nejvýznamnější produkce však zahrnuje především lokální suvenýry. Anebo naopak velmi drahé „luxusní“ výrobky určené pro všechny, kteří chtějí dát najevo své bohatství a konzervativní uvažování (např. plnící pera s rozličnými typy lakové dekorace). Takové předměty bychom mohli přirovnat k české *Investiční rybičce*, kterou nedávno začala vyrábět firma Mikov (jedná se o pozlacený nožík vykládaný českým granátem s čepelí z damaškové oceli). Toto pojetí lakového předmětu nelze ani s největší nadsázkou nazvat citlivým.

Lakovaná miska s plastovým jádrem.

Pokud bychom chtěli interpretovat situaci, která vedla k takovýmto změnám rozložení lakové produkce, měli bychom si všimnout posunu ve významech, které se s technologií a materiálem *uruši* pojí.

Ve 20. století byly funkční lakované předměty nahrazeny mnohem levnějšími, trvanlivějšími, lehce dostupnými a také pevnějšími plasty a *uruši* tak zmizelo z každodenního života většiny domácností, ztratilo charakter funkčního materiálu a ve všeobecném povědomí zůstalo pouze jako materiál velmi drahý.

Plasty zároveň odebraly *uruši* jeho vizuální jedinečnost – pravé *uruši* již není možné neškoleným pohledem od některých syntetických laků rozeznat. Kdysi zcela nezaměnitelný materiál bez přirozeného nepřítele musí být nyní označen štítkem nebo znalcem jako pravý, aby mohl být za pravý považován. Samotné gesto označení však jako by zároveň dávalo *uruši* jiný druh poněkud falešné exkluzivity. Prakticky jakýkoli výrobek z pravého *uruši* pak může být automaticky považován za hodnotný v kontrastu k předmětům ze syntetického laku a plastům, což je přístup, který materiál zplošťuje pouze na znak luxusu a japonské tradice. V takovémto kontextu často nemusí být podstatné, jak je předmět vyroben, zda je materiál použit v souladu se svým charakterem a zda je plně využit jeho estetický a funkční potenciál, zda je jeho použití odůvodněné. *Uruši*, které je příliš násilně použito jako nositel jediného významu bez ohledu na jeho materiální charakter a konkrétní fyzické vyznění, ztrácí svou autenticitu a stává se kýčem.

Jak jsem již zmínila, takové předměty tvoří nešťastně velkou skupinu současné lakové produkce. Jedná se jak o ona plnící pera s lakovým dekorem, lakované palubní desky aut, krabičky na psací potřeby *suzuribako* prodávané v drahých papírnictvích v Ginze, tak

Pero zdobené dekorem makie. Čínský císařský drak, Nakaya Fountain Pen.

i například o levnější, perletí vykládané obaly na mobilní telefony.

Všemi předloženými příklady jasně prochází linie, ve které *uruši* figuruje jako zástupce tradičních hodnot. Tomu se nelze divit. V současnosti působí japonský lak natolik vytrženě z reality, že se těžko nalézá drobnější aparát, kterým by bylo možné v jeho jednotlivých aspektech číst. V tradiční kultuře, kde byl proces pomalého vzniku lakových prací pochopitelnější a toto řemeslo bylo společností více prostoupené, byl lak jakožto materiál a médium čitelnější a srozumitelnější. Nyní je měřítko (potažmo čas), ve kterém se lakové práce vyjadřují, natolik odlišné od měřítka a rychlosti času kontextu, v němž je vnímáme, že se k nim lze jen těžko vztahovat. Mohli bychom říci, že *uruši* kumuluje v jednom hmotném předmětu takové množství komprimovaného času nerozvinutelného do srozumitelné struktury, že je v podstatě nemožné v současnosti jej letmým pohledem pojmout jinak než jako celek. V širším celospolečenském kontextu jsou tedy lakové objekty a potažmo lakové řemeslo vnímány zjednodušeně, a sice jak bylo již zmíněno, jako znak tradice či luxusu.

V galerijním prostoru, který s sebou nese odlišný, značně zúžený kontext, je však dle mého názoru možné vnímat v materiálu implementovaný příběh o tradici, čistotě a soustředěné práci podrobněji a do jisté míry s ním lze i přeneseně a šířeji pracovat. V prostředí japonské galerie s sebou *uruši* může nést nejen významy tradice, Japonska a luxusu, ale také subtilnější, obecnější a hůře artikulovatelné významy, jako je pomalý růst či absence nebo naopak kumulace času v hmotě. Není jistě nutné zdůrazňovat, že v galerii se výrazně mění vyznění lakových děl a že je také třeba interpretovat je v kontextu volného umění. Fyzický aspekt setkání diváka a lakového předmětu však zůstává

nezměněn (přestože bohužel ochuzen o svou haptickou stránku) a galerie se tak stává v podstatě jediným prostorem, kde může k takto intimnímu kontaktu docházet. Skutečně kvalitní, dobře propracované lakové předměty mohou při bližším styku s divákem působit velmi silně. V případě laminované lakové nádoby s leštěným povrchem často divák při blízkém pohledu na lesk a křivku jejího povrchu odmítá uvěřit tomu, že se jedná o dílo lidské ruky. Předmět se podobá spíše přírodnímu úkazu a sugeruje představu kapaliny zmrazené v čase.

Pro takový intimní zážitek je třeba velmi osobního kontaktu s lakovým předmětem, ale je také nutné, aby byl předmět vytvořen cílenou prací s vyjadřovacími prostředky daného materiálu řemeslníkem či umělcem, který chápe působení materiálu a techniky, s nimiž pracuje. Předpokládáme také diváka, který je srozuměný s celou situací a je ochotný hledat a vnímat složitější struktury obrazů a narážek (ne nutně pojmových), které jsou v předmětu uložené. Takové *uruši* se však už chová jako volné umění, a ačkoli na ně stále nahlížíme v kontextu laku jako uměleckého řemesla, neměli bychom již očekávat mezi tradičním lakovým řemeslem a současným lakovým uměním jednoznačnou kontinuitu.

Pomineme-li tedy vyprázdněnou produkci lakových suvenýrů, kterou bych označila spíše za slepou uličku, můžeme v současnosti sledovat rozčlenění uměleckého řemesla *uruši* na *řemeslo*, které zatím ve zjednodušené podobě pokračuje buď v tradičních dílnách, nebo v kontaktu se současným designem, a *umění*, které pracuje s lakem buď jako s pojmem v rámci konceptuálního díla, nebo podle mě zdařile jako se zvláštní formou silně působícího sochařského materiálu.

Otázkou však je, zda je udržitelná situace, ve které lakové řemeslo figuruje především

jako kontrapunkt k současné produkci, či zda je nutné, aby se tradiční řemeslo transformovalo, zmizelo nebo přijalo plast a syntetické materiály jako relevantní výrazový prostředek.

Literatura

Reischauer, Edwin – Craig, Albert M. *Dějiny Japonska*. Přeložili David Labus a Jan Sýkora. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.

Sasaki, Ei. *Shitsugei no dentou gihou* [Tradiční techniky japonského laku]. 2. vyd. Tokyo: Rikou gakusha, 2009.

Sawaguchi, Goichi. *Nippon no shikkou no kenkyuu* [Výzkum technologie japonského laku]. [s.l.]: Bijutsu shuppansha, 1966.

Shikkoshi Gakkkai. *Shikkou jiten* [Encyklopedie japonského laku]. Tokyo: Kadokawa gakugei shuppan, 2012.

Shitsugei jiten [Encyklopedie japonského laku]. Tokyo: Kougei shuppan, 2004.

Shōno-Sládek, Masako. *The Splendor of Urushi*. Köln: Stadt Köln, 1994.

Suchomel, Filip – Suchomelová, Marcela. *Plocha zrozená k dekoru*. Praha: Národní galerie v Praze, 2002.

Online zdroje

21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa (Collection) http://www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=97&lng=e

Akira Sano (Brainsync, Inc.) – http://urupikapika.syncl.jp/

Atpress, Wa no šó, kóhinšicuna urušinuri smátofon késu wo kaigai de hacubai! (Socialwire Co., Ltd.) – http://www.atpress.ne.jp/news/29167

Designshop (1998–2014; M+H Unit Inc.) – http://www.designshop-jp.com/

Ex-chamber Museum Mirror 1 (Makuuchi, 10/7 no aato meguri, 2010) http://exchambermirror1.seesaa.net/archives/20101008-1.html

Kenji Toki (Japanese Lacquer Works) – http://www.kenjitoki.com/index.html

Koubikan Hakkoudo – http://www.hakkoudo.com/

Kyoto Seika University Ceramics Course (App Arts Studio vol. 13 Kógei to Kenčiku, 2014) – http://seika-ceramics.blogspot.cz/2014/12/app-arts-studio-vol13.html

Miyoshi Shikki (Yahoo! Japan Shopping) – http://store.shopping.yahoo.co.jp/miyoshi-ya/c0d6bfa7a1.html

Nakaya Fountain Pen – http://www.nakaya.org/

Niguramu – http://www.buk.jp/

Sakurako Matsushima (Urushi Art work) – http://www.sakurako.com/ArtWorks/index.html

Sasai Fumie (Urushi Artist) – http://www.sasai-urushi.com/eng/index.php

Gravitace umělecké kompetence

Isabela Grosseová

Ve své doktorské práci si kladu za cíl prostudovat, prodiskutovat a prohloubit povědomí o kapacitě umělecké práce a jejím vlivu na neumělecké prostředí. Ptám se: Jakým způsobem se potenciál umělce uplatňuje v jiných profesích a oborech? Je možné popsat tento vliv samostatně a vidět ho jako podíl na tom, jak funguje naše společnost? O jaký potenciál tedy jde, pakliže bychom se naučili ho vědomě používat?

Název projektu *Gravitace umělecké kompetence* tedy souvisí s vlivy, které má umění na život ve společnosti a které nejsou nutně viditelné na úrovni prezentace umění v galerijních a jiných institucionalizovaných prostorech, tedy mimo rámec tradičního chápání toho, co umění znamená a jaký je dosah jeho působení. Pojmem gravitace v tomto kontextu rozumím to, jak umění splývá se svým okolím, integruje se do jeho podstaty.

Před necelými třemi roky mě můj výzkum přivedl ke dvěma zdrojovým úvahám popsaným v knihách *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture* (Temná masa: Umění a politika ve věku podnikové kultury)[1] Gregoryho Sholetta a *Toward a Lexicon of Usership* (Směrem k lexikonu uživatelství)[2] Stevena Wrighta. První uvedený autor mluví o několika slavných umělcích, kteří jsou na vrcholu pyramidy tvořené od základny až k vrchu absolventy vysokých uměleckých škol, umělci-amatéry a nejrůznějšími odpadlíky v procesu uměleckého vzdělávání; ti všichni jsou těmi nahoře – profesionály – jednotně označováni jako ti neúspěšní. Sholette, který je sám umělcem a spisovatelem, vidí tuto temnou masu lidí jako velmi důležitou a nepostradatelnou, bez ní by v podstatě těch několik málo úspěšných umělců ztratilo svůj kredit. Ve své knize zkoumá vliv temné masy na profesionální umění. O tom také vypovídá použitý termín z astrofyziky – temná hmota formující neviditelnou energii je pozorovatelná jen díky gravitačnímu vlivu na okolní entity tvořené běžnou „svítící" hmotou, jako jsou hvězdy a galaxie. Tato energie, které je ve vesmíru přibližně 96 %, zřejmě drží vesmír pohromadě, aby se nerozpadl. Je zde tedy mnoho analogií, nehledě k tomu, že o vesmírné temné mase toho víme přibližně stejně jako o kreativní temné mase z našeho uměleckého prostředí.

Při vnímání celého uměleckého provozu je potom evidentní, že „[...] temná hmota je neviditelná hlavně pro ty, kdo si nárokují výsadu na management a interpretaci kultury – pro kritiky, historiky umění, sběratele, obchodníky, muzea, kurátory a pracovníky v administrativních funkcích. Zahrnuje provizorní, amatérské, neformální, neoficiální, autonomní, aktivistické, ne-institucionální, sebe-organizující praktiky – vše, co se vytváří

1. Gregory Sholette. *Dark matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London – New York: PlutoPress, 2011.

2. Steven Wright. *Toward a Lexicon of Usership*. Eindhoven: Van Abbemuseum, 2013.

a šíří ve stínu formálního světa umění. Ale stejně, jako je astrofyzikální svět závislý na své temné hmotě, tak také svět umění závisí na své temné energii.“[3] Viditelnost je spojovaná s úspěchem a vše ostatní je z různých příčin vyloučeno z toho, co konstituuje naši kulturu, naši společnost.

Steven Wright ve své knize přichází s hypotézou, kdy na jednu stranu staví tradiční model nezúčastněného diváctví umění na výstavách, kde je umění rozpoznáno, protože je vpasováno do institucionálního expertního rámce, ktery ho potvrzuje. Na stranu druhou klade umění, jež na tento rámec rezignovalo a uniklo mu, ztratilo diváky, viditelnost i dogma autorství, zato však operuje na schématu 1 : 1 (je určeno konkrétnímu člověku v konkrétní situaci) a můžeme říci, že má smysl, je použitelné, není pouze uměleckou propozicí, ale také věcí jako takovou ve dvojí rovnocenné přítomnosti.

Oba tyto zdroje jsou pro mou práci důležitým impulzem. Pomohly mi zviditelnit problematiku a existenci potenciálu uměleckého vzdělání, jinak ne zcela jednoduše uchopitelnou. A já se snažím dotazováním samotných absolventů AVU na jejich zkušenost znejistit své předsudky a pokusit se od samého začátku situaci podrobit bližšímu vhledu.

Podobně zaměřený široký terénní výzkum ani jeden ze zmíněných teoretiků neprovedl[4] a já usiluji o rozšíření zájmu o to, jak vlastně definovat uměleckou kompetenci v činnostech nezávislých na umělecké tvorbě.

Vycházím z předpokladu, že existuje nějaká umělecká kompetence, kterou si student vysoké umělecké školy odnáší po absolutoriu s sebou a následně ji využívá buď v umělecké práci samotné, nebo v aktivitách, jež obsahují určitý koeficient[5] této kompetence. Sféru aktivit, v níž je umění obsaženo a kterou potenciálně ovlivňuje, považuji za neviditelnou zónu

3. G. Sholette. *Dark matter*, s. 1.

4. Gregory Sholette mapoval aktivity uměleckých skupin pomocí dotazníku (*tamtéž*, s. 222). Pracuje s příklady, jako je skupina aktivistů-umělců Political Art Documentation/Distribution (PAD/D) a dalšími politicky angažovanými sdruženími. Steven Wright uvádí příklad umělce Raivo Puusempa, který se stáhnul z umělecké scény a byl starostou města Rosendale v USA.

5. Termín *koeficient umění* (Art Coefficient) používá například Marcel Duchamp ve své přednášce *The Creative Act* (viz Marcel Duchamp – Michel Sanouillet (ed.) – Elmer Peterson (ed.). *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson, 1975, s. 138–140).

potenciálu a využití uměleckého vzdělání. Mým cílem je pojmenovat, v čem tedy tkví umělecká kompetence a jaké jsou její možnosti v případě, že je vkládána do jiných oborů lidské činnosti; jak ji vidět jako samostatnou veličinu, jako kvalitu, s níž je možné pracovat.[6] V čem je zaměstnanec banky, starosta města, hasič nebo aktivista s uměleckým vzděláním jiný nebo lepší než někdo bez tohoto vzdělání? Jak nás naše vzdělání ovlivňuje?

Ambice této práce je přinést konkrétní poznatky o tom, jak s uměleckou kompetencí pracují absolventi AVU.[7] Zaměřuji se na absolventy z ateliérů volného umění. Začala jsem diplomovými ročníky z roku 1966 a v rozhovorech (které nahrávám pro další analýzu) hledám to, v čem absolventi vidí svoji dovednost a jak s ní ve svém životě nakládali. Jestli se umělecké práci věnovali, nebo naopak svůj umělecký potenciál v sobě potlačili a věnovali se nakonec něčemu jinému.[8]

Pokud najdu někoho, kdo rezignoval na tvorbu uměleckých děl, ale byl si vědom svých kvalit a ty dál rozvíjel, ptám se, jestli lze tyto kvality popsat slovně. Docházíme potom společně k pokusu přiblížit se možnostem vidět umělecké vzdělání jako univerzální, mající potenciál být vkládáno do jiných činností, vztahů a podobně. Možnosti komunikovat a popisovat tuto kompetenci nejsou snadné, zvlášť pokud se pokoušíme věci vyjádřit přesněji. Zprofanované pojmy, jako jsou kreativita, talent, osvícení, múza, originalita nebo exprese dnes samy o sobě o výjimečnosti umělcova myšlení mnoho neřeknou.

Během práce jsem si rovněž uvědomila, že procházíme krizí současných vyjadřovacích prostředků. Jakousi lexikální nepřesností v tom, že používáme pojmy minulého století, což působí násilí naší intuici. Proto hledám způsoby, jak nahradit slova jako *talent* dalšími

6. Zajímavé je srovnání s Allanem Kaprowem, který ve své práci hledal „[...] analogues of art in nonart experience“ (viz Allan Kaprow – Jeff Kelley (ed.). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Expanded edition. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2003, s. xvi).

7. Umělecké vysoké školy absolvuje velké množství umělců (počet MBA, MFA a uměleckých Ph.D. roste), kteří svoji kompetenci a své vize vloží do jiných aktivit. Umělecká kompetence se v tomto případě neztratí, jen je méně viditelná, protože neoperuje na schématu běžném pro klasickou prezentaci umění a stojí mimo zaběhnutá hodnotová měřítka. Velká část umělecké kompetence ve společnosti je přítomna v jiných oborech lidské činnosti a její formální zmapování pomůže rozkrýt, jak velký vliv a kapacitu umění obecně má. Mám za to, že tento výzkum vedený na Akademii výtvarných umění v Praze může přinést podněty, které budou hodnotné jako zpětná vazba ve vzdělání studentů. V neposlední řadě to, co z výzkumu vyplyne, by mělo rovněž objasnit otázku: co dala studentům AVU do života?

8. Známým příkladem radikálního zavržení umělecké kariéry je umělkyně Lee Lozano. Do svého zápisníku zaznamenává dne 8. září 1971 manifest nadepsaný *I have no identity* (viz táž. *NoteBooks 1967–70*. New York: Primary Information, 2009 [bez paginace]) a svou vědomou postupnou transformaci odklonu od umělkyně k neumělkyni nazvala *Dropout Piece* (Sarah Lehrer-Graiwer. *Lee Lozano: Dropout Piece.* London: Afterall, 2014).

přesnějšími synonymy, kterých, jak se mi zatím zdá, by mělo být přinejmenším dvacet. V tom mi jako prostředník slouží vyjádření formou metafor a příměrů.

Pro tuto fázi práce jsem zvolila metodu známou mezi antropology, sociology a psychoanalytiky, která je založena na kvalitativním rozboru prostřednictvím rozhovorů. *The Biographic--Narrative Interpretive Method* (Biografická--narativní interpretační metoda) mi umožňuje hodnotit výpovědi také z hlediska toho, co řečeno nebylo, o čem se mluví špatně, co je zatíženo nějakou formou emočního vypětí projevujícího se často jako nelibost, zatrpklost, zanevření na umělecký systém a prohloubení pocitu outsiderství. *The Biographic-Narrative Interpretive Method* (BNIM) definoval Tom Wengraf ve své knize *Qualitative Research Interviewing: Biographic Narrative and Semi--structured Methods* (Kvalitativní výzkum rozhovoru: Biograficko-narativní a polostrukturované metody).[9] Navázal na předchozí metody analýzy vyprávění a diskurzu o biografickém přístupu, které posunul k zájmu o jazykové významy, otázku identity, sebepojetí a sebeprezentace. Vývoj by se dal charakterizovat jako směřující od výpovědi o „realitě" k výpovědi o subjektivní konstrukci, o představě žité reality.

Metoda BNIM je velmi strukturovaná a systematická, rozhovor je nutné vést podle přesně daných pravidel. Specifikem je položit na začátku rozhovoru jedinou otázku, na jejímž základě se vyprávění odehraje. Tato otázka v mém dotazování zní takto: „Jak víte, zajímám se o žitou zkušenost lidí, kteří vystudovali AVU, proto jsem tady a chtěla bych vás poprosit, abyste mi vyprávěla svůj život, všechny události a zkušenosti, které pro vás osobně byly důležité. Můžete začít kdekoli, já vás nebudu přerušovat, budu si jen dělat poznámky, kdybych se chtěla na něco zeptat později."

9. Tom Wengraf. *Qualitative Research Interviewing: Biographic Narrative and Semi-structured Methods*. London – Thousand Oaks (California): Sage, 2001.

Během vyprávění si tedy dělám poznámky, které se vážou ke konkrétním událostem v narativu. Jakmile je vyprávění završeno nebo vyčerpáno, vrátím se k těmto poznámkám chronologicky a najdu větu, ve které se objevilo něco, co by mě blíže zajímalo, a přesně ji zopakuji. Například: „Řekla jste: *A pak už mě nic nebavilo*. Vzpomněla byste si na nějakou konkrétní událost, která se k tomu váže?“

V tomto schématu dál pokračuji, přičemž někdy tato podotázka rozvine další rozvětvené otázky. Zachovat sekvenčnost je důležité, aby byl udržen tok vyprávění. Je přitom často velmi těžké dobrat se k nějakému přesnějšímu vyprávění o konkrétní události a vyhnout se zobecňování.

Zmiňuji se takto podrobně o principu daném tomuto typu vedení rozhovoru, protože mám pocit, že vyjadřuje můj postoj a přístup k tématu. Snažím se zmapovat co nejširší škálu toho, jak absolventi verbalizují svoji žitou zkušenost, jaká slova intuitivně sami volí. Zároveň nechci být příliš výrazným faktorem jako dotazující a volím záměrně cestu, ve které vyprávění není svázáno předpojatostí o tom, co chci slyšet, co mě zajímá.

Samo vyprávění má potom pozitivní účinky. Dotazovaný nemusí čelit vykonstruovaným otázkám a zatím nikdo neměl pocit využití, nebo dokonce zneužití své dobré vůle. Dalo by se dokonce říci, že se o sobě dotazovaný něco dozví. Rozvíjí schopnost vidět se v sociálních souvislostech, lokalizovat sama sebe v kontextu, potažmo si uvědomit svou roli ve společnosti – to, kým jako umělec je. Zdá se, že narativ vlastního života se vyvíjí, pokud je vyprávěn. Zvlášť hodnotné jsou momenty jako: „No tohle vlastně říkám všem, teď vám ale povím, jak je to ve skutečnosti“ atp. Ve vyprávění je patrný tok myšlenek a intenzita sdělení, rozlišuje se to, co je jasné, a to, o čem se pochybuje.

Interpretační proces je konstruován jako slepý panel s přibližně pěti až deseti panelisty kolem stolu. V interpretaci se zviditelňují slepá místa narativu a zároveň panelisté nevidí do budoucnosti – materiál, se kterým budou pracovat, neznají. Audionahrávka rozhovoru je sestřihána a pouštěna krok po kroku, bez znalosti toho, co přijde dál, jak se bude vyprávění vyvíjet. Po každé sekvenci nahrávky je zpracována hypotéza zkušenosti. Co prožívá člověk, který vyprávěl svůj život v tom konkrétním momentě. A následně, po zaznamenání přibližně pěti spekulativních hypotéz, se u každé vyznačí opět přibližně pět cest možného pokračování narativu. Například: pakliže tento člověk zažívá pocit vyrovnanosti v momentě, kdy o této události mluví, o čem bude mluvit teď? Nebo pokud zažívá zklamání, jak bude pokračovat, co se bude dít dál?

V procesu postupných předpokladů a projekcí se představa koriguje, zpřesňuje, hledají se opakující se vzory. Mně samotné tento slepý panel pomáhá vidět souvislosti, kterých jsem si nevšimla, nebo bych o nich vůbec neuvažovala. Získávám díky němu odstup od materiálu, který je velmi podobný mé vlastní zkušenosti, neboť i já jsem si osvojila během studia na Akademii výtvarných umění v Praze mnoho stereotypních způsobů uvažování o tom, co je umění, kdo je to umělec a podobně. Pakliže například vypravěč řekne, že o nějakém uměleckém díle nemůže nic říci, protože by ztratilo svůj smysl, potom já tomuto výroku rozumím jako demonstraci výše zmíněné terminologické krize, ale moji panelisté, kteří zpravidla nejsou umělci, mohou posoudit další možné způsoby porozumění individualitě a momentálním pohnutkám k takovému sdělení.

Moje práce je v momentě, kdy o ní v této publikaci píši, v procesu. Do této chvíle jsem realizovala dvě výzkumné výstavy. První, nazvaná *Způsobilost*, proběhla v roce 2014 v galerii Fotograf a dosud zpracovaný výsledek zkoumání touto výstavou uvádím na závěr tohoto textu. Druhá výzkumná výstava proběhla v listopadu 2016 v Galerii Akademie výtvarných umění v Praze, byla nazvána *Vůbec mě nezajímaly výstavy* a to, co z ní vzešlo, právě zpracovávám.

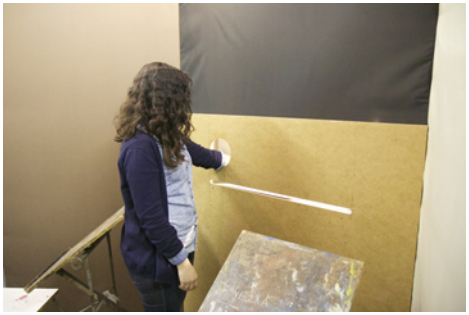
Výzkumná výstava *Způsobilost* [10]

Představte si, že se rozhodnete jít na výstavu, což s sebou nese určitou připravenost, vnímavost a otevřenost. Při vstupu do galerie Fotograf vás překvapí poměrně komunikativní atmosféra, jste přivítáni a pozváni dál. Místnost je malá a zdá se, že je předělena na polovinu látkovou stěnou. Z druhé strany vás hlas požádá, abyste nakreslili studii své ruky. Pokud souhlasíte a výzvu přijmete, otvorem v dělicí stěně vám podávají papír, tužky a gumu. Kreslení není tak obvyklá forma vyjádření jako mluva a dalo by se říci, že má svoje pravidla. Když člověk nekreslí, logiku pravidel musí hledat znovu. Co to tedy je, když někdo umí kreslit? Končí vše u kresby samotné, nebo je to nějaký um, který je univerzálnější a dá se použít také v jiných věcech? Může to souviset s přemýšlením? Pokud se ruka na papíře podobá té vaší, která byla předlohou, tak kresbu vrátíte do zákulisí galerie a necháte tam někoho ještě podobu posoudit.[11]

Druhá místnost je větší, světlejší a oproti první místnosti působí více jako výstava. Na stěnách je pět fotografií a vy si všimnete, že u třech z nich jsou sluchátka. Dáte si první z nich na uši. Drát od nich vede odněkud za fotografií dírou skrz sklo. Posloucháte.

10. Tato výstava vznikla ve spolupráci s Jesperem Alvaerem a Jiřím Ptáčkem. Galerie Fotograf, Praha, 2014.

11. Autorem všech uvedených fotografií (kromě posledních dvou, které vznikly instrumentálně jako součást výstavy) je Tomáš Hrůza.



Nahrávka zní takto:

Pan J. je výjimečný člověk. Umí mluvit s dětmi a dokáže zaujmout lidi. Naslouchají mu. Umí si získat jejich respekt. Vyzařuje optimismus. Když ale mluví o mládí a škole, projevuje se u něj určitá hořkost. S vrstevníky z ateliéru postupně ztratil kontakt. Dívá se na kulturní pořady na ČT Art, a když tam náhodou vidí bývalé spolužáky, nahlas glosuje jejich vystupování sarkastickými, ale povětšinou trefnými poznámkami. Umí je také vtipně imitovat. Davida, Mainera nebo Střížka. Nerad ukazuje kresby, které dělal na škole. Když se ho na ně zeptáte, svede hovor někam jinam, anebo rovnou řekne, že o sobě nechce mluvit. Hned zkraje po revoluci pan J. rozjel jednu z prvních IT firem u nás. Dodnes ale tvrdí, že o počítačích nic neví. Mohl prý založit reklamku jako mnoho z jeho tehdejších přátel, ale na počítačích mu imponovalo, že se ještě vůbec nedalo tušit, k čemu všemu by se mohly využít. Za dvacet let prý nemusel nikoho zkorumpovat, a přesto se jeho firma dostala mezi dvacet nejúspěšnějších v oboru. Když se ho ptáte, jak se mu může tak dařit, když o počítačích nic neví, odpovídá, že to neumí vysvětlit, ale že o všem vždycky uvažuje „organicky“. „Nemyslím na věc, ale na její pozadí. Každý problém na něčem a před něčím leží a něčím je osvětlován. Neřeším ho proto tím, že bych se mu věnoval přímo. Všechnu pozornost věnuji okolí – světlu a pozadí.“ Když pan J. mluví o přístupu k práci, používá slova, která si osvojil coby student AVU.

Třetí místnost je prázdná, jen jí jako doposud všemi ostatními probíhá dělicí stěna. Stojí v ní pouze židle. Uděláte pár kroků a tušíte přítomnost někoho dalšího na druhé straně látkového neprůhledného předělu. Po chvíli nejistoty

vás pozdraví a pozve k usednutí na židli. Pokračujete v krátkém několikaminutovém rozhovoru, ve kterém se pohybujete v prostoru a čase, který si společně s někým za stěnou představujete. Co v té představě děláte a říkáte, není realita, ale je to reálný zážitek. Představivost je opět něco, co obecně není běžně v dospělosti praktikováno. Umět si představit změnu či něco nového však dává žité realitě alternativy.

Hlas z druhé strany látkového předělu vás pozdraví:

„Dobrý den.“

Slyšíte sama sebe odpovědět:

„Dobrý den.“

Hlas pokračuje.

„Se těšíte, jo?“

„Já nevím.“

„Tak... nevíte“.

„Já vás hlavně blbě slyším.“

„Aha, tak já budu ar-ti-kulovat.“

„Super.“

„Jak se vám kreslilo?“

„Tak normálně.“

„A jak vypadá ta ruka, kterou jste nakreslila?“

„Jak vypadá ta ruka... no, snažila jsem se, aby vypadala jako ta moje ruka.“

„Mhm... tak mi o tom něco víc řekněte. Popište mi ji.“

„No, tak ta ruka... je poměrně štíhlá, má dlouhý prsty. Má výraznej prsten s kamínky. Okolo zápěstí omotanou koženou šňůrku.“

„Mhm. Tak si představte, že vás ta šňůrka začne strašně škrtit na ruce... Co s tím budete dělat?“

„Přestřihnu ji.“

„Mhm. Takže si vezmete nůžky, jo? Tak, přestřihnete ji... Co se děje předtím? Popište mi to.“

„Jako celej ten proces?“

„Mhm.“

„Tak, škrtí mě šňůrka. Krev se mi jakoby vlívá do té ruky, a prostě je to nepříjemný. Šňůrka se začne, že jo, zarývat do kůže. Já vezmu nůžky a z vnitřní strany ruky to přestřihnu.“

„Aha. A co se stalo se šňůrkou?“

„Spadne na zem.“

„Spadne na zem. Tak se podívejte pořádně na tu zem a popište mi, jak vypadá.“

„No, je to tahle podlaha. Je bílá, čistá a na ní leží prostřihnutá červená šňůra... Která má

jakoby dva, čtyři... má jakoby, nevím, šest – je na šest půlek!“

„Mhm. Tvoří to nějakej obrazec, nebo?“

„Pardon?“

„Jak to vypadá, jestli to tvoří nějakej obrazec.“

„No vlastně, teďka když to říkáte, tak jo. Jakoby... tvoří to rozpůlený kruh.“

„Mhm, mhm. Připomíná vám to něco?“

„Hmm, připomíná mi to kruhy, když hodí člověk třeba kámen do vody, tak takový ty, co se tvořej.“

„Tak si představte vodní hladinu a na ní si představte ty soustředný kruhy, že jo – jak se šířej po té vodní hladině. Představila jste si vodní hladinu. Kde to je?“

„Je to nějakej rybník. Je to ten rybník, co je u nějakýho lesoparku.“

„Mhm. Co tam ještě vidíte?“

„Vidím tam rákosí. Vidím tam nějaký borovice... šišky... srnka.“

„Srnka? Co vás přitahuje, co přitahuje vaši pozornost? ... Na téhle scenerii?

„Asi všechno najednou. Všechen ten koloběh, co se tam odehrává. Vlnky, vůně lesa a šišek a zároveň...“

„Popiště mi tu vůni.“

„Vůni?“

„No, to by mě zajímalo.“

„Ta vůně je krásná. Je to lesová, je to lesní vůně, jehličí, šišky, zem, mech.“

„Zkuste té vůni vymyslet nějaký jméno.“

„Jméno?“

„Jako lidský jméno.“

„Já nevím, třeba... no třeba jméno ženy.“

„Ráchel.“

„Ráchel. A barva?“

„Hnědá.“

„Zajímavé.“

„Ale taková pěkně hnědá.“

„Pěkně hnědá... to je dobře. Co ta srnka, kam zmizela?“

„Asi běžela někam dál.“

„Co kdybyste se za ní rozběhla?“

„Prosím?“

„Co kdybyste se za ní rozběhla?“

„Můžu, no, můžu za ní běžet.“

„Tak za ní běžte. Kam to vlastně běžíte, kam to je, co tam je?“

„Běžíme na louku, na nějaký volný prostranství.“

„Zmizela ta srnka, nebo je tam?“

„No, ona mě jako dovedla na tu louku a pak zmizela.“

„A pak zmizela. A proč myslíte?“

„Nebo vlastně věděla, že bych ji už neměla následovat.“

„Aha.“

„Věděla jsem, že mám za ní běžet jenom na tu louku.“

„Co vás zastavilo? Nebo co vám... Jak jste zjistila, že ji nemáte následovat?“

„Nevím. Já jsem cítila, že mě měla dovést na nějaký konkrétní místo, že mi nabízela možnost za ní běžet, ale jenom do nějaký části a pak ona už si běžela třeba svým úsekem, kam já už jsem s ní nemohla, ani jako bych nechtěla.“

„Rozumím. A co byl teda ten důvod, nebo... co tam je...“

„...Na té louce?“

„Ano, proč jste se tam teda měla dostat? Mně přijde, že vás ta srnka za něčím vedla.“

„No, za nějakým novým pohledem, novým světem. Volností prostě. Nejsem omezená žádnými stromy, žádným úsekem... žádnýma jakoby... Tam v tom lese byly hodně takový jako ztepilý části, úseky a hodně kopcovitý. A tohleto je jakoby prostřená louka, kde není žádný omezení.“

„Mhm. Tak ani já už vás nebudu omezovat svými sugestivními poznámkami a vpustím vás do další místnosti. Nashledanou.“

„Nashle.“

V poslední místnosti visí jediná fotografie. Jdete blíž a poznáte svou vlastní ruku a svou vlastní kresbu ruky vedle sebe. Vyfocenou a zarámovanou. Ve finále kontemplativně a s dávkou odstupu nahlížíte něco, co jste sami vytvořili.

Literatura

Duchamp, Marcel – Sanouillet, Michel (ed.) – Peterson, Elmer (ed.). *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson, 1975.

Kaprow, Allan – Kelley, Jeff (ed.). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Expanded edition. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2003.

Lehrer-Graiwer, Sarah. *Lee Lozano: Dropout Piece.* London: Afterall, 2014.

Lozano, Lee. *NoteBooks 1967–70*. New York: Primary Information, 2009.

Sholette, Gregory. *Dark matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London – New York: PlutoPress, 2011.

Wengraf, Tom. *Qualitative Research Interviewing: Biographic Narrative and Semi-structured Methods*. London – Thousand Oaks (California): Sage, 2001.

Wright, Steven. *Toward a Lexicon of Usership*. Eindhoven: Van Abbemuseum, 2013.

HANA KNOPPOVÁ
Historical photography as a specific source of knowledge about the Franz Ferdinand d'Este's journey around the world

The article discusses the photographs which survived from the around the world journey made by the successor to the throne, Archduke Franz Ferdinand of Austria, from 1892 to 1893. The author of this text drew the resources for her studies primarily from the photographs deposited at Konopiště Castle. They are important pictorial witnesses of the visited places, official encounters, and numerous hunting expeditions. Furthermore, there are archival materials and sources such as daily journals, abundant correspondence, and newspaper articles. Initially, the article briefly introduces the 19th century exploration journeys. Franz Ferdinand's journey is captured in the selected photographs. The travels of Franz Ferdinand show an imposing world's view through the eyes of a traveller and member of the Austrian nobles in the late 19th century.

LADISLAV ZIKMUND-LENDER
The industrial city of the future: Too demanding project of the urbanist Vladimír Zákrejs

The chapter is focused on an interpretation of unbuilt project of an industrial city which was supposed to function in early 1920s as a new centre of industry moved from Prague peripheries to a new location in Labe lowland. The intention is to interpret this project in terms of Vladimír Zákrejs's (1880–1948) urbanistic thinking but also in the context of institutional and political background, because the project was supposed to serve as a significant manifestation of suverenity and new ambitions of the new Czechoslovak Republic.

JAROSLAV KRATOCHVÍL
Hans Christoph Seebohm: Image of the Sudeten German revanchist in czechoslovakian documentary film

Hans-Christoph Seebohm became the main character of two propaganda documentary portraits created in 1961 *O zámečku, dětech a spravedlnosti (Pohádka pro důvěřivé dospělé)* by Rudolf Krejčík and *Ze světa 10* by the director Otakar Skalski. References to Seebohm's politics appeared also in three other films – *Slovo revanšismus němčina nezná (Revanšismus)* (Josef Kořán, 1960), *Cesta na západ* (Josef Pešek, 1961) and *Pohlednice pro pana Seebohma* (Jiří Stehlík, 1965).

In the films, Hans-Christoph Seebohm is represented as a revanchist, supporter of the National Socialist ideology and former proprietor of a coal mine yearning for his former wealth. The documentaries also worked with the motif of the personal interconnections between the political representatives of the Federal Republic of Germany and Hitler's Germany. Another element is the theme of socialist internationalism and friendship with the inhabitants of the German Democratic Republic, which opposed the revanchist efforts of their West German neighbours.

KAROLINA PLICKOVÁ
Temporality and shift of perception in the performances of Forced Entertainment (durational performances)

Forced Entertainment are a British experimental theatre company, led by Tim Etchells as the artistic director. Over more than thirty years of its existence, the company has become one of the leading fringe performance groups, both in the UK and internationally. Their dramaturgy can be characterized by such notions as *crossover*, *anarchy*, or *slapstick*, as well as by the continuous

effort to explore new possibilities of artistic expression in contemporary theatre and performance.

Based on the example of the company's *durational performances*, the paper will examine the way the artists perform *temporality*. The notion of time is accentuated not only in the inner structure of the performances, but also in their unconventional duration. The paper approaches the concept of *temporality* with particular attention to the issue of spectatorship. The emphasis is on exploration of the structural organisation of the perception of time, on the principles of its thematising and intentional deceleration, and on the impacts the manipulation with time has on narrative structures. The format of the *durationals* oscillates between that of a theatre performance and that of performance art, as the audience are allowed to leave the auditorium as well as return whenever they want. Online streaming of performances, as well as integration of social media into the whole experience, represent a remarkable phenomenon that significantly transforms the perception of the work.

The aim of the paper is to explore the temporal structures of *durational performances* by Forced Entertainment and to describe and analyse their nature that is both entertaining and existential. The topic of the paper is set in the broader context of *postdramatic theatre* and *performativity* (Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte), compared with *endurance art* (Marina Abramović) and examined with regard to the issue of spectatorship (Jaroslav Etlík, Jacques Rancière).

ANNA ČUMLIVSKÁ
Urushi in Japan: Traditional craft in present day

Traditional crafts and materials have been recently usually replaced by modern materials and technologies, which are often cheaper and more functional. The same applies to Japanese lacquer. Using traditional material is no longer motivated by its physical properties but serves only as a reference to tradition and meanings associated with it. In some domains, this approach leads to the creation of luxurious originals; whilst in many others it rather results in kitschy production. It is surprising that perhaps the only domain which enables Japanese lacquer to fully develop in its complexity is that of a gallery.

ISABELA GROSSEOVÁ
Gravity of the artistic competence

My PhD thesis aims to study, discuss and deepen awareness about the capacity of artistic work and its impact on non-artistic environment. My question is: How is the potential of artistic thinking used in other professions and fields? Is it possible to describe this phenomenon separately and describe what impact it has on our society? What kind of potential would it be if we learned to use it consciously?

The title of the project *Gravity of Artistic Competence* is related to the influence of art on the life in society, which is not necessarily visible on the level of presentation of art in the galleries and other institutionalized spaces, rather beyond the traditional understanding of what art can be. Gravity in this context means the blending of art with its environment, integration into its substance.

HANA KNOPPOVÁ

Hana Knoppová vystudovala obor muzeologie na Masarykově univerzitě v Brně. Od roku 2005 se věnuje projektové činnosti výzkumných projektů a od roku 2010 působí v této oblasti v Národním památkovém ústavu. Jako spoluřešitelka výzkumného projektu, který se zabývá historickým fotografickým materiálem v paměťových institucích, propojila svůj zájem o fotografii s doktorským studiem na FAMU – konkrétně v tématu historické fotografie jako specifického pramenu poznání života arcivévody Františka Ferdinanda d'Este.

LADISLAV ZIKMUND-LENDER

PhDr. Ladislav Zikmund-Lender (*1985), historik umění, zabývá se dějinami a teorií moderní architektury a designu. Je autorem, editorem a spoluautorem řady knih, nejnověji *Jan Kotěra v Hradci* (2016), *Milan Rejchl: Architektura a výtvarné dílo* (2016), *Manuál monumentu* (2016), *Experimentální sídliště Invalidovna* (2014), *Design/nábytek/interiéry* (2014), *Budova muzea v Hradci Králové* (2013), *Kubismus v české architektuře: Sto let poté* (2013), *Tři generace architektů* (2012). Přispívá do periodik, jako jsou *Zprávy památkové péče*, *Stavba*, *Art+Antiques*, *Designum*. Pracuje v Ústavu dějin umění a estetiky Jihočeské univerzity, Centru interdisciplinárního výzkumu Univerzity Hradec Králové. V disertačním výzkumu na Vysoké škole uměleckoprůmyslové se věnuje monografickému zpracování díla architekta Ladislava Machoně a jeho širokým kontextům.

JAROSLAV KRATOCHVÍL

Jaroslav Kratochvíl je absolvent Katedry dokumentární tvorby FAMU (2012), student doktorandského programu FAMU a dokumentární režisér tvořící autorské snímky – *Lovu zdar!* (2014), spolupracující s Českou televizí na řadě dokumentárních filmů – *Indiáni ve městě, indiáni ve mně jste* (2015), i cyklů – *Hádanky domů života* (2014), *Expremiéři* (2013).

KAROLINA PLICKOVÁ

Karolina Plicková absolvovala obor teatrologie na Katedře divadelní vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, kde se zabývala zejména tvorbou Samuela Becketta, historií a dramaturgií Divadla Na zábradlí a nonverbálním divadlem. Za diplomovou práci o české skupině pohybového divadla *Pantomima Alfreda Jarryho* získala v roce 2015 v soutěži Teatrologické společnosti Cenu Václava Königsmarka. Tématem její disertační práce na Katedře teorie a kritiky DAMU jsou současné podoby českého i zahraničního autorského divadla vznikajícího na bázi kolektivní tvorby (v posledních letech se pro ně i v českém kontextu poměrně výrazně prosazuje pojem *devised theatre*). Publikovala mj. v *Divadelní revui, Divadelních novinách* či *Taneční zóně*, v současnosti píše o autorských divadelních projektech a o současném tanci především do časopisu *Svět a divadlo*.

ANNA ČUMLIVSKÁ

Anna Čumlivská (*1985) studovala dva roky scénografii loutkového a alternativního divadla na DAMU a v letech 2006–2012 sochařství na VŠUP. V letech 2009–2010 se na Toyama University Faculty of Art and Design věnovala studiu japonských laků. Od 2012 se účastní workshopu konzervování a restaurování japonského laku v Museum für Ostasiatische Kunst, v roce 2014 pořádala semestrální dílnu japonského laku pro studenty VŠUP. Ve své disertační práci se věnuje tématu kulturního přenosu na konkrétním případu japonského laku v českém kontextu, jedním z výstupů je pak kniha *Manuál japonského laku* (2016).

ISABELA GROSSEOVÁ

Isabela Grosseová vystudovala Akademii výtvarných umění v Praze a postgraduální institut pro vizuální umění HISK v Gentu v Belgii. Po dobu šesti let se věnovala profesionálně architektuře, nejprve jako členka ateliéru Ing. arch. Josefa Pleskota v Praze a později také v ateliéru Vito Acconciho v New Yorku. Její umělecká práce je ovlivněná tím, jaké otázky si klade dnešní společnost a jak na ně umělecké instituce reagují, což se nejvíce projevilo v práci nazvané *Reprezentace národa*, připravené společně s Jesperem Alvaerem pro Národní galerii v Praze a Dům umění v Brně. V současnosti je doktorandkou na Akademii výtvarných umění v Praze.

Abramovićová, Marina 63, 70–71, 74
Adenauer, Konrad 49–50, 53
Alvaer, Jesper 112, 125
Alžběta Bavorská, císařovna rakouská 15
Arthur, Robin 65

Bakerová, Bobby 65
Bartlett, Neil 65
Baťa, Tomáš 36, 38–40
Bauschová, Pina 65
Beck, Max Wladimir von 13
Beckett, Samuel 67, 124
Bergson, Henri 70
Beuys, Joseph 65
Bouček, Bohumil 35
Braun, Wernher von 50
Brodský, Vlastimil 58
Brook, Peter 65
Burger, Wilhelm 14

Cage, John 67, 72–73
Clam-Martinic, Jindřich 16

Čumlivská, Anna 8, 88, 124

Dayal, Lala Deen 18
De Keersmaekerová, Anna Teresa 65
D'Este, František Ferdinand 7, 10–17, 19–22, 122
Duchamp, Marcel 78, 107
Dvořák, Tomáš 64
Dvořák, Vilém 27

Engel, Antonín 28
Esslin, Martin 67
Etchells, Tim 63, 65–66, 69–81, 83, 122
Etlík, Jaroslav 63, 75, 123

Feldman, Morton 67
Fierlinger, Otokar 29
Fischer-Lichteová, Erika 63, 68, 77, 123
Foertsch, Friedrich 50
Fosse, Jon 65
František Josef I., císař rakouský 14–15

Gahura, František Lydie 36–38
Garnier, Tony 38
Globke, Hans 50
Gočár, Josef 28
Goebbels, Heiner 65
Göring, Hermann Wilhelm 49
Grosseová, Isabella 8, 104, 125

Habsbursko-Lotrinský, Ferdinand Maxmilián 14
Habsbursko-Lotrinský, Karel Ludvík 13–15
Habsbursko-Lotrinský, Rudolf 13
Hajaši, Satoru 95, 96
Handke, Peter 65–66
Heathfield, Adrian 69–70, 73, 79, 82–83
Henlein, Konrad 51–53, 59
Heusinger, Adolf 49
Hitler, Adolf 49–50, 122
Hodek, Eduard jun. 15–20, 22
Holub, Drahoslav 59
Horák, Vladimír 49–50
Houston, Andrew 80
Howard, Ebenezer 30
Hrubý, Miloslav 50
Hrůza, Tomáš 112
Hsieh, Tehching 70, 74
Hübschmann, Bohumil 28
Humboldt, Alexandr von 13

Išizuka, Genta 96–97

Jamašita, Jošihito 96
Janaczek, Franz 16

Kammhuber, Josef 49
Kaprow, Allan 108
Kerr, Charles 18
Khan, Mahbub Ali 18
Kinsky, Karel 16
Knoppová, Helena 7, 10, 124
Kodera, Pavel 26
Kořán, Josef 45–46, 48, 50, 51, 53, 123
Kratochvíl, Jaroslav 8, 44, 124
Krejčík, Rudolf 45, 48, 57, 122
Kristek, Jan 29
Kristófová, Ágota 64

Lansdown, Lord 17
Lehmann, Hans-Thies 63, 68–69, 71, 123
Leopold Ferdinand, arcivévoda 16
Liburnau, Ludwig Lorenz Ritter von 16
Lowdon, Richard 65
Lozano, Lee 108

Macumura, Mašiki 96
Macušima, Sakurako 97
Mae, Fumio 96
Machoň, Ladislav 28, 30, 124
Marshallová, Claire 65
Mnouchkinová, Ariane 65
Mölzer, Eustach 28
Murose, Kazumi 96

Nadenová, Cathy 65

O'Connorová, Terry 65
Otomaru, Kodo 96

Pešek, Josef 45, 48, 56, 122
Plicková, Karolina 8, 62, 124
Portugalská, Marie Tereza, arcivévodkyně rakouská 15
Prchala, Lev 58
Prónay von Tót-Próna und Blatnicza, Julius von 16
Ptáček, Jiří 112
Puusemp, Raivo 107

Radok, Alfréd 51
Rancière, Jacques 63, 75–76, 123
Rejchl ml., Václav 30, 124
Ruge, Friedrich 49

Říha, Cyril 40

Sakař, Josef 28
Sanchez de la Cerda, Anton 16
Sano, Akira 97
Sasaki, Fumio 97
Sedláček, Josef 50, 59
Seebohm, Hans-Christoph 8, 44–55, 57–59, 122
Sharmová, Sarah 82
Sholette, Gregory 106–107
Scherzer, Karl von 13
Sitte, Camill 29
Skalski, Otakar 45, 47–48, 122
Sobotka, Bohumil 50
Speidel, Hans 49–50
Stehlík, Jiří 45, 48, 122
Stockhausen, Karlheinz 72, 81
Stockinger, Franz 16
Suk, Jan 64
Suzuki, Mucumi 96

Šejna, Josef 30
Ševeček, Ondřej 38
Špaček, Stanislav 34

Tanaka, Nobujuki 97
Tarkovskij, Andrej Arseňjevič 65–66
Tejnorová, Petra 64
Terai, Naodži 96
Toki, Kendži 96–97

Vawter, Ron 78
Vyskočil, Ivan 74

Wagner, Oto 29
Wengraf, Tom 109
Wilson, Robert 65, 67–68, 84
Wirth, Zdeněk 28
Wright, Steven 106–107
Wurmbrand-Stuppach, Leo 16

Zákrejs, Vladimír 24–41, 122
Zikmund-Lender, Ladislav 7, 24, 124
Zimmler, Emil 27, 33–41
Zvěřina, Petr 72

Žáčková, Markéta 29

Teritoria umění
Vědecká konference doktorandů uměleckých škol
2016

Petr Zvěřina (ed.)

Vydala Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU)
Jazyková korektura Kristýna Hoblová
Rejstřík Diana Štelová
Grafická úprava Jolana Sýkorová
Sazba a tisk Nakladatelství AMU
Vydání první
Praha 2016
ISBN 978-80-7331-418-7

www.namu.cz