

znání, že po dlouhých obdobích dominantního zájmu o centra divadelního života (Praha, Brno) je čas obracet naši pozornost rovněž k různým „periferním“ tématům, ať již z hlediska časového, regionálního či žánrového.

Kniha o Modré lucerně je v nejlépeším slova smyslu poctivá, jak pro její informační hodnotu a objevnost, tak pro její krásu (ilustrace Zdeněk Targus Červinka, grafická úprava Tomáš Ježek). Vlastní text doplňují přetisky dokumentů, fotografií a dalších autentických materiálů, nechybí ani textové přílohy, ukázky dobových písní a textů z repertoáru Modré lucerny, dokonce i otištěný scénář „truchlohry o 10 výstupech pro ožvlé marionety“ *Devět mordů vkunovskémlése*(1920)RudyKubička, jednoho ze zakladatelů a hlavních tvůrců.

Pro dnešního občana je sotva asi představitelné bohatství a diverzita divadelního života v Uherském Hradišti na počátku dvacátého století: Spolek divadelních ochotníků, Divadelní ochotnické sdružení, ochotnické divadlo při Sokolu, Klub přátel umění s jejich večery poezie, katoličtí studenti s pověstnými hudebně-divadelními večírky... a pochopitelně pak zájezdy a hostování profesionálních divadelních společností... Jen tak můžeme pochopit, jaké kulturní „podloží“ vedlo k tomu, že roku 1945 zde mohlo vzniknout stále profesionální divadlo, které bez přerušení vývoje existuje dodnes a se svými více než osmi tisíci sezónními abonenty

patří bezesporu k těm divadlům, která nejlépe vytvářejí živý organismus se svým publikem. Ale o tom snad jindy a jinde.

PILÁT, Zdeněk. 2010. *Modrá lucerna. Kniha o kabaretu v Uherském Hradišti*. Uherské Hradiště: Spolek přátel literatury a Knihovna Bedřicha Beneše Buchlovana, 2010.

Žaneta Skálová /

Radoslava Schmelzová
(ed.): ***Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současná tendence***¹

Měkká vazba, neobvyklý čtvercový formát, kombinace šedé, černobílé a limetkově zelené barvy, tak se na první pohled představuje kniha *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současná tendence*. V předmluvě Tomáše Žižky je objasněno, že kniha či spíše silnější sešit (249 stran) prezentuje úvodní publikaci k nově otevřenému bakalářskému studijnímu programu Divadelní tvorba v netradičních prostorech na DAMU Praha (program je součástí OP PA – Operační program Praha –

1 Do publikace svými texty přispěli: Václav Cílek, Benjamin Fragner, Miloslav Klíma, Michal Koleček, Martin Kukučka, Karel Makonj, Tomáš Ruller, Rudolf Šmíd, Pavel Štorek, Radoslava Schmelzová, Denisa Václavová, Tomáš Žizka.

Adaptibilita pro rekvalifikace a nové pracovní příležitosti). Kniha by měla čtenáře obeznámit s kvalitativním zhodnocením klíčových tendencí divadla, založeného na týmové spolupráci a divadelní tvorbě v netradičních prostorech. Ačkoliv vznik knihy souvisí se založením nového oboru, autor předmluvy kriticky naznačuje i další souvislosti: „Komunitní umění je dnes tím nejaktuálnějším, co se děje nejen v divadle, i když česká divadelní kritika to zatím nezaznamenala, na rozdíl od kritiky výtvarné, která si začala všimnout sociálního dopadu umění, oceňovat kolektivní autorství a reflektovat anonymitu jako klad“ (s. 8). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence* není souvislým pokračovatelem průkopnické publikace *Site specific* (Václavová, Žižka a kol. 2008), ale s jistotou můžeme tvrdit, že v českém kontextu se jedná o další očekávanou vlašťovku zabývající se touto tematikou.

Monografie je poskládána z dvanácti kapitol odborníků a vysokoškolských pedagogů. V sekci „O autorech“, umístěné na konci knihy, je pak každému přispěvateli a jeho umělecké či lektorské činnosti věnován krátký odstavec. Téměř okamžitě po prvotním prozkoumání obsahu se nabízí otázka, podle jakého klíče jsou příspěvky a jejich autoři řazeni a zda má zvolená posloupnost čitelnou spojitost (časová či tematická chronologie). Zdá se, že nikoliv. Ze svazku je zřejmý subjektivní, ničím neformova-

ný, nejednotný přístup jednotlivých přispěvatelů ke svým textům z hlediska rozsahu, struktury, grafického zpracování, využívání možnosti číslování odstavců, podtrhávání zásadních jmen, myšlenek a dokonce i stylistiky (např. prokládání osobními vzpomínkami – Michal Koleček v opozici s bodovým popisem – Tomáš Ruller). Z toho důvodu je obtížné číst knihu od začátku do konce. Čtenář si pravděpodobněji spíše vybere v přehledném, jednostranném obsahu, který uvádí názvy kapitol s pomocnou poznámkou “k tématu...” a jména autorů konkrétní text.

Každou samostatnou kapitolu uvozuje citace autorů či známých osobností. Většinu textů taktéž doprovází obrazová černobílá příloha – především fotografie ze zmiňovaných akcí performance a site specific.

První místo zaujímá článek Radoslavy Schmelzové, která se prostřednictvím historických příkladů z různých oblastí (počínaje Richardem Wagnerem a ideou Gesamtkunstwerku, přes akční umění Jacksona Pollocka a japonskou skupinu Gutai, období 60. let a vzniku happeningu, vlivy Situacionistické internacionály, hnutí Nových realistů, Fluxus, body art, Hermanna Nitscheho, minimalismus a vznik instalace, environmentu a konečně site specific) zaměřuje téma na syntézy uměleckých disciplín, vzniku jiné podoby umění a komplexního uměleckého díla. V druhé části své práce zmiňuje české příklady: např. Malechovské sympozium u Kla-

tov, Malostranské dvorky, Symposium na Chmelnici. V širším obraze přibližuje aktivity Nadace Hermit od roku 1992 v podobě symposií v cisterciáckém klášteře Plasy u Plzně, cituje přímé organizátory a účastníky (Miloš Vojtěchovský, Martin Zet). „Zde vznikl syntetický model, od kterého se později vyvinuly další aktivity, užívají už rozvinuté formy komplexních site specific projektů.“ (s. 27) Schmelzová připomíná projekt Miloše Šejna – Bohemiae rosa, aktivity občanských sdružení Mamapapa a Čtyři dny. Objasňuje nové otázky objevující se po roce 1989 a uvádí existenci možná nepřilíš známého Výzkumného centra pro průmyslové dědictví při ČVUT pod vedením Benjamina Fragnera, které již deset let systematicky popularizuje průmyslové dědictví.

Miloslav Klíma, druhý příspěvatelem, pojal svoji úvodní část jako obecné seznámení se s historickým vývojem dramaturgie, jejím postupným definováním v průběhu druhé poloviny 18. století, přechodem od dramaturgie titulů k dramaturgii témat, posilováním její pozice a vymezením tří specifických pilířů oboru dramaturgie. Dále se zamýšlí nad nevděčným postavením dramaturga v divadelním kolektivu. Správně volenou dramaturgii provazuje s tématem úspěšného divadelního podnikání, činnosti a experimentu. Zabývá se podílem dramaturgie na jednotlivých fázích realizace inscenace, které vyjmenovává a apeluje na využívání moderních způsobů

dokumentace divadelního artefaktu. Klíma se vyhraněnosti dramaturgie v rámci site specific projektů dotýká pouze výjimečně a spíše nahodile. Text může být nicméně zajímavým přehledem k dramaturgii, jejímu vývoji, možnostem a schopnostem v obecné rovině.

Autorem třetího příspěvku je Michal Koleček. Jeho text pojmenovaný „Kurátor – Kontext – Výstava“ vzorně slouží těmto pojmům. Nutno předznamenat, že autor svůj text vztahuje především na současné středoevropské a balkánské výtvarné umění. V úvodu textu se ale objevuje i několik souvislostí se site specific. „Umělecké dílo často získává charakter kulturně-sociálního znaku, jehož podstatou je využívání principu dokumentace reality, konfrontace reality s artificialností. Tematizovaná realita je přitom nahlížena komplexně v průsečíku specifických vlastností historických, společenských, kulturních i estetických. Vzniká tak estetický kód, jehož základní funkce tkví ve schopnosti autentické a zároveň tautologické reference signifikantního místa a jeho sociálního tématu“ (s. 51). Koleček zmiňuje, že jako vyjadřovací prostředek umění se využívá především pseudodokumentarismus, fiktivnost a zastupování, konkrétním příkladem je fotografie či videoart. V části „Výstava“ Koleček přibližuje zajímavého zástupce – výstavu City Dreamers (únor–duben 2010, Galerie Emila Filly v Ústí nad Labem) prezentující umělecké intervence do urbán-

ního prostoru ekologicky i sociálně poznamenané průmyslové aglomerace podkrušnohorského regionu.

Rudolf Šmíd je autorem příspěvku s tematikou sociologie v prostoru. Nejprve odlišuje prostor ve fyzickém a symbolickém/vnímaném slova smyslu a v zápětí dodává, že analýza prostoru při snaze o pochopení sociálních aspektů není možná bez časových souvislostí (časoprostor, časoprostorová konvergence). V době globalizace však dochází k razantním společenským změnám – vzniku vzájemné závislosti a provázanosti – a s tím jsou spojené i změny časoprostorové konvergence (např. sociální interakce mezi jedinci). Šmíd objasňuje i procesy, ke kterým došlo v přeměně tradiční společnosti na moderní (masová urbanizace, fenomén nudy, kolonizace času). Autor odkazuje na amerického sociologa Murraye Melbinho a jeho zajímavou typologii způsobů využívání městského prostoru (vliv fází denního cyklu je nadřazen charakteru prostoru jako takového). Dále se věnuje vzniku sociologie a fotografie a společným snahám o objektivní zachycení reality. Odkazuje na mnoho sociologů, fotografů, dokumentaristů, kteří od konce 60. let 19. století prostřednictvím zmíněného média formovali veřejné mínění o společnosti, kterou důkladně mapovali a vydávali sociálně kritické knihy podložené realistickými fotografiemi. Ve 20. letech bylo nadšení z možností fotografie vystřídáno skepsí, která souvisela s převažu-

jící pozitivistickou orientací tehdejší sociologie. Šmíd popisuje konkrétní sociologické prostředky věrné pozitivismu (dotazníková šetření, kvantitativní a kvalitativní přístupy). Připomíná amerického sociologa kanadského původu Ervinga Goffmana a jeho dramaturgický přístup v sociologii zaměřený na studium každodennosti, ve které využil teatrologickou terminologii (role, představení, dramatizace, rekvizity apod.). V poslední části se autor soustředí na základní techniky kvalitativního sociologického výzkumu: zúčastněné pozorování, nestandardizovaný rozhovor a analýzu dokumentů. Šmíd v závěru dodává, že jeho text o užití fotografie jakožto výzkumné metody nejen v sociologii může být přínosný i v divadelní tvorbě – sociologická reflexe dané lokality, tématu, a její využití při konkrétním uměleckém záměru.

Pátou a šestou kapitolou se ke „svému“ bytostnému tématu vrací dlouholetí propagátoři a odborníci site specific – Denisa Václavová a Tomáš Žižka. Domnívám se, že tyto příspěvky by bylo vhodné umístit hned na začátek knihy, jelikož konkrétně přibližují a objasňují toto intermedialní umění: pojmosloví site specific, kořeny a inspirační zdroj, prostor a místo v umění druhé poloviny 20. století, site specific a tělo, site specific a postavení diváka, v závěru bodové vymezení metodiky site specific. Žižka se v kapitole „Recyklace pojmu site specific“ zabývá vlastní charakteristikou site specific projek-

tů a nejranejšími projevy site specific v bývalém Československu – akce, které ještě neznaly toto pojmenování, ale svou reakcí na stav společnosti a v socialistickém systému jej ve větší či menší míře naplňovaly. Dalším zajímavým tématem, které Žižka otevírá, je otázka, kde hledat vhodná místa pro site specific. „Analogické aktivity tematizace místa, chápání genia loci, duchovnosti prostoru s vědomím hodnot krajiny se prolínají celými dějinami umění“ (s. 117). Autor v závěru popisuje historický vývoj spojený s tímto tématem a představuje pravidelně prezentované projekty Maman, o. s.

Kapitolou „Transformace prostorů / Fenomén průmyslového dědictví“ navazuje Benjamin Fragner. Zprvu zmiňuje zásadní kontext pro pochopení závažnosti průmyslového dědictví a jeho vystupování do popředí veřejného zájmu. Objasňuje důvody vzniku a aktivitu platformy pro mapování a další využití průmyslového dědictví TICCIH (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage). Autor popisuje o dvě až tři dekády opožděné počátky zájmu o „industriál“ v českém prostředí a nabízí typologii „industriálu“ v pěti tematických skupinách (dle TICCIH).

Karel Makonj se ve svém příspěvku věnuje režijní tvorbě v netradičních prostorech. Mluví o obecných vlastnostech a možnostech divadla (časoprostorovost, interaktivita, divadelní situace, herec a divák). Právoplatné je jistě jeho zamyšlení

nad paradoxem významu sousloví „divadlo v netradičních prostorech“ – tak jak ho chápeme dnes: „Uvažujeme-li tedy o divadle v netradičních prostorech, vracíme se tak vlastně k jeho kořenům. Uvážíme-li celou historii divadla, zjistíme, že vlastně etapa divadla ve speciálně stavěných divadelních budovách, kterou dnes považujeme za etapu tradičních divadelních prostorů, tvoří poměrně krátké období jeho existence. Až příliš krátkou na to, jak brzo se jich divadlo nabažilo...“ (s. 142), stejné myšlenky se objevují i v textu Václava Cílka. Makonj zmiňuje, co všechno bylo dějištěm divadla v minulosti, a klade si otázky, jaká byla vlastně cesta z exteriéru přes veřejný prostor do interiéru. Jako důvod tohoto „stěhování“ uvádí potřebu nové a výraznější vizualizace. Tím ale vznikly dva v podstatě izolované, nespolečenské, neinteraktivní prostory. Makonj se poté vrací k postupným proměnám vztahu mezi jevištěm a hledištěm a jako vzorového režiséra využívajícího postupy současné divadelní režie v exteriéru i v interiéru uvádí Petera Brooka. V další části obrací pohled na fenomén performance, performance studies a Performance Group (Richard Schechner). V závěru se zabývá projekty site specific.

Kapitola Martina Kukučky se zabývá v obecné rovině rozmanitostí vztahů mezi jevištěm a hledištěm. Popisuje nesnadný úkol režiséra, který očekává divákův pohled, který se následně snaží vést. Dále se zaměřuje na mikrosvět, který se vytváří mezi

akcí herce a reakcí diváka, vytváří pojmenování „Sít' bodů vidění“. Pro toto označení ho inspirovala i metoda herecké práce *View Points* autorky Anne Bogart. Síť bodů vidění označuje reálný prostor jeviště i imaginární prostor umělce a diváka. Body vidění dělí na dramaturgické úvahy, inscenování v prostoru a analýzu. Dle Kukučky je třeba každý divadelní prostor nejprve pojmenovat, k tomuto účelu vymezuje body vidění prostorové, časové a asociativní. Tyto body vytvářejí vzájemný vztah. Připomíná, že divadlo je systém znaků, které divák čte a dává si je do souvislostí. Důraz příkládá divácké schopnosti imaginace a ruku v ruce s tím vzniknu fyzického a vnitřního časoprostoru. Věnuje se pojmu divák a ne-divák a je toho názoru, že vstupenka či lístek je nepostradatelným prvkem určujícím obřadnost divadla. V závěru představuje polský festival *Miasto* v Legnici, v rámci kterého se za účasti pěti zahraničních tvůrců (včetně Kukučky) uskutečnil *site specific* projekt *Army House of Culture*, jehož přípravu a průběh detailně popisuje.

Nejkratší, avšak pozornosti hodná je kapitola Pavla Štorka, který se zaměřil na ideu festivalů a jejich financování. Nejprve se obecněji vyjadřuje ke vzniku festivalového boomeru a poté kriticky komentuje nedostatečné ukotvení divadelních festivalů v kulturní politice jednotlivých států, a také nízkou či žádnou podporu vývozu umění do zahraničí, propojení s mezinárodní divadelní scénou.

Informace dává do souvislostí s ekonomickým faktem – finanční podpora kultury v České republice nepřesahuje 0,5% HDP. Upozorňuje na živoření nezávislých projektů a jejich silné závislosti na omezených možnostech grantových příspěvků. V další části představuje sedm zahraničních modelových příkladů tvorby a produkce v netradičních prostorech.

Jedenáctá kapitola je velmi specifická. Tomáš Ruller v krátkých anotacích definuje několik pojmů (performer, performance, performance art, umění prezentace, místo, událost, představování, akt, představení, hra, škola pozornosti, shun disciplína, setkávání, černý trh, otevřený dialog, otevřená situace, projev, umění představování, instalace – akce, performance display, prostor, lokace, pozice, post, bod, prostředí, site specific). V další části nazvané „Studijní osnova / Praxe“ se v pěti cyklech zabývá individuální tvorbou, medializací, kompozicí v ploše, prostoru a v čase – pro každý typ sestavuje bodový scénář vedoucí k realizaci. V předposlední části „Historie / Teorie“ sestavuje velmi cenný přehled – k pojmům: zátiší, portrét, prostor, figura, objekt v pohybu, figura v pohybu, akce, příběh, komunikace a kontext a komplexní systémy přiřazuje konkrétní jména umělců a jejich druh tvorby. V poslední části „Československá situace akce“ se vrací do domácího prostředí, opět nabízí strukturovaný chronologický seznam jmen a aktivit. Pro další zjednodušení potenciálního studia zmíněných témat je

k této kapitole přiřazen obsáhlý přehled studijní literatury.

Příspěvek Václava Cílka se zabývá antropologií prostoru. Hned z počátku autor upozorňuje, že v tak „prorostlých“ oborech, jakým je divadlo, je prakticky nemožné podat jednoduchou, univerzálně platnou definici pojmů, podobně jako je v přírodních vědách obtížné definovat, co to je život. Site specific vnímá jako možné životní stadium, které může inspirovat klasické divadlo. Taktéž upozorňuje na faktickou situaci – netradiční prostory jsou tradiční. Cílek v dalších několika větách velmi trefně vymezuje jinakost site specific vůči tradičnímu divadlu. Dále se věnuje přístupu a vývoji osobnosti herce v oboru site specific a kontinuálně přechází k samotnému výkonu řemesla. V analýze reálného prostoru nabízí jednoduchý seznam nutných kroků – určení, kde se bude akce odehrávat (městské/antropogenní prostředí, přírodní prostředí a přechodné prostředí), co od konkrétního místa potřebuji znát a kde tyto informace získám. Poté se zaměřuje na analýzu virtuálního prostoru, který je dle autora tak složitý a v čase proměnlivý, že ho nelze žádným konkrétním návrhem uchopit, přesto nabízí tři možná měřítká – globalizační, evropský a lokální prostor. Velmi čtivé jsou pasáže o staré čínské metodě feng-šuej (kde založit vesnici aby měla co největší užitek z vláhy a byla stíněná před větry), o geniu loci (duch místa), topos (řecký výraz pro místo) a makom (slovo z hebrejštiny – mís-

to v srdci). Další podněty k zamyšlení Cílek nabízí v „obhajobě“ mocné funkce šera a tmy, kterou nevnímá jenom jako nedostatek světla. Novým pohledem na site specific by mohl být následující příspěvek „Site specific a přírodní katastrofy: potřeba malých rituálů“, ve kterém Cílek navrhuje využití site specific k útěše a psychologické pomoci či možnému hledání způsobu, jak žít s přírodními živly.

Po přečtení knihy vyvstává poměrně palčivá otázka – pro koho je publikace *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence* vlastně určena. Různorodost přístupů a témat jednotlivých autorů se může rovnat šířce čtenářského spektra. Nutná obeznamenost čtenáře se souvislostmi a základními i odbornými pojmy z oborů historie, historie umění, filozofie, sociologie apod. je u jednotlivých kapitol velmi rozmanitá. Z toho důvodu je těžké odhadnout přímý přínos pro jednotlivce. Taktéž je poměrně zavádějící samotný název knihy, mnohdy se kapitoly z velké části věnují obecnému přehledu vývoje divadla, fotografie, filozofie a k tématu „na obálce“ se vyjadřují spíše nahodile. Pochopitelně, vše se všim souvisí nebo na sebe má vliv, ale název knihy by to měl reflektovat.

Bibliografie:

- SCHMELZOVÁ, Radoslava (ed.). 2010. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2010.

VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš
a kol. 2008. *Site specific*. Praha: Pražská
scéna, 2008.

Pavel Drábek /

Torontská disertace o českém divadle

V září letošního roku obhájil na torontské slavistice pod vedením prof. Veroniky Ambros svou disertační práci Adam Grunzke. S titulem *Models of Aesthetic Subversion: Ideas, Spaces, and Objects in Czech Theatre and Drama of the 1950s and 1960s* (Modely estetické subverze: myšlenky, prostory a objekty v českém divadle a dramatu 50. a 60. let 20. století) se práce zaměřuje na dvě divadelní dekády, díky nimž britský kritik Kenneth Tynan v roce 1965 nazval Prahu „hlavním městem divadla v Evropě“. V anglofonním kontextu jen poskrovnu známá éra (jejímž hlavním propagátorem byl Jarka M. Burian) tak možná v Grunzke ziskává dalšího propagátora. Práce je rozdělena na pět částí: (1) Úvod; (2) Vytvoření nové estetiky: od socialistického realismu k experimentálním šedesátým; (3) Imaginární prostory a hmotná jeviště; (4) Stírání hranic mezi objektem a subjektem; a (5) Závěrečné poznámky.

Autor se zabývá vybranými divadelními tituly, které se vymykaly z vládnoucího sovětského modelu socialistického realismu, podvrace-ly jej nebo z něj vycházely a nějak se

k němu odvolávaly. Hlavní tezí práce je právě divadelní spontaneita, živelnost a touha po osvobození od ideologických klišé – znaky politického tání, jak se projevovaly na jevišti. Disertace dokazuje, že se její autor pozoruhodně sblížil jednak s historickými, politickými i kulturními jevy, jednak s češtinou. Je to tím pozoruhodnější, že případy, které Grunzke rozebírá, jsou výrazně časově podmíněné a mimo historický a společenský kontext jen obtížně uchopitelné: divadlo svého času komunikovalo nepřímou, náznakem či narážkou. To podstatné studie bezpečně odkrývá a citlivě zařazuje do dobového i uměleckého kontextu, do souvislostí s meziválečnou avantgardou i experimentálním divadlem 60. let. Zásadnějším opomenutím je snad jen kontext Nové vlny českého filmu, s níž mělo divadlo tematicky, umělecky, ale i osobně mnoho společného. Je potřeba také zmínit, že práce rozestaví i celý arzenál divadelní teorie (craigovské pojetí divadla, pražský strukturalismus, Brechtův *Verfremdungseffekt*).

Kritickou výtkou proti výběru případových studií je, že se Grunzke zaměřuje na inscenace her dramatiků, kteří jsou slavní a v dnešních očích tvoří český dramatický pantheon: Pavel Kohout (*Dobrá píseň, Taková láska*), Josef Topol (*Konec masopustu, Kočka na kolejích*), Jiří Suchý (*Člověk z pudy*) a Václav Havel (*Ztížená možnost soustředění*); z inscenací pak ještě přidává Grossmanova *Krále Ubu* v Divadle na zábradlí. Z his-