

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Katedra divadelní vědy

ročníková práce

Divadlo a kýč: *Čarodějky ze Salemu* v Divadle na Vinohradech

Vedoucí práce: Mgr. Alena Sarkissian, Ph.D.

Klára Metge

2020

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Aleně Sarkissian, Ph.D. za její trpělivý a vstřícný přístup, odborné vedení a cenné rady a Divadlu na Vinohradech za laskavé poskytnutí záznamu inscenace.

Obsah

ÚVOD.....	4
JURAJ DEÁK	7
HRA ČARODĚJKY ZE SALEMU.....	8
TEXTOVÁ ÚPRAVA.....	9
KONZUMACE A KONTEMPLACE.....	12
SCÉNA	12
KOSTÝMY.....	14
HERECTVÍ.....	15
REDUNDANCE.....	16
JEDNOTA, INTENZITA A KOMPLEXNOST	18
ZÁVĚR.....	21
PŘÍLOHA.....	24
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	24
SOUPIS REŽIÍ JURAJE DEÁKA V DNĚ.....	26
POUŽITÁ LITERATURA.....	28
PRAMENY	28
SEKUNDÁRNÍ LITERATURA	28

Úvod

Ve své práci budu zkoumat inscenaci Divadla na Vinohradech (dále DnV) *Čarodějky ze Salemu* v režii Juraje Deáka pomocí vybraných estetických teorií zabývajících se kýčem. Po zhlédnutí několika Deákových inscenací (zejména díky klubu mladého diváka, pro něhož je DnV díky svému klasickému repertoáru oblíbenou destinací), jež se sobě navzájem podobaly téměř k nerozeznání, jsem se rozhodla zkoumat, pomocí jakých mechanismů jsou inscenace vytvořeny a čím si jsou navzájem tak podobné. Jím režírované inscenace dlouhodobě inklinují k pokleslému divadlu a k prvoplánové interpretaci. Jeho tvorba tvoří nezanedbatelnou část vinohradského repertoáru. Zaměřuje se převážně na texty známé, žánrově převažují komedie. Výjimkou na aktuálním repertoáru (sezóna 2019/2020) je pak Shakespearův *Romeo a Julie* a Millerovy *Čarodějky ze Salemu*. Inscenace *Čarodějky ze Salemu* je však pro potřeby této práce zabývající se kýčem vhodnější, neboť samotné Millerovo drama může v určitých ohledech vybízet ke zjednodušování postav a k zplošťování děje ve prospěch laciného efektu, jež skýtá prostředí d'áblem obydleného městečka.

Pojem kýč je v literatuře zabývající se estetikou spjat s výhradně negativními konotacemi, jeho přesná definice se však ukazuje být komplexní problematikou. Konkretizace tohoto pojmu vyžaduje detailní analýzu jeho povahy, má za úkol odlišit kýč od uměleckého díla. Dwight Macdonald ve svém souboru esejů nazvaném *Masscult and Midcult – Essays Against the American Grain*¹ zavádí pojem „masscult“, „midcult“ a „high culture“, tedy „vysoké umění“ jakožto estetické kategorie. Na jeho studie navazuje Umberto Eco v publikaci *Skeptikové a těšitelé*,² v níž se věnuje konkrétnějším podobám midcultu (který zde slouží jako ekvivalent kýče) a masscultu, který ovšem na rozdíl od Macdonalda nevnímá jako problematický. Macdonald i Eco se věnují zejména sociálnímu původu midcultu, tedy jeho historickými souvislostmi a povahou jeho recipientů, a jeho projevům v literatuře. Tomáš Kulka se ve své publikaci *Umění a kýč*³ zabývá oproti tomu samotnou podstatou kýče a zavádí soubor kritérií společných pro kýč zejména ve výtvarném umění. Ačkoli se Kulka divadlem přímo nezabývá, pokusím se v této práci dokázat, že jím stanovené „poznávací znaky“ kýče jsou natolik univerzální, že je lze použít i při zkoumání divadelní inscenace.

Pro jasnější orientaci je třeba detailněji popsat zvolené pojmy, tedy masscult, midcult a vysoké umění. Samotný pojem masscult odkazuje na svou cílovou skupinu, tedy masy,

¹ MACDONALD, Dwight. *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*. New York: New York Review Books, 2011.

² ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006.

³ KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2014.

snaží se být přístupný všem, smazávat rozdíly mezi jednotlivými vrstvami společnosti.⁴ Přiznaně přebírá postupy vysokého umění, ovšem až v okamžiku, kdy přestávají být novými a stávají se prověřenými.⁵ Je otevřeně určen k široké konzumaci.⁶ Přístup Macdonalda a Eka k masscultu je do jisté míry odlišný. Macdonald považuje masscult za obdobně škodlivý jako midcult. Oba jevy jsou zaměřeny na široké publikum, obsahují „vestavěnou reakci“, tedy způsob, jak má recipient dílo přijmout (jediným rozdílem je, že midcult se tváří jako vysoké umění) a obé pak kvalifikuje jako podkategorii kýče.⁷ Eco je oproti němu vůči masscultu smířlivější a z kategorie kýče ho vyjímá. Hlavní rozdíl spatřuje v odlišném zaměření – dle Eka užívá masscult prověřených postupů vysokého umění ne proto, aby se mu přiblížil, jak je charakteristické pro midcult, nýbrž proto, že je považuje za funkční.⁸ Dostává se tak zcela mimo kýč i vysoké umění. V této práci se přikloním k Ekovu chápání masscultu.

Midcult je oproti masscultu značně rafinovanější. Rozdíl mezi těmito dvěma kategoriemi spočívá zejména v jejich účelu. Jak již bylo objasněno, masscult se nevydává za nic jiného než objekt konzumace pro co nejširší škálu recipientů.⁹ Cíl midcultu je v základu podobný, chce být konzumován co nejširším publikem, avšak na rozdíl od masscultu chce svému konzumentovi předložit skutečné Umění.¹⁰ Masscult využívá poznatky vysokého umění, protože je považuje za účinné, a nesnaží se jimi vylepšovat svůj ani recipientův status. Midcult je využívá proto, aby poskytl vysoce emoční zážitek vydávaný za estetický, ale takový, který bude zcela jednoznačně přijat a okamžitě vykládán jako Umění.¹¹ Zjednodušeně řečeno, midcult se za vysoké umění pouze vydává, ve skutečnosti však využívá zavedených a snadno rozpoznatelných postupů proto, aby u svého konzumenta navodil dojem, že se přiblížil vysoké kultuře, že jí rozumí a že je tudíž svědkem něčeho výjimečného.¹² Nehledá nové způsoby ani se nesnaží svého recipienta znepokojit, naopak. Cílem midcultu je potvrzovat hodnoty, ubezpečit konzumenta, že jeho vnímání světa je správné a v pořádku, to vše v podobě Umění.¹³

Terminologie, jíž ve své publikaci používá Kulka, je odlišná. Zcela opomíjí masscult a do opozice proti sobě staví kýč a vysoké umění. Zde spatřuji určitou mezeru v Kulkově

⁴ MACDONALD, D. Op. cit., s. 11.

⁵ ECO, U. Op. cit., s. 75.

⁶ Op. cit., s. 76.

⁷ MACDONALD, D. Op. cit., s. 27.

⁸ ECO, U. Op. cit., s. 75.

⁹ Op. cit., s. 71.

¹⁰ ECO, U. Op. cit., s. 76.

¹¹ ECO, U. Op. cit., s. 79.

¹² Op. cit.

¹³ ECO, U. Op. cit., s. 78.

dělení – ve své analýze používá pojem „kýč“ jak pro obraz chundelatého koťátka, tak obraz „malebné krajiny“. Obraz chundelatého koťátka jen stěží vyvolá pocit Umění, je zkrátka a dobře nevkusný. „Malebná krajina“ je oproti tomu rafinovanější, neboť se může snáze vydávat za Umění, a tudíž svému konzumentovi potvrzovat jeho schopnost chápat Umění. Přestože budu nadále používat Ekovo detailnější dělení, domnívám se, že je potřeba Kulkovu terminologii blíže představit, neboť budu později operovat s jeho jemnějšími kritérii. Pro porovnání s předchozím odstavcem o midcultu připojuji Kulkův popis kýče, který ve své práci využiji:

- 1) Kýč zobrazuje objekty nebo témata, která jsou všeobecně považována za krásná, anebo která mají silný emocionální náboj.
- 2) Tyto objekty a témata musí být okamžitě identifikovatelné.
- 3) Kýč substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazeným tématem.¹⁴

Kýč má tedy za cíl instantně zprostředkovat *zážitek* z uměleckého díla.¹⁵ Emoce jím vyvolané musí být naprosto jednoznačné a ve všech případech identické, proto si kýč nemůže dovolit nerozpoznatelnost nebo nejednoznačnost, a tudíž vylučuje používání nových, dosud neověřených metod.¹⁶ Zároveň si konzument skutečně uvědomuje, že je svědkem Umění, že mu rozumí *správně* a že jeho dosavadní přesvědčení byla rovněž *správná*,¹⁷ což vyvolává druhý typ emoce, dojetí nad sebou samým a nad vlastní schopností chápat Umění – jev popsany Kunderou jako „druhá slza“.¹⁸

Ačkoli se Macdonald, Eco i Kulka věnují zejména literárnímu a výtvarnému midcultu, je zřejmé, že s midcultem se lze setkat ve všech oblastech umění. V případě divadla, se pole působnosti midcultu vzhledem k pluralitě složek dramatického díla značně rozšiřuje, zasahuje nejen vizuální a textovou stránku díla, ale i stránku hereckou a režijní. Pražské Divadlo na Vinohradech, jež se po většinu své existence od roku 1907 prezentuje jako měšťanské divadlo, je, zejména díky inscenacím posledních sedmi let (doba působení ředitele Tomáše Töpfera a zároveň méně známá éra divadla), vhodným příkladem pro ilustraci teorie divadelního midcultu, o níž se v této práci pokusím.

Na inscenaci budu nahlížet optikou několika kategorií – z Ekovy terminologie přebírám pojmy konzumace, kontemplace a redundance, od Kulky pak pojmy jednota, intenzita a komplexnost. V rámci těchto kategorií budou postupně zkoumány všechny složky

¹⁴ KULKA, T. Op. cit., s. 57.

¹⁵ Op. cit., s. 107.

¹⁶ Op. cit., s. 52.

¹⁷ Op. cit., s. 56.

¹⁸ KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006. s. 268.

inscenace, tedy samotná interpretace textu, vizuální stránka a herecký projev.

Juraj Deák

Juraj Deák absolvoval na pražské DAMU roku 1987.¹⁹ Jeho prvním samostatným režijním počinem je Gogolova *Ženitba* v sezóně 1986/87 uvedená v divadle DISK.²⁰ Do svého prvního angažmá coby režisér nastoupil v sezóně 1988/99 do Východočeského divadla Pardubice, kde působil sezóny 1990/91.²¹ Od sezóny 1992/93 přechází do Národního divadla Moravskoslezského, kde v rozmezí sezón 1993/94 až 2003/04 zastává funkci šéfa činohry.²² Stejnou pozici zastává v letech 2004/05-2011/12 v pražském Divadle na Fidlovačce.²³ Počátkem sezóny 2012/13 pak spolu s Tomášem Töpferem a Janem Vedralem přechází do Divadla na Vinohradech, kde dosud působí. Za svou vinohradskou éru stvořil Deák 16 inscenací,²⁴ 8 se jich dosud hraje.²⁵ Následující analýza jeho činnosti se týká pouze období jeho působení na Vinohradech.²⁶

Juraj Deák se ve svém výběru textů zaměřuje převážně na známá dramata, v jeho repertoáru najdeme jména Shakespeare, Ibsena, Millera či Shaw. V jeho výběru dlouhodobě převažují komedie (jak již bylo zmíněno v úvodu, jedinými jím stvořenými tragédiemi na repertoáru jsou v současné době *Romeo a Julie* a *Čarodějky za Salemu*). Lze tedy soudit, že se ve svém výběru dramát vyhýbá méně notorickým textům, a pokud sáhne po méně známém textu (viz *Ahoj krásko!* (*Linda*) současné britské dramatičky Penelopé Skinner), je pravděpodobné, že se nebude jednat o příliš složité či kontroverzní téma. Deákův režijní rukopis je v jeho inscenacích obvykle jasně patrný. Krom již zmíněné volby žánru mívají jeho inscenace pozoruhodně mnoho styčných bodů. Vyznačují se silnou, téměř násilnou emotivností – ať už se jedná o nekonečný sled navzájem si podobných gagů v komediích (viz

¹⁹ Juraj Deák – režisér [online]. [cit. 2.10.2019]. URL: < <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1055565280-by-laska/401226100061001/81-reziser-juraj-deak/> >

²⁰ Ženitba. [online]. [cit. 2.10.2019]. URL: < <http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=12090&mode=0> >

²¹ Východočeské divadlo. [online]. [cit. 2.10.2019]. URL:

< http://encyklopedie.idu.cz/index.php/V%C3%BDchodo%C4%8Desk%C3%A9_divadlo >

²² Historie Národního divadla moravskoslezského v datech. [online]. [cit. 2.10.2019]. URL:

< <https://www.ndm.cz/cz/stranka/161-historie-narodniho-divadla-moravskoslezskeho-v-datech.html> >

²³ TOLAR, Aleš. Plzeňské divadlo má nového šéfa činohry, Pavlovského střídá Deák. [online]. [cit. 2.10.2019]. URL: < https://www.idnes.cz/plzen/zpravy/plzenske-divadlo-ma-noveho-sefa-cinohry-pavlovskeho-strida-deak.A110906_135539_plzen-zpravy_alt >

²⁴ Juraj Deák. [online]. [cit. 2.10.2019]. URL: < <https://vis.idu.cz/Persons.aspx> >

²⁵ Repertoár. [online]. [cit. 2.10.2019]. URL: < https://www.divadlonavinohradech.com/soubor/Juraj_Deak >

²⁶ Během sezóny 2018/2019 čítal vinohradský repertoár 17 inscenací, z toho 5 je uváděno na Studiové scéně (prostor věnovaný dramátům současných českých autorů), zbylých 12 na hlavní scéně. Z těchto 17 inscenací bylo 7 režirováno Deákem, z toho všechny na hlavní scéně. Tvoří tedy více než třetinu stálého repertoáru DnV.

Pygmalion nebo *Zkrocení zlé ženy*) či o těžkopádnou a téměř hysterickou dojímavost *Čarodějek ze Salemu*.

Onen aspekt hysterie ostatně provází Deákovy inscenace napříč žánry. Emoce herců (a tedy i diváka) jsou vybičovány na nejvyšší míru ne zrovna jemnými postupy, v podstatě se jedná o pravidlo „čím hlasitější a vypjatější projev herce, tím větší a silnější emoce divákova“. Sám ostatně doznává, že nejbližší je mu divadlo, jež je „silně emotivní a filosofické zároveň“²⁷ a že touží dělat velké divadlo s velkými tématy přístupné každému, z něhož si divák odnese silné emoce.²⁸ Tyto definice se, jak již víme, nebezpečně blíží midcultu, jeho okamžité emotivnosti a obecné platnosti.²⁹

Deákova tvorba v DnV se nevyznačuje vysokou komplexností. Je jednoduchá, přímočará a emoce vymáhající. Zároveň inscenuje dostatečně známé texty, aby kvalita konečného výrobku (neboť inscenace skutečně působí jaksí sériovitě a zaměnitelně) byla zajištěna samotným použitým materiálem. To vše neomylně ukazuje k midcultu. Inscenace Millerových *Čarodějek ze Salemu*, jíž se věnuje tato práce, je pak důkazem nejpřesvědčivějším.

Hra *Čarodějky ze Salemu*

Arthur Miller píše *Čarodějky ze Salemu* v roce 1952, roku 1953 pak mají premiéru na Broadway v Martin Beck Theatre. Přes zprvu rozpačité kritické přijetí se hra stává brzy populární a dnes se jedná o dosud nejuváděnější Millerovo drama.³⁰ Dle Millera samotného pramení obliba hry z jejího tématu, tedy paralely ke vzniku totalitního režimu, a bývá uváděna ve společnostech, jež se s totalitou potýkaly či potýkají.³¹

Ačkoli se dnešnímu divákovi může zdát Millerovo drama zakotvené v massachusettských čarodějnických procesech 17. století, zdroj inspirace je třeba hledat i

²⁷ Záznam NetHovoru 22.6.2005. [online]. [cit. 2.10.2019]. URL:

<http://www.scena.cz/index.php?d=3&page=nethovory&id_n=364&s_rok=2005&s_mesic=6>

²⁸ GOJDA, Petr. Za vinohradské divadlo byl hostem Mozaiky Juraj Deák. Rozhovor s Jurajem Deákem. [online.]. [cit. 2.10.2019]. URL: < <https://vltava.rozhlas.cz/za-vinohradske-divadlo-byl-hostem-mozaiky-juraj-deak-5092923>>

²⁹ ECO, U. Op. cit., s. 77-78.

³⁰ ADLER, Thomas P. Conscience and Community in *An Enemy of the People* and *The Crucible*. In *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Ed. Christopher Brigsby. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

³¹ U nás byly *Čarodějky ze Salemu* inscenovány pouze dvaadvacetkrát oproti *Smrti obchodního cestujícího*, jež byla uvedena dosud dvacet devět krát, *Všichni moji synové* pak čtyřia dvacetkrát. Tyto rozdíly nejsou, vzhledem k povaze minulého režimu, nijak zásadní. Je naopak zajímavé, že se *Čarodějky* hrály tolikrát i přes své jasně protitotalitní téma. (vis.idu.cz/Productions.aspx)

jinde. Spojené státy se v 50. letech minulého století, tedy v období Studené války, ocitají nikoli v honu na čarodějnice, nýbrž na stoupence komunistické ideologie. Tehdejší senátor Joseph McCarthy zahájil ve Spojených státech tažení proti jakémukoli vlivu Sovětského svazu. Falešná obvinění, jež vznikala ve snaze odhalit stoupence komunistické ideologie, mohla sloužit i jako záminka pro jiné, často osobní, msty. Miller na tuto novou, McCarthym vytvořenou subjektivní realitu, jak toto období nazývá,³² podporující vznik fám, podezření a překrucování skutečnosti, reaguje sepsáním právě *Čarodějek ze Salemu*.³³

Jakkoli má text závažné a aktuální téma, literární teoretikové se však rozcházejí v názorech na samotnou kvalitu textu. Millerovi je vytýkána neschopnost účinně mísit žánry (v tomto případě melodramatická linka Johna Proctora a „jeho žen“ a linka politicky aktuální, tedy jakési společenské drama)³⁴ a nízká komplexnosti postav (téměř nulový vývoj Abigail a nadbytek vedlejších postav).³⁵

Jeden z klíčových problémů Millerova textu tkví v ženských postavách – tedy Elizabeth a Abigail – jež dokazují Millerovu neschopnost vzdát se dvou stereotypů ženy: ženy-manželky a ženy-milenky. Abigail coby femme fatale zprostředkovává tělesnost, smyslnost, dráždivost a erotičnost mládí a (dle Millera) ženám přirozená touha a schopnost svádět. Elizabeth oproti tomu ztělesňuje chladnou a netečnou manželku. Mezi těmito extrémly stojí John Proctor, coby jasný hrdina hry. Je to právě ono nezbytné mužské hrdinství, které Wendy Schissel považuje za původce zjednodušení postav Abigail a Elizabeth, jež jsou v záři Proctorova kolísavého hrdinství zredukovány na pouhé maškary ženství.³⁶

Textová úprava

Pokusíme se nyní Ekovy a Kulkovy termíny aplikovat na Deákovu interpretaci textu, v níž je navýsost patrná jeho přichylnost k midcultu. Lze jej chápat *Kitschmensch*,³⁷ tedy člověka, jenž vnímá i skutečné umění pouze jako transparentní znak, jako zkratku k emocím. Inscenace se sice – alespoň dle programu³⁸ - přiklání k politické interpretaci *Čarodějek*.

³² MURRAY, Edward. *The Crucible*. In *Arthur Miller's The Crucible*. Ed. Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, 2008.

³³ Tento český překlad nevystihuje původní anglický titul – *The Crucible*, který značí těžkou zkoušku. Přesnější, avšak méně používaný, je překlad *Zkouška ohněm*.

³⁴ BLOOM, Harold. Introduction. In *Arthur Miller's The Crucible*. Op. cit., s 1-2.

³⁵ MURRAY, E. Op. cit.

³⁶ SCHISSEL, Wendy. Re(dis)covering the Witches in Arthur Miller's *The Crucible*: A Feminist Reading. In *Arthur Miller's The Crucible*. Op. cit., s. 55-68.

³⁷ BROCH, Herman. Notes on the Problem of Kitsch. In *Kitsch – An anthology of bad taste*. Ed. Gillo Dorfles. London: Studio Vista, 1970. s. 49-77.

³⁸ MILLER, Arthur. Nikdo není v bezpečí. Přel. Barbora Hančilová. In *Program k inscenaci Čarodějky za*

Režisér volbu textu zdůvodnil následujícím tvrzením: „Každá doba, která se láme, s sebou nese velké soupeření pravd v pohledu na svět. A vyznat se v tom je pro člověka velmi těžké. Hra se zabývá takovými kryptopravdami, které něco znamenají, a přitom znamenají něco úplně jiného, a to mě na tom fascinuje.“³⁹ Deák se v této zpovědi dozrává vlastně k tomu, že je z toho širého světa zmaten, že je těch světonázorů nějak příliš a že jeden pořádně neví, co s nimi. Zkrátka, pouze konstatuje, že žijeme ve složitém světě. Svě zmatení pak promítá do Millerova textu, neproniká do jeho hloubky a zůstává u povrchového rozehrávání stereotypních milostných pletek.

Už textová úprava naznačuje, že zásahy povedou k co nejjednodušší a emočně nabitě podívané. Jeho úpravy podporují redundanci, jev, který Eco popisuje jako přemnožení signálů, jež vysílají stejnou zprávu⁴⁰. Úprava textu je sama o sobě minimální, vyhýbá se jakýmkoli zásadním škrtnutím, v podstatě omezuje pouze rozvleklé pasáže mezi manželi Proctorovými. Odstraněné úseky sice nezasahují do děje jako takového, změna textu, které se inscenátoři místy dopouští, však ano, neboť Millerův jazyk místy zjednodušují. Ze – snad potenciálně matoucího – oslovení *ty Piláte Pontský* vytvoří *ty zbabělče*. Služebná Tituba, jež s dívkami údajně tančila v lese, je oslovoována *d'áblova bestie*. Ačkoli se jedná o drobné změny, mají maximální estetický dopad a jsou v souladu se zvolenou koncepcí *Čarodějek ze Salemu*, tedy tou, která divákovi zjednodušuje práci, nenutí jej rozplétat skryté významy vzniklé sledování celé estetické struktury, ani zpochybňovat jednání postav. Oslovení *d'áblova bestie* je rozhodně emocionálně zabarvenější než prosté *Titubo*, jež je v textu původně. Divákovi je jasně naservírováno, jaká panuje v městečku atmosféra, jak na Titubu pohlíží ostatní postavy a jak se bude děj nejspíše vyvíjet dál. Problém se násobí tím, že identické signály jsou směrem k divákovi vysílány hereckým projevem – gestikou, mimikou, silou hlasu, pohybem a samozřejmě hudbou a předměty zavěšenými na jevišti. Jako s bestíi s ní přirozeně zachází i ostatní postavy – promluvy k ní jsou vždy řvané, často doprovázené i smýkáním o zem a ranami (v jednom případě dokonce i ranami opaskem). Ti, kteří na Titubu nekřičí, se na ni alespoň důkladně mračí. Divák pochopil – Tituba je bestie. Je tudíž zbytečné upravovat text k ještě větší jednoznačnosti. Tato jednoznačnost pak hraničí s piktogramem, tedy transparentním znakem,⁴¹ jehož vlastní podobu nevnímáme, ale díváme se „skrze“ něj.

Salemu. s. 19-27. Vydalo Divadlo na Vinohradech v sezóně 2017/2018.

³⁹ ROKOSOVÁ, Aneta. Manipulace s pravdou. Téma Čarodějek ze Salemu, které rezonuje v každé době. [online]. [cit. 20.4.2020]. URL: < <https://vltava.rozhlas.cz/manipulace-s-pravdou-tema-carodejek-ze-salemu-ktere-rezonuje-v-kazde-dobe-6504033?player=on> >

⁴⁰ ECO, U. Op. cit., s. 88.

⁴¹ KULKA, T. Op. cit., s. 105.

Optikou Kulkových pojmů, tedy jednoty, intenzity a komplexnosti *Čarodějky ze Salemu* rovněž neobstojí. Kulkovi se budu věnovat v samostatné kapitole, prozatím se jen krátce zaměřím na základní problém Deákovy interpretace *Čarodějek*. U Millera jsou dvě dějové linky, tedy linka konfliktu manželů Proctorových a a politická linka (salemské procesy jako paralela ke Spojeným státům 50. let minulého století), v rovnováze. Doplní jedna druhou, společně vytváří dílo, jehož jednota je vysoká⁴². V této inscenaci je však upřednostňována linka milostného sváru, je na ni kladen větší důraz. Nelze se však zcela zbavit linky politické, neboť je pevně zakotvena v textu. Procesy v Salemu však nejsou použity jako paralela k nějakému současnému jevu ve společnosti, jsou pouze využívány jako prostředek k umocnění napětí v milostném trojúhelníku. Naléhavost zkonstruovaných procesů se salemskými ženami je překryta klišovitým svárem muže, ženy a milenky. Tento postup pak útočí na všechny tři Kulkovy pojmy. Narušením rovnováhy mezi linkami snižuje Deák jednotu díla a zároveň snižuje jeho komplexnost, neboť původně propojený a složitý děj zjednodušuje na schematický milostný trojúhelník. Tím je pak snížena i intenzita konečného útvaru, neboť linka manželů Proctorových není původně zamýšlena jako středobod hry, tudíž tak ve výsledku nemůže fungovat a působí naředěně a příliš jednoduše.

Vyvstává tedy otázka, nakolik je výběr tohoto textu dramaturgicky motivovaný. Možné vysvětlení skýtá Ekův koncept konzumace a kontemplace. Samotný výběr hry slouží ke kontemplaci umění, divákovi je předložen známý text od známého autora. Sám o sobě je jakousi „zárukou kvality“. Millerovo jméno bude jako vysoké umění fungovat snadněji než konverzační komedie. Víme však již, že politická roviny hry je upozaděna a posílena je namísto toho univerzálnost milostného trojúhelníku mezi Proctorem, Proctorovou a Abigai. To umocňuje stereotypní zobrazení ženských postav (tj. již v Millerově textu přítomné zjednodušení žen na stereotyp Milenky a Chladné manželky je podpořen i kostýmními a hereckými prostředky). Tím vzniká univerzální situace, která naopak slouží ke konzumaci. Divák má možnost snadno se ztotožnit se předváděnou zápletkou, je mu důvěrně známá, neboť byla v různých variacích již stokrát opakována.

Pohnutky, jež režiséra vedly k vytvoření této inscenace, jsou v souladu s jeho dlouhodobou dramaturgií. I jindy⁴³ si vybírá texty se silnými ženskými hrdinkami, které však ve svém pojetí redukuje na pouhé loutky, náznak původní postavy. Deákova snaha vytvořit psychologicky komplexní hrdinku je odsouzena k nezdaru, neboť vychází z bytostně chybné

⁴² Kulkův termín „jednota“ používám již zde, neboť nejlépe vyjadřuje kvalitu textu. Jeho pojetí vysvětlím na s. 18 v kapitole Jednota, komplexnost a intenzita.

⁴³ Viz soupis režii J. Deáka v DnV v příloze.

premisy. Aplikuje na ženské postavy stereotypy spojené s ženstvím: tajemnost, pudovost, labilita, přemrštěná emotivnost a propojenost s přírodou.⁴⁴ Stačí si vzpomenout na *Zkrocení zlé ženy* či *Pygmalion*. Deák naoko poskytuje ženám, resp. ženským postavám, prostor pro vyjádření, ve skutečnosti je však interpretuje z mužského pohledu. Pracuje s předem hotovými „povahovými balíčky“ - Milenka, Matka atd. Sám se ostatně k tomuto chápání žen přiznává: „Ibsen je velmi mystický autor a navíc také mistr ženské psychologie. Ženská psychologie je jedna z nejsložitějších na světě, my muži se ji snažíme pochopit celý život, ale nikdy se nám to nepovede...“⁴⁵ „Ženská psychologie“ jakožto „jedna z nejsložitějších na světě“ implikuje právě ona výše popsaná tradiční klišé s ženami spojená – záhadnost, iracionalitu, emoce.⁴⁶ Tyto neuchopitelné vlastnosti jsou pak mužům, tedy zástupcům racionálního pohledu na svět,⁴⁷ navěky zatajena. U Deáka je zřejmě i zdrojem životního údivu, své umělecké ambice pokládá na oltář ženám-bohyním⁴⁸ a jejich psychologii.

Konzumace a kontemplace

Scéna

Eco zavádí pojmy konzumace a kontemplace při popisu malířského stylu Giovanni Boldiniho. Jeho portréty žen obsahují dvě roviny. Realisticky pojatou tvář zákaznice, dostatečně detailní a krásnou a ženiny šaty, na nichž naopak Boldini používá novější impresionistické metody. Tvář ženy je určena k přímé konzumaci divákem, je zobrazena jako krásná, často byla zřejmě idealizovaná. Tvář musela být zároveň jasně rozpoznatelná, aby bylo zřejmé, kdo si takový portrét může dovolit. Její šaty pak slouží ke kontemplaci – impresionismus byl v jeho době moderní styl; pakliže je použit, pak musí být obraz také moderní, a tudíž se zcela jasně jedná o Umění.⁴⁹ Konzumace a kontemplace tedy definují jeden ze hlavních aspektů midcultu, tedy že se tváří jako Umění, ve skutečnosti však

⁴⁴ MCDOWELL, Linda. Place and Space. In *A Concise Companion to Feminist Theory*. Ed. Mary Eagleton. Blackwell, 2003. s. 11-31.

⁴⁵ ROŽSAFNÁ, Michaela. Režisér Juraj Deák: Chvilé před generální zkouškou jsou adrenalin. [online]. [cit. 20.4.2020]. URL: <<https://www.denik.cz/divadlo/juraj-deak-chvile-pred-generalni-zkouskou-jsou-adrenalin-20130318-3r3u.html>>

⁴⁶ SCHOTT, Robin May. Feminism and the History of Philosophy. In *The Blackwell Guide to Feminist Philosophy*. Ed. Linda Martín Alcoff, Eva Feder Kittay. Blackwell, 2007, s. 43-63.

⁴⁷ SCHOTT, R. Op. cit., s. 43-63.

⁴⁸ Ženy jakožto symbol plodnosti propojený se zemí je rozebírán např. zde: MCDOWELL, L. Op. cit., s. 21-22. Nutno podotknout, že koncept ženy-bohyně je stále notně vyživován. V Čechách tuto myšlenku propaguje např. Terezie Dubinová ve své publikaci *Kořeny ženské spirituality* (Praha: Zlatý květ, 2018) případně na svém blogu www.oheladom.cz.

⁴⁹ ECO, U. Op. cit., s. 100-101.

předkládá zjednodušená, snadno konzumovatelná a emočně návodná díla. Obdobný postup, tedy kloubení snadno rozpoznatelného s postupy „vysokého umění,“ lze pozorovat i v námi zkoumané inscenaci.

Scéna Davida Baziky v *Čarodějkách ze Salemu* by ráda byla náznakovou. Na prázdném jevišti stojí postupně se zvyšující obdélníková rampa, na straně nejbližší k divákům vysoká asi půl metru a s uličkou vedoucí do středu obdélníku, do něhož herci volně vstupují, na straně nejdál od diváků vysoká zhruba metr. Je multifunkční, postupně slouží jako stůl, židle, postel, les, nebo jen neurčité ohraničení prostoru. Zde však jakákoli náznakovost scény (a tudíž možnost kontemplace) končí.

Výraznějším scénografickým prvkem jsou předměty visící nad scénou. Jejich symbolika je tak zřejmá, že symbolikou přestává být a stává se piktogramem. Nezáleží na tom, co nad scénou visí, důležitý je okamžitý efekt, který to má na diváka, jenž je ihned odkázán do patřičné emoční roviny. První použití tohoto principu je hned v úvodní scéně, jíž Deák k Millerově textu přidává a která představuje divoké křepčení mladých salemských dívek v lese. Problematika znázornění lesa je vyřešena několika spuštěnými provazy, které zastupují kmeny stromů. Po ukončení reje jsou provazy vytaženy nahoru a zůstává pouze jeden, který příznačně visí nad místem, kde po celou následující scénu bezvládně leží Parrisova neteř. V další scéně se ocitáme na statku Proctorových. O „statkovitost“ prostředí nemůže být pochyb. Shora visí tři chomouty (zde se můžeme dohadovat i o možné doslovné ilustraci Proctorova „bytí v chomoutu“), na zemi a zadní části rampy je dekorativně rozložené seno, v levé části scény stojí patřičně patinový dvoukolák, prostředek obdélníku obydlují necky. To, že ani jedno nemá krom ilustrace naprosto žádný význam, že prostředí by divák pochopil z řeči postav a že se tyto dodatky stávají tudíž redundantní, je zdá se, nedůležité. Divák byl vystaven Statku.⁵⁰

Během soudního přelíčení nad hlavami herců visí pět velkých zvonů. Na konci této scény předčítá Parris jména obviněných žen a dívky v čele s Abigail začnou zběsile zvonit na tři ze zavěšených zvonů (čímž je dosaženo patřičného kostelního a nábožensky fanatického efektu). Ty se začnou pomalu zasouvat a na jejich místě se objeví tři oprátky. Divák opět není na pochybách – nyní se bude hrát o Smrti. Oprátky zůstávají přirozeně až do konce, poslední rozhovor Proctora a Proctorové odehrávající se ve vězení je pouze opět doplněn nám již známým senem, tentokrát však vězeňským.

S touto naoko minimalistickou scénou soupeří podivně konkrétní rekvizity. Jevištní

⁵⁰ ECO, U. Op. cit., s. 79.

realismus vrcholí a zároveň umírá ve scéně u Proctorů doma. Obdélníková rampa zde slouží jako stůl a odkládací plocha, čímž nutně působí předimenzovaně. Elizabeth Proctorová svému manželovi předkládá večeři – talíř s pečeným kuřecím stehnem a sklenici vody, kterou před tím naleje z džbánu, sama se věnuje nespécifikované činnosti u necek. Nepatřičně konkrétní a hmatatelné stehno kontrastuje se zjevnou absencí vody v neckách – divák sice vidí stehno, ale neslyší šplouchání vody. Realismus je posílen i popřen, zcela bez důvodu a zjevnému vztahu k ději či stylizaci.

Zde přicházejí ke slovu Ekovy kategorie konzumace a kontemplace. Deákova mizanscéna obě splňuje zcela přesně. Prázdná scéna divákovi jasně ukazuje „současné umění“, to, ve kterém se režisér oprostuje od přeplněné scény a jeho nábytkem nespoutaný génius může svobodně dout divadlem. Tento aspekt lze tedy bez obav zahrnout do kategorie kontemplace. Prázdná scéna je spojována s „moderním divadlem“, ačkoli si tento jev divák nemusí vědomě pojmenovat. Jevišťe oprostěné od nábytku zkrátka působí „umělečtěji“, naznačuje, že inscenátoři jsou natolik schopní, že se obejdou bez specifikovaného prostředí. I divák je polichocen, neboť poznal náznakovou scénu, a tudíž je schopen vnímat pokrok a moderní umění. Ke specifikaci však stejně dochází, neboť Deák si nedokáže odpustit aspekt konzumace. Předměty jako stehno, necky či dvoukolák a seno ubezpečují diváka v jeho chápání hry, nabízí mu pohodlný záchytný bod, k jehož interpretaci nepotřebuje vynaložit žádné úsilí. Stejně tak naoko symbolické, ve skutečnosti však nesmlouvavě konkrétní předměty visící ze stropu umožňují divákovi nerušeně konzumovat prostředí, o němž se hraje. Jsou jasně rozpoznatelné, neumožňují jakoukoli dezinterpretaci či znejistění divákova zážitku, doslova mu předvádí, o čem se bude hrát, případně kde se bude děj odehrávat. Jsou to předměty jednoznačně určené k pasivní konzumaci.

Kostýmy

Obdobnou dualitu nabízejí kostýmy herců. Většina postav je oděna do kostýmů těch nejpuritánštějších Puritánů. Výjimku tvoří scény, v nichž křepčí mladé dívky v lese, ty jsou, jak jinak, oděny do příhodně odhalujících univerzálních bílých košilek. Vězeňské šaty Rebecky a Elizabeth jsou pak z drsné pytloviny – krom své snadné rozpoznatelnosti vyvolávají i smyslový počitek hrubé tkaniny na nahém ženském těle. Kostýmy jsou v tomto případně určeny výhradně ke konzumaci, ať už se jedná o historizující puritánské oděvy nebo o naopak univerzální, ale zato jasně erotizující košilky či vězeňské šaty. Divákovi je umožněno konzumovat jemu důvěrně známé historizující zobrazení, či časově neurčené, ale

emocionálně návodné kostýmy. V případě *Čarodějek ze Salemu* má historizují pojetí dvě roviny. Za prvé implikuje „závažné téma z dávných dob“ k jehož pochopení musí být divák patřičně erudovaný. Zároveň však historii servíruje co nejjednodušeji, tedy dostatečně rozpoznatelnými (a tudíž jednoznačně historickými, či spíše historizujícími) kostýmy.⁵¹ Opět nedochází k žádnému zmatení předkládaných vjemů, kostýmy jsou na první pohled zařaditelné do známých kategorií. Kontemplace snad ani není možná, neboť kostýmy mají skutečně jediný cíl – dodat divákovi to, co si představuje pod pojmem „puritán“, případně „mladá dívka svedená ďáblem“. Jedná se o dokonale zástupné symboly, o piktoqramy, jejich konzumací se divák dostává přímou cestou ke kýženému emočnímu efektu.

Herectví

Identifikovat kontemplaci a konzumaci v hereckém projevu je poněkud ošemetné. V *Čarodějkách ze Salemu* ztelně převažuje snaha psychologické, či spíše psychologizující herectví. Bohužel ani zde se divák nesetkává s uměním, ale spíše s tím, co by spadalo do oblasti, kterou Eco označuje jako midcult a Kulka méně diferencovaně rovnou jako kýč, neboť ona „psychologizace“ není odstíněna, neprojevuje se v náznaku, ale omezuje se na několik klišovitých gest a hlasových projevů. Projevuje se zejména vnějškovými znaky, opět jasně interpretovatelnými. Herci po většinu času střídají dvě hlasové pozice; obě naznačují vypjatost situace – křik a tlumený, naléhavý šepot. V emočně vypjatých scénách, (během soudu, či během závěrečného vězeňského výjevu) pak aktéři rozehrávají stereotypy spojené s psychologickým herectvím a zároveň jejich „typem“ postavy, tedy např. mohutná gestikulaci a přepjatý hlasový projev, kající svíjení se. Domnívám se, že výše popsané jevy spadají do oblasti čisté konzumace, jasně sdělené a jednoznačně přijaté. Kontemplaci pak pravděpodobně mají umožňovat „jemnější“ momenty, intimní scény manželů Proctorových, v nichž John odhaluje Elizabeth své vnitřní pochybnosti. Jeho projev se snaží být hluboce psychologický, má divákovi poskytnout ono vysoké umění. Oproti divokému reji a křiku totiž působí propracovaněji. Navozují dojem, že divák musí být dostatečně emočně zralý, aby pochopil hloubku jeho psychologického prožitku. Konzumace i kontemplace jsou v případě hereckého projevu těžko odlišitelné, respektive i pasáže, jež jsem identifikovala jako určené ke kontemplaci, vykazují i znaky konzumace, např. vnášením „křehkých“ emocí, jež jsou ale

⁵¹ Historie jakožto prostředek pro zvýšení prestiže díla a zároveň jakožto způsob lichocení jeho konzumentovi (tj. konzument je natolik vzdělaný, že pozná historii) ostatně není záležitostí jen divadla, ale i mj. architektury a užitého umění: GUSEVICH, Mariam. Decoration and Decorum, Adolf Loos's Critique of Kitsch. In *New German Critique*, č. 43 (1988), 97-123. URL: <<https://www.jstor.org/stable/488400>>

zjednodušené, divákovi předložené jako hotové a určené k pasivní konzumaci.

Konkrétní představu poskytne bližší pohled na herecký projev Tomáše Pavelky, představitele Johna Proctora. Pavelka pojímá svou postavu jako prototyp tichého, mužného farmáře. Po většinu času na jevišti stojí, své emoce vyjadřuje zvýšeným hlasem (vztek), hlubokým dýcháním (rozrušení a bezmoc) či rozzuřeným mácháním pažemi nebo zatvrzelým zatínáním rukou v pěst, naznačujícím, že s Johnem Proctorem si nikdo zahrávat nebude, případně lomením rukama, tedy jasným dovoláváním se Boží spravedlnosti. Vrchol psychologické drobnokresby přichází při Proctorově přiznání se k poměru s Abigail. Pavelka se svíjí na podlaze, spíná ruce, vrhá zmučené pohledy střídavě na Abigail a střídavě do diváků. Zhluboka oddechuje, lomí rukama, křečovitě fázuje svou řeč až do konečného, osudového odplivnutí slova „děvka“. Pak zůstává trpitelsky klečat s hlavou skloněnou a rukama opřenýma o zem. Obraz kajícího se hříšníka je dokonán. Závěrečný výjev z vězení, v němž se Proctor nejprve přizná a následně popře spolupráci s ďáblem, doprovází zmučené kývání těla ze strany na stranu, protáčení očí, snad v hledání Boha, naléhavý šepot i křik a opět hluboké oddechování. Obraz je kompletní. Divák by musel být necitlivý kulturní barbar, aby nepoznal Psychologii a nebyl jí patřičně zasažen.

Zkoumáme-li projev představitelky ženských hrdinek, tedy Andrey Elsnerové coby Elizabeth Proctorové a Jany Kotrbaté jako Abigail, zjistíme, že mají s herectvím Pavelky mnoho podobného. Role Proctorovy manželky je ze své podstaty „klidnější“. Tím odpadá nejjednodušší možnost projevení emocí, tedy pobíhání po scéně a mohutná gestikulace. Na řadu přichází jemnější, avšak stejně klišovitá, práce. Submisivnost postavení manželky naznačuje celý postoj těla – skloněná hlava a cudně sklopený zrak, v klíně složené ruce, celé tělo vysílá signály Ženy v domácnosti a zároveň Chladné manželky. Její pohyb je minimální, o to návodnější pak musí být patřičně tichý a jemný hlas a zmíněný postoj. Oproti tomu má Kotrbatá k dispozici paletu veškerých klišé spojených s Náruživou milenkou – a také jich hojně využívá. Bojovně vysunutá brada, vyzývavý, ohnivý zrak, umíněnost v tváři. Při scénách s Johnem Proctorem přichází na řadu, hluboké, smyslné dýchání, ladné a zároveň erotické pohyby paží a celková ostendovaná tělesnost všech pohybů.

Redundance

Ekův termín redundance označuje přemnožení signálů v uměleckém díle, jež na recipienta působí identicky. Jinak řečeno, redundance je zbytečné opakování stejné informace

různými médii. Tím porušuje intenzitu díla, jednotlivé prvky jsou přebytné a tudíž zaměnitelné. Podíváme-li se na vinohradské *Čarodějky*, zjistíme, že by mohly směle posloužit jako ilustrační příklad tohoto Ekova termínu.

Při ohledávání vizuální stránky inscenace, tedy výpravy a kostýmů, zjistíme, že většina elementů divákovi ukazuje stále to samé, pouze v jiné podobě. Toto lze nejlépe dokázat na scéně u Proctorů doma, již jsem již nastínila v kapitole *Kontemplace a konzumace*. To, že je během ní divák vystavěn Statku je očividné. Zajímavý (či spíše příznačný) je zato způsob, jakým se tak děje. Z řeči postav, tedy manželů Proctorových, je prostředí, v němž se rozhovor odehrává, zřejmé. Hovoří se o večeri, o tom, že John je doma, že děti jsou uloženy v posteli. Divák tedy z pouhých promluv jasně pozná, kde je a co se děje. To však, zdá se, nestačí. Je potřeba dodat nádech autentické farmy. Interiér je vyřešen neckami (o jejich nesmyslnosti již padla zmínka). To však stále není dost, necky se konec konců mohou vyskytovat i jinde než na statku. Na řadu přichází seno a rustikální dvojkolák. Teď už skutečně nemůže být pochyb – Proctorovi jsou na statku, dokonce na Statku (neboť prostor je sice zaplněný natolik, aby byl snadno rozpoznatelný, ale zároveň zůstává v rovině neosobní obecnosti, čímž opět vzniká piktogram odkazující diváka k jakémukoli jemu známému statku). Pro případ, že by někdo stále byl na pochybách, přichází Deákova invence s předměty spuštěnými ze stropu – v této scéně se jedná o chomouty. Aby toho nebylo málo, kostýmy jsou rovněž farmářské – prosté, z drsných materiálů, přiměřeně opotřebované.

Nesmyslným nadbytkem, samoučelným zaplňováním scény je zde jasně demonstrován základní rys midcultu – snadnou rozpoznatelnost. Prostřednictvím redundance servíruje divákovi, jak má danou scénu číst, případně jej ubezpečuje, že daný element pochopil správně. Nenechává ho na pochybách, neumožňuje jinou interpretaci. Podobný princip lze detekovat i v jiných momentech inscenace. Během soudní scény se na jevišti povaluje množství zápisových sešitů a knih ze stropu visí zvony. Ano, zde je návodnost o něco menší, ale myšlenka je stále jasná – tady se hraje o sporu Boha a ďábla, věčný souboj dobra a zla, v závěrečném malebném výjevu z vězení pak opět přichází na řadu seno (pozor, zde se však nejedná o seno statkové, ale o seno vězeňské), ze stropu visící oprátky a pytlovitě šaty vězňů.

Kapitolou samou pro sebe je pak přidaná úvodní scéna lesního tance. Jak již bylo řečeno, v samotném Millerově textu se nenachází, ba co víc, její přidání je naprosto protichůdné pozdějšímu vývoji a celému smyslu hry. Millerovo drama je mimo jiné založené na tom, že divák neví, co se ve skutečnosti v lese stalo. Má k dispozici jen tvrzení kněze Parrise a Abigail. Přidáním této scény je však divákovi „ulehčena práce“. Režie mu oslova

ukazuje, co se onu noc stalo. Scéna je zbytečná, redundantní, slouží pouze k většímu zjednoznačení děje. A co je nejdůležitější – opět usvědčuje režiséra Deáka z posedlosti ženou jakožto přírodou řízenou iracionální bytostí, která není sto ovládat své pudové touhy. Divák tedy opět nemusí vyvíjet úsilí, jeho snaha o interpretaci díla bude minimální, neboť režisér k ní poskytuje doslovný návod i s obrázky.

Zkoumáme-li herecký projev, zjistíme, že i on vykazuje známky redundance. Emoce jsou předváděny všemi prostředky stejně silně. Má-li herec předvést vztek, pak křičí a k tomu navíc zuřivě rozhazuje rukama a dlouhými, rychlými kroky přechází po jevišti. Aktéři udržují své postavy v naprosté plochosti, jako by existovaly pouze extrémní škály projevu. Jemnější odlišení, nejednoznačné emoce nejsou žádoucí. Jen tak nebude divák zmaten, nepropadne pocitu nejistoty či rozčarování. Bude mu umožněno konzumovat emoce v té nejsilnější podobě, umocněné všemi myslitelnými prostředky.

Jednota, intenzita a komplexnost

Ve své publikaci *Umění a kýč* se Tomáš Kulka zabývá otázkou, co odlišuje kýč⁵² nejen od dobrého, ale i od špatného umění. Přebírá terminologii Monroea C. Beardsleyho⁵³, tedy jednota, komplexnost a intenzita. Chápe je jako tři konstitutivní prvky estetické hodnoty díla, kterou zároveň odlišuje od umělecko-historické hodnoty díla, tj. dopadu, které dané dílo mělo na pozdější vývoj umění. To, že umělecko-historická hodnota kýče je prakticky nulová, je zřejmé. Kýč si ze své podstaty nemůže dovolit jakoukoli invenci, ať už stylovou, tematickou či jakoukoli jinou a nemůže tudíž v rámci dějin umění přispět k jakémukoli uměleckému posunu. Kulka se snaží dokázat, že i na poli čistě estetických hodnot kýč neobstojí. Než začneme s analýzou *Čarodějek* pomocí Kulkových pojmů, je nutné si tyto pojmy nejprve specifikovat.

Jednota je míra sjednocení jednotlivých elementů díla. Jinak řečeno – čím je dílo sjednocenější, tím méně změn, které na něm mohou být potenciálně provedeny, jej zlepšují. Pokud by dílo dosáhlo absolutní sjednocení, nebylo by možné ho jakkoli vylepšit.⁵⁴ Komplexnost představuje heterogenitu, vícerozměrnost a mnohovrstevnatost jednotlivých detailů.⁵⁵ Tedy, řečeno s Kulkou, obraz na němž je pouze modrý kruh na bílém plátně může

⁵² Zde je nutné upřesnit pojem kýč. Jak jsem již vysvětlila, Kulka neoperuje s pojmy *masscult* a *midcult*. Jeho chápání kýče se však nejvíce blíží *midcultu* tak, jak jej chápe Eco.

⁵³ KULKA. T. Op. cit., s. 65.

⁵⁴ Op. cit., s. 89-94.

⁵⁵ Op. cit., s. 94-95.

být dokonale sjednocený, ale jeho komplexnost je nízká.⁵⁶ Intenzita pak vyjadřuje míru specifčnosti a nezaměnitelnosti jednotlivých elementů.⁵⁷ Kulka považuje za nejintenzivnější literární žánr poezii, neboť u ní na rozdíl od prózy či dramatu nelze libovolně měnit slova či slovosled.⁵⁸

Ve vztahu ke kýči je pak nejvýrazněji ovlivněna intenzita. Podle Kulky je to právě nezaměnitelnost jednotlivých prvků uměleckého díla, která u kýče takřka mizí. To je dáno tím, že kýč funguje jako transparentní znak, jako piktogram, o němž už byla řeč výše. Jednotlivé prvky jsou tedy zaměnitelné za jiné, pokud vzbuzují stejnou emoci, tj. pokud neporušují základní percepční *Gestalt* díla.⁵⁹ Zároveň Kulka připouští, že ačkoli ani v oblasti komplexnosti kýč nějak zvlášť nevyniká,⁶⁰ vykazuje určitou míru jednoty.⁶¹ To je ostatně v souladu se samotnou podstatou kýče jakožto transparentního znaku: vysoká míra nejednotnosti a zároveň přílišná komplexnost by potenciálního konzumenta mátl a zpochybňovala by prvotní cíl kýče – tedy okamžitě dostupné emoce. Podívejme se nyní na Deákovo dílo optikou Kulkova chápání pojmů intenzity, komplexnosti a jednoty.

Začněme zkoumáním intenzity. Ta v případě *Čarodějek ze Salemu* úzce souvisí s Ekovou redundancí. Čím více je na jevišti prvků, které ukazují stále stejnou věc, tj. jsou redundantní, tím více porušují intenzitu díla, tj. nezaměnitelnost jejích jednotlivých elementů. Připomeňme si výjev u Proctorů doma. Seno, necky, dvojkolák, ze stropu visící chomouty jsou očividně pouze zástupné symboly, transparentní znaky odkazující ke Statku. Co je však důležité, jsou zcela zaměnitelné. Divák by se do stavu Statku dostal i pomocí čehokoli jiného – vidlí, hnoje, sedla, pluhu či vycpané krávy. Je naprosto lhostejné, jestli ze stropu visí chomouty nebo otěže. Nemají žádný jiný důvod existence než to, že fungují jako piktogramy. Tím splňují Kulkovu podmínku, tedy že kýč je možné změnit nespočtem způsobů, aniž by byla porušena jeho kýčovitá podstata. Podobě lze nahlížet i na herectví. Již jsem předeslala, že herci v této inscenaci pouze vybírají z palety stereotypních vyjádření příslušné emoce. Zkoumáme-li nám již známou scénu Proctorova pokání u soudu (viz kapitola Konzumace a kontemplace), zjistíme, že jakkoli je herecký projev Pavelky intenzivní v rovině emocionální (a tudíž se blíží sentimentalitě, jak poznamenává Kulka⁶²), v rovině intenzity estetické poněkud pokulhává. Pavelkovo herectví se, jak již bylo popsáno, v této scéně skládá ze sledu

⁵⁶ Op. cit., s. 94.

⁵⁷ Op. cit., s. 95-96.

⁵⁸ Op. cit., s. 96.

⁵⁹ Op. cit., s. 98-99.

⁶⁰ Op. cit., s. 99.

⁶¹ Op. cit.

⁶² Op. cit., s. 105.

klišovitých výstupů, jakýchsi „emocí v prášku“ – tedy okamžitých, předdimenzovaných a neprovázaných „obrazů emocí“. Pro zkoumání intenzity je však důležité, že jsou mezi sebou zaměnitelné. Je vcelku jedno, jestli Pavelka nejdříve zhluboka přerývaně vydechne a až poté klekne na zem a vypne paže k nebesům, či zda tyto úkony libovolně prohází. Jsou nahodilé, nevztahují se k okolní struktuře díla, gradace emocí není v souladu s gradací děje. K popisu jeho hereckého projevu se hodí označení „od oka“. Pavelkovo herectví postrádá v příslušné scéně nezaměnitelnost a opodstatněnost. Herec tuší obecný emoční náboj scény, ale nestará se o preciznější gradaci. Jeho projev je vnějškový, předvádí sled univerzálních projevů bezmoci a pokání. Tyto činnosti jsou opět piktogramy, pouhým pozadím k jeho řeči. Jejich pořadí je zaměnitelné, neboť pouze umocňují emoce, které mají k divákovi dolehnout. Ba co víc, do jisté míry je pořadí zaměnitelné i mezi jednotlivými dějstvími, neboť jeho emoce v průběhu děje gradují jen minimálně.

Ani v případě komplexnosti se inscenace nevyznačuje přílišnou soudržností. Chápeme-li tento termín spolu s Kulkou jako mnohvrstevnatost, heterogenost jednotlivých elementů, pak *Čarodějky ze Salemu* zcela selhávají. Všechny elementy inscenace jsou stejnorodé, nesnaží se divákovi předložit složité, komplexní dílo. Opět zde hraje roli redundance. Přemnožení prvků, které odkazují k téže věci, je opakem komplexnosti. Jejich jediným cílem je umocnění jednoznačnosti. Deák nepracuje s jevištní (či vlastně jakoukoli) metaforou. Nesnaží se vrstvit významové roviny, neumožňuje divákovi váhat s interpretací postav, situací, témat. Seno je zkrátka seno, děvka je zkrátka děvka. Děvka je ostatně pro kýč vděčný námět, citový náboj s ní spojený je jasný, vyvolává okamžitou a jednoznačnou emoční odezvu. Svou podstatou se podobá Kulkou citovanému obrazu nahé dívky, jež na pláži hraje na housle při západu slunce.⁶³ Není přiznaným kýčem, jakým je například obraz chundelatého koťátka, ale kýčem, který, krom své funkce coby emoční zkratky, prezentuje sám sebe svým tématem jako hlubší a tudíž umělečtější (akt jakožto uznaný námět v malířství, hra na housle jako projev kultivovanosti). I v hereckém projevu je komplexnost mizivá. Také zde se znovu setkáváme s redundancí. Herci používají všechny prostředky k vyjádření téhož. Dochází k vrstvení identické informace. Místo vytváření složitějších, a tudíž komplexnějších významů, odstínů, povah a emocí, dochází donekonečna k opakování téhož, pouze v drobných obměnách. To ostatně není jen problém herců, ale i režiséra, který nedokáže vyjádřit vnitřní svár postav. Jejich emoce nestaví do konfliktu, ale vytváří z nich spíše „přehlídku citů“.

⁶³ KULKA, T. Op. cit., s. 41-42.

Přístupme nakonec k jednotě. Kýč se na poli možných proměn pohybuje výhradně v oblasti neutrálních změn, tedy těch, které dílo nezlepší ani nezhorší. Jakékoli větší zásahy by narušily jeho základní percepční *Gestalt*.⁶⁴ Tím pádem vzniká prostor pro určitou náhodnost jednotlivých prvků díla. Při bližším zkoumání jednotlivých prvků inscenace odhalíme jejich nahodilost. Je jedno, jestli je dvojkolák vlevo nebo vpravo, nebo jestli je místo něj trakař, jestli Proctor zoufale křičí nebo zmučeně šeptá. Cílem inscenace není vyvolávání složitých myšlenkových pochodů, jejím cílem je přímý emoční efekt. Či ještě jinak – nevyvolává otázky, pouze potvrzuje „obecně známou věc“, v tomto případě „ženy jsou šílené a proradné“. Takto vytyčený cíl tudíž nepotřebuje důkladně promyšlenou scénografii ani herectví. Důležité pro něj je pouze jednoznačnost, ilustrativnost a snadná pochopitelnost. Jednotlivé prvky a postupy, které jsou v inscenaci použity, umožňují okamžitou emoční odezvu ze strany diváka, mimo to však spolu navzájem jen málo souvisí. Psychologizující herectví a historizující kostýmy se tlučou s univerzálním prostorem čtvercové rampy, zcela mimo logiku dění je pak seno a ostatní ilustrativní rekvizity. Pospolitost není však udržena ani v rámci jednotlivých výše popsaných prvků. Jako příklad poslouží nemístně hmatatelné pečené stehno v kontrastu se zjevnou absencí vody v neckách (viz kapitola Konzumace a kontemplace). Pakliže se rozhodne pro skutečně pečené stehno, měl by do necek nalít vody tolik, že šplouchání bude slyšet i na druhé galerii, a zároveň se vzdát i jakékoli jiné náznakovosti scénografie. Deák tak však nečiní, čímž prozrazuje svou lhostejnost k umělecké hodnotě díla. Jeho jediným cílem je shromáždit maximum podnětů, jakkoli nesourodých, které divákovi poskytnou kýžený emoční efekt.

Závěr

Na předchozích stránkách jsem se pokusila o rozbor inscenace *Čarodějky ze Salemu* pomocí Ekových a Kulkových teorií o kýči. Divadelní kýč je dosud, pokud je mi známo, jen velmi málo probádanou oblastí. Oproti svým příbuzným v jiných druzích umění jako je literatura nebo výtvarné umění odlišuje nejvýrazněji svou pluralitou složek. Krom problému „tematického kýče“, tj. samotné textové předlohy, kterou si umělec zvolí, je v divadelní inscenaci třeba brát v úvahu složku výtvarnou, hereckou, hudební atd. K popisu divadelního

⁶⁴ Pokud by se například tvůrci rozhodli pro výraznější dramaturgickou úpravu, inscenace by sice mohla být lepší (nebo horší), ale už by pravděpodobně nebyla kýčem, tj. změnil by se její základní percepční Gestalt. Jak jsem naznačila již v kapitole Úprava textu, vznik kýče začíná už u pojetí inscenovaného textu, v našem případě se projevuje upřednostnění milostné linky před linkou politickou.

kýče se Ekova a Kulkova terminologie ukázala jako vhodná, neboť obecnými termíny pomáhá pojmenovat problematická a často jinak nesusadno popsitelná místa. Ekova redundance a konzumace a kontemplace a Kulkova jednota, komplexnost a intenzita vystihují nejen výtvarnou a tematickou stránku inscenace (tedy oblasti, které do jisté míry postihují Eco a Kulka), ale lze je aplikovat i na stránku hereckou.

Ačkoli jsem se v této práci zabývala jednou konkrétní inscenací, věřím, že podobný postup lze aplikovat i na inscenace jiné. Jeho použitelnost si ostatně můžeme v krátkosti ověřit na jiném opus režiséra Deáka. Jeho inscenace *Pygmalion* navzdory žánrové odlišnosti vykazuje podobné znaky jako *Čarodějky ze Salemu*. I zde se řeší „ženské téma“, Shawova původní ironie a ambivalence se však obrušuje a otupuje sledem gagů. Šovinismus, který byl zřejmý již v *Čarodějkách*, zde propuká v plné míře. Líza Doolittleová ztrácí jakoukoli detailnost a jemnější odstíny emocí, je zredukována na ječící husu, vývojem projde jen minimálním. Kostýmově je navíc zcela vytržena ze stylizace inscenace (tou je, jak jinak, pokus o vytvoření co nejangličtější Anglie), zřejmě ve snaze připomenout nejen muzikál *My Fair Lady* ale i jiné role Audrey Hepburn. Líza v DnV je tudíž ozdobena účesem ze *Snídaně u Tiffanyho* a šaty z *Prázdnin v Římě*, je tedy jakýmsi vizuálním „digestem“ rolí Audrey Hepburn. Tento postup je zřetelně postupem konzumace, neboť divákovi umožňuje spatřit v průběhu jediného večera hned několik poloh herecké ikony dvacátého století, a to v jediné postavě. Z Lízy tak nevytváří komplexní bytost, ale piktogram, vyprázdněný symbol odkazující ke známé herečce a všem s ní spojeným konotacím.

S proměnou žánru se pak proměňuje i cíl inscenace. Zatímco u *Čarodějek* bylo cílem z diváka ždímat emoce, v případě *Pygmalionu* je zřejmě třeba diváka ubavit k smrti prostřednictvím třeskutých gagů, přemrštěné mimiky a gest (viz příšerné škleby Líziny, zřejmě zdůrazňující, že tato dáma skutečně potřebuje zcivilizovat) či přidaných a téměř obludně žertovných postav (Maďar Dennyho Ratajského). To nutně zasahuje všechny Kulkovy složky, tedy komplexnost, jednotu i intenzitu. Logický a odůvodněný vývoj děje a postav není možný, neboť z celého díla se stává sled opakujících se gagů a vtipů. Jestliže bylo Millerovo drama použito jako piktogram, jehož prostřednictvím mělo být dosaženo drásavých a „velkých“ emocí, pak drama Shawovo zřejmě slouží jako zkratka k třeskutému humoru a hurónskému smíchu, mimo jiné i prostřednictvím stereotypů. Tato kvalita je ostatně inzerována na plakátu k inscenaci – pod nápisem *Pygmalion* je pro jistotu uvedeno *komedie*.

To, že jsem pro tento pokus vybrala další inscenaci z Divadla na Vinohradech, není náhodou. Dramaturgie tohoto divadla dlouhodobě cílí na Brochova *Kitschmensch* (viz kapitola Textová úprava). Zvolené tituly jsou obvykle známé, o experimenty na textovém poli

se umělecké vedení příliš nesnaží (výjimkou je opět Studiová scéna, jež uvádí často méně známá díla české novodobé dramatiky). Jejich uchopení je pak podobné tomu, jež bylo použito v *Čarodějkách*, známé a kvalitní texty tedy obvykle slouží jen jako piktogram, zkratka k přímému emočnímu zážitku. Jejich hlubší a složitější výklady jsou často opomíjeny, případně zplošťovány. Divák je jen zřídka konfrontován s kontroverzním tématem či výkladem textu, obvyklejší je upevňování již tak pevných představ a názorů.⁶⁵ Téměř třetinu repertoáru pak vytvořil Juraj Deák,⁶⁶ o podobě jím vytvořených inscenací zde již bylo řečeno mnoho.

Jsem si vědoma, že tato práce zdaleka nepostihuje všechny problémy spojené s tematikou kýče na divadle. Přístup, který jsem zvolila, je jistě jen jeden z mnoha a nenárokují si být konečnou metodou. Dotýká se pouze některých aspektů divadelního kýče a záměrně z důvodu omezení prostorem nepouští do problémů komplexnějších – ty se pokusím rozvést ve své další práci. Bližší zkoumání si tento pojem zaslouhuje například v kontextu šovinismu, tedy jakéhosi morálního kýče. Zkoumání těchto otázek pak může být předmětem dalšího výzkumu.

⁶⁵ Nutno podotknout, že v DnV jsem neviděla vše, je tudíž samozřejmě možné, že se v repertoáru nachází i kvalitnější či alespoň „nekýčovité“ kusy.

⁶⁶ Viz soupis inscenací režírovaných J. Deákem v příloze.

Příloha

Obrazová příloha



Statek Proctorových – dvoukolák (na snímku vlevo Tomáš Pavelka jako John Proctor)



Opátky a d'ábelskost salemských děvčat



Ďábelský lesní rej v univerzálních Bílých košilkách



Tomáš Pavelka (John Proctor) a Jana Kotrbatá (Abigail Williamsová)



Andrea Elsnerová (Elizabeth Proctorová)

Soupis režii Juraje Deáka v DnV

Zkrocení zlé ženy (2012)

Rebeka (2013)

Nesnesitelné svatby (2013)

Bytná na zabití (2014)

Láska na Krymu (2014)

Nevzdávej to (2015)

Romeo a Julie (2015)

Nepřítel lidu (2016)

Pygmalion (2016)

Sluníčkáři (Děti slunce) (2016)

Škola žen (2017)

Čarodějky ze Salemu (2017)

Harold a Maude (2018)

Revizor (2018)

Ahoj, krásko! (Linda) (2019)

Jak se vám líbí (2019)

Balada pro banditu (plánovaná premiéra 2020)

Použitá literatura

Prameny

- Čarodějky ze Salemu. [online]. [cit. 22.5.2020]. URL: <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=48476&mode=0>
- Čarodějky ze Salemu (záznam). Divadlo na Vinohradech, prem. 20.12.2017, režie Juraj Deák. GOJDA, Petr. Za vinohradské divadlo byl hostem Mozaiky Juraj Deák. Rozhovor s Jurajem Deákem. [online]. [cit. 2.10.2019]. URL: <https://vltava.rozhlas.cz/za-vinohradske-divadlo-byl-hostem-mozaiky-juraj-deak-5092923>
- Historie Národního divadla moravskoslezského v datech. [online]. [cit. 2.10.2019]. URL: <https://www.ndm.cz/cz/stranka/161-historie-narodniho-divadla-moravskoslezskeho-v-datech.html>
- Juraj Deák. [online]. [cit. 2.10.2019]. URL: <https://vis.idu.cz/Persons.aspx>
- Juraj Deák – režisér. [online]. [cit. 2.10.2019]. URL: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1055565280-byla-laska/401226100061001/81-reziser-juraj-deak/>
- MILLER, Arthur. Nikdo není v bezpečí. Přel. Barbora Hančilová. In Program k inscenaci *Čarodějky ze Salemu*. Vydalo Divadlo na Vinohradech v sezóně 2017/2018.
- MILLER, Arthur. *Čarodějky ze Salemu*. Přel. Kateřina Hilská. Praha: Artur, 2009.
- Repertoár. [online]. [cit. 2.10.2019]. URL: https://www.divadlonavinohradech.com/soubor/Juraj_Deak
- ROKOSOVÁ, Aneta. Manipulace s pravdou. Téma Čarodějky ze Salemu, které rezonuje v každé době. [online]. [cit. 20.4.2020]. URL: <https://vltava.rozhlas.cz/manipulace-s-pravdou-tema-carodejek-ze-salemu-ktere-rezonuje-v-kazde-dobe-6504033?player=on>
- ROZŠAFNÁ, Michaela. Režisér Juraj Deák: Chvilé před generální zkouškou jsou adrenalin. [online]. [cit. 20.4.2020]. URL: <https://www.denik.cz/divadlo/juraj-deak-chvile-pred-generalni-zkouskou-jsou-adrenalin-20130318-3r3u.html>
- TOLAR, Aleš. Plzeňské divadlo má nového šéfa činohry, Pavlovského střídá Deák. [online]. [cit. 2.10.2019]. URL: https://www.idnes.cz/plzen/zpravy/plzenske-divadlo-ma-noveho-sefa-cinohry-pavlovskeho-strida-deak.A110906_135539_plzen-zpravy_alt
- Východočeské divadlo. [online]. [cit. 2.10.2019]. URL: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/V%C3%BDchodo%C4%8Desk%C3%A9_divadlo
- Záznam NetHovoru 22.6.2005. [online]. [cit. 2.10.2019]. URL: http://www.scena.cz/index.php?d=3&page=nethovory&id_n=364&s_rok=2005&s_mesic=6
- Ženitba. [online]. [cit. 2.10.2019]. URL: <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=12090&mode=0>

Sekundární literatura

- ADLER, Thomas P. Conscience and Community in *An Enemy of the People* and *The Crucible*. In *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Ed. Christopher Briggsby. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- BLOOM, Harold. Introduction. In *Arthur Miller's The Crucible*. Ed. Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, 2008.
- BROCH, Herman. Notes on the Problem of Kitsch. In *Kitsch – An anthology of bad taste*. Ed. Gillo Dorfles. London: Studio Vista, 1970.
- DUBINOVÁ, Terezie. *Kořeny ženské spirituality*. Praha: Zlatý květ, 2018.
- ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006.
- KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2014.
- KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006.

- MACDONALD, Dwight. *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*. New York: New York Review Books, 2011.
- MCDOWELL, Linda. Place and Space. In *A Concise Companion to Feminist Theory*. Ed. Mary Eagleton. Blackwell, 2003.
- MURRAY, Edward. The Crucible. In *Arthur Miller's The Crucible*. Ed. Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, 2008.
- SCHISSEL, Wendy. Re(dis)covering the Witches in Arthur Miller's *The Crucible*: A Feminist Reading. In *Arthur Miller's The Crucible*. Ed. Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, 2008.
- SCHOTT, Robin May. Feminism and the History of Philosophy. In *The Bleckwell Guide to Feminist Philosophy*. Ed. Linda Martín Alcoff, Eva Feder Kittay. Bleckwell, 2007.