

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Scénografie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**JEVGENIJ ZAMJATIN: „MY“
KOMPLEXNÍ SCÉNOGRAFICKÉ ŘEŠENÍ**

Vasylyna Kharchevka

Vedoucí práce: prof. Jan Dušek

Oponent práce: doc. MgA. Karel Glogr

Datum obhajoby: 14.06.2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Scenography

DIPLOMA THESIS

**JEVGENIJ ZAMJATIN: „WE“
COMPLEX SCENOGRAPHY PROJECT**

Vasylyna Kharchevka

Vedoucí práce: prof. Jan Dušek

Oponent práce: doc. MgA. Karel Glogr

Datum obhajoby: 14.06.2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Jevgenij Zamjatin: „My“- Komplexní scénografické řešení

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Jsem hluboce vděčná prof. Janu Duškovi, vedoucímu mé magisterské práce, za pomoc při její přípravě, za důležité rady a cenné připomínky, a také za konzultace při rozpracování koncepce. Stejně tak děkuji PhDr. Vlastě Koubské za přínosná doporučení a vzácné rady při zpracování teoretické části této práce. Zvláštní poděkování patří Julku Neumannovi za redakci českého textu, a také za produktivní diskuse, pozitivní přístup a víru v můj projekt.

Veliké díky patří dramaturgii Dramatického divadla Rubena Simonova v Moskvě, které mi laskavě zapůjčilo text své inscenace Zamjatinova románu z roku 2009, a to i přes organizační potíže, způsobené jeho nedávným sloučením s Vachtangovovým divadlem. Možnost použít tuto dramaturgii podstatně usnadnila první fáze mé práce na scénografii.

Na závěr bych ráda poděkovala všem svým příbuzným a blízkým za podporu, inspiraci a za to, že ve mě věřili. Svým rodičům, Natalii a Alexandru Charčevkovi, a bratrům Yehorovi a Ivanovi. A také svému příteli Tilo Eichlerovi za morální podporu a za pomoc při pořizování fotografické dokumentace.

Abstrakt

Tato diplomní práce se zabývá problémy, výzvami a inspiracemi, s nimiž se scénograf musí vyrovnat při adaptování antiutopického románu pro jeviště. Román Jevgenije Ivanoviče Zamjatina *My* z roku 1920, který přímo inspiroval George Orwella při psaní *1984*, se přímo nabízí k efektnímu divadelnímu zpracování, ale také ke zkoumání i scénické realizaci principů symbolistického divadla. Jedno z oblíbených témat tohoto divadelního hnutí, dualita postavy jako osobnosti ve společnosti a jako loutky manipulované loutkářem/Osudem, má velmi blízko k tématu *My*: zkoumání osoby, obdařené vlastní vůlí, emocemi a schopností rozhodovat o vlastním bytí v mechanickém, nelidském prostředí společnosti v antiutopii.

Práce je rozdělena do dvou částí. V první kapitole se zabývám vlastním Zamjatinovým románem a různými kontexty, jež ovlivnily jeho vznik, a také historickými, estetickými, uměleckými a filosofickými faktory, které mě jako scénografku při práci na návrhu inspirovaly, oslovily a přispěly k formování jevištního ztvárnění.

Ve druhé kapitole na těchto všeobecných základech stavím konkrétní scénografickou koncepci inscenace jevištní adaptace Zamjatinova románu *My* pro jeviště Stavovského divadla. Definuji zde jednak celkové řešení prostoru a jeho vývoj a proměnu v průběhu představení, jednak symbolické konotace a konkrétní fungování jednotlivých prvků tohoto řešení. Tato kapitola obsahuje také podrobný scénář inscenace, který v šestnácti obrazech podrobně předvádí, jak moje scénografie bude vyjadřovat konflikty, symboliku i hlubší emocionální a lidské momenty představení, a jejich vzájemné interakce.

Abstract

This thesis deals with the challenges, problems and inspirations a scenographer faces when adapting a dystopic novel for stage. Yevgenyi Zamyatin's 1920 anti-utopia *We*, that directly inspired Orwell's *Nineteen-Eighty Four*, lends itself very well for a spectacular theatrical presentation as well as for the practical exploration and implementation of the principles of Symbolist theatre. One of the main beloved themes of that theatre movement, the dual role of a character as both an individual within society and a puppet manipulated by the puppeteer/Fate, is very close to that of a person endowed with their own will, emotions and ability to decide their own destiny in a mechanical, inhuman environment of an anti-utopian society.

The thesis is divided into two parts. In the first one, I consider the novel itself and various contexts that influenced its creation, and the historical, aesthetic, artistic and philosophical factors that inspired me as a scenographer during the designing process and contributed to the shaping of my staging concept.

In the second half I build on these general basic principles to create a specific scenographic concept for a production of the stage adaptation of Zamyatin's novel *We* for the stage of the Estates Theatre in Prague. Here I define, on the one hand, a general solution for the space and its development and transformations during the performance, and, on the other hand, the symbolic connotations and functioning of its individual elements. This chapter includes a detailed scenario for the production describing the sixteen scenes of the play and demonstrating how my scenography will express conflicts, symbolism and deeper emotional and humane moments of the production and their interactions.

OBSAH

Úvod	1
Zamjatinova antiutopie - kontexty, inspirace a úvahy	3
„Zlatý věk“, Utopie a antiutopie	3
Hierarchie	6
Antiutopie a symbolismus	7
Úvod do symbolismu	9
Co je symbol	11
Typy a funkce symbolu	13
Symbolismus v umění a hledání inspirace	15
Symbolismus v divadle	18
Systém symbolů u M. Meaterlinka	19
Divadelní expresionismus	22
Mejerchold vs Stanislavsky	24
Psychologie a vnímání uměleckého díla	26
Archetypy v akci	29
Zamjatin, <i>My</i> a další tvorba	33
MY - krátká synopse	35
Zamjatinův <i>Jednotný Stát</i>	36
Obrazy–symboly v románu „MY“	37
Téma kolektivismu po první světové válce	40
Panoptikum	42
Konstruktivismus a modernismus	44
Koncepce scénografického projektu Jevgenij Zamjatin <i>My</i>	47
Archetypy hlavních postav	49
Scénografické řešení	51
Obraz 1	52
Obraz 2	53
Obraz 3	55
Obraz 4	56
Obraz 5	57
Obraz 6	59
Obraz 7	61
Obraz 8	62

Obraz 9	63
Obraz 10	65
Pauza	66
Obraz 11	67
Obraz 12	68
Obraz 13	70
Obraz 14	71
Obraz 15	73
Obraz 16	75
Nevyslovený epilog	76
Závěr	77
Předešlá zpracování	80
Bibliografie	84
Prvotní zdroje pro dramaturgii projektu	84
Citované zdroje	84
Použitá literatura a prameny	86
Půdorys	90

Úvod

Jedna z méně známých přímých inspirací proslulé Orwellovy antiutopie *Devatenáct set osmdesát čtyři* (vyšlo 1949), skoro o třicet let starší román ruského autora Jevgenije Zamjatina *My* napsaný roku 1920, se – jak uvidíme – vyloženě nabízí k divadelnímu zpracování; svědčí o tom řada jevištních adaptací z poslední doby. Ale svou povahou, zkoumající konflikt mezi jedincem a zmechanizovanou, loutkovou společností, otevírá také prostor k praktickému divadelnímu zkoumání vnitřní duality postavy jako loutky v rukou osudu a postavy jako člověka s vlastní vůlí, emocemi a schopností rozhodovat – tedy principů symbolistického divadla. Proto jsem si jako východisko této práce zvolila projekt scénografie pro možnou divadelní adaptaci Zamjatinovy předlohy s citacemi a využitím prvků dominantní divadelní kultury doby, kdy román vznikl, a jejích dvou hlavních představitelů v Rusku - Vsevoloda Mejercholda a Konstantina Stanislavského.

Diplomová práce je rozdělena do dvou částí.

V první se zabývám dobovým kontextem vzniku románu a historickými, estetickými, uměleckými a filosofickými faktory, které mě při práci inspirovaly a přispěly k formování jevištní koncepce. Důležitou součástí je vymezení utopického státu jako takového a hledání jeho negativních stránek. Tuto otázku rozebírám hlavně na příkladu ideálu Zlatého věku ve starověkých civilizacích. V této souvislosti budu také mluvit o mýtu, o dějinách symbolů, o utopii – a o antiutopii. Ze srovnání mýtu s antiutopií se dovídáme, že obojí sleduje stejné myšlenky. Pro mýtus je důležitým vyjadřovacím prostředkem symbol, který s pomocí obrazů generuje vlastní systém vnitřních významů. Tato symbolika má skrytý smysl a pokouší se vysvětlit otázky existence komunity, například: povahu a původ jevů, příčiny jejich vzniku, jejich následky, ale také etymologii slov označujících principy, fenomény a místopisné názvy... Oproti tomu antiutopie je příkladem současného uměle vytvořeného mýtu, jaký ilustruje Jevgenij Zamjatin ve svém románu *My*. Protože mýtus a antiutopie jsou si svým smyslem velmi podobné, používám pro vypracování své koncepce jevištní verze knihy podobný vyjadřovací jazyk. Při hledání symbolů, například pro fantazii, lásku a city, se snažím nejen přisoudit jim při jejich scénické reprezentaci předmětný význam (zhmotnit je), ale dešifruji také původní filosofii, která v nich byla uložena. Zabývám se také problémem psychologie umění jako jedním ze stavebních kamenů své koncepce inscenace. Na principech Jungových archetypů ukazují, jak podvědomí luští šifry symbolů a jak

funguje interakce mezi lidským mozkiem a uměleckým dílem. Na principech symbolismu tedy prakticky studuji problematiku románu. Budu také mluvit o politické situaci po první světové válce, o autorech, kteří tvořili paralelně se Zamjatinem; o divadle té doby, o kolektivismu a mechanizaci v tehdejší reálném životě, o konstruktivismu a moderně nových uměleckých směrech v architektuře a jejich vlivu na každodenní život, a o proměnách v tehdejších společnostech.

Ve druhé kapitole na těchto všeobecných základech stavím konkrétní scénografické východisko a koncepci pro inscenaci jevištní adaptace Zamjatinova románu *My*. Zde definuji celkové řešení prostoru a jeho proměnu v době trvání představení, symbolické konotace jeho jednotlivých prvků a užitého materiálu, zhmotnění trojího světa hry (Jednotný Stát, světa za skleněnou stěnou, „minulost“), začlenění herců jako objektů při dotváření jevištních obrazů (mj. jako základ pro návrhy kostýmů), použití projekcí a jevištní techniky (inscenace je koncipována pro Stavovské divadlo).

V šestnácti obrazech podrobně ukazuju, jakým způsobem bude moje scénografie využita k vyjádření a prezentaci konfliktů, symbolismu i hlubších emocionálních a lidských momentů představení, a jejich vzájemných interakcí.

Proč jsou tyto interakce tak důležité při diskusi o tvorbě divadelní inscenace? Odpovědi na tyto otázky hledám na následujících stránkách.

Zamjatinova antiutopie - kontexty, inspirace a úvahy

„Zlatý věk“, Utopie a antiutopie

Myšlenka a téma společného, šťastného života v soužití s ostatními přitahovala lidstvo odedávna, a myslitelé se v průběhu dějin k této myšlence neustále vraceli. V předkřesťanské době to byla zejména díla starořeckého filosofa Platona *Ústava* a *Zákony*; v době evropské humanistické renesance především *Utopie* Thomase Mora. Proč byla tato idea tak aktuální, a proč je tomu tak dodnes?

„Utopie“ je popisem ideálního společného spoužití lidstva, ale situace se proměňuje, protože přichází technická civilizace a přináší mechanicky začátek, který je nepřátelský pro člověka, protože její manipulace s jeho vědomím a její vliv na člověka se stále více globalizuje. Jako protiklad utopie vzniká žánr antiutopie, který poukazuje na negativní význam utopických představ. Utopie hledá cesty pro stvoření ideálního světa, které vycházejí ze základu syntézy dobra, spravedlnosti, štěstí, bohatství a harmonie. Antiutopie se snaží pochopit, jak lidstvo bude opravdu cítit v této ideální atmosféře. Antiutopie je logickým rozvíjením utopie, která se pokouší rozeznat možný vývoj popsanych společenství a jejich složení, pracuje se složitými sociálními modely; specifikou utopie je její statická.¹

Ve světové mytologii se objevuje téma „zlatého věku lidstva“ poprvé ve verších starořeckého básníka Hesioda. O Zlatém věku psali také v antickém Římě Ovidius, Vergilius a další. Hesiodos ve svém přehledu soudobé mytologie a známé historiografie, *Práce a dni* (konec VIII. - počátek VII. století př. n. l.) líčí život zlatého věku takto: V dávných dobách si byli všichni před přírodou rovni, nikdo nebyl ani bohatý, ani chudý, a toto rodové uspořádání pomáhalo lidem přežít různé útrapy. Zlatý věk představuje vrcholy a rozkvět pro kultury různých národů světa.

¹ Obecnými aspekty vývoje utopického myšlení se podrobněji zabývá E. Ja. Batalov, viz: . БАТАЛОВ, Э. Я: В мире утопии - Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. (Ve světě utopie - Pět dialogů o utopii, utopickém vědomí a utopických experimentech. Moskva, Politizdat, 19899

Je to království Eden, obraz šťastného lidstva, jemuž je dáno věčné mládí, věčný svět, věčné oslavování, hodokvas ducha. Lidé v té době „nejinak žili než bozi a neničili starosti v srdci, bez práce, bez protivenství a béd; ani starobu vetchou neznali; mřeli tak lehko, jako když usne; na dosah měli všecko dobré a sklizeň jim dávala plodivá země od sebe sama, a hojnou a bujnou; oni se chutě dělili o dílo v klidu v tom nadbytku všelikých darů...“² Po zlatém věku přichází věk stříbrný, po něm měděný – každý další věk je těžší a chudší než ten předchozí. Pak nastane železný věk, dnešní zkažený a krutý věk, kdy „...železné plémě od strádání, do strádání ono nemá klidu ve dne, nemá od záhuby v noci; ale ještě těžší bědy přidají a dají bozi.“³ Stále viditelnější bude úpadek mravů a rozpad rodových a genealogických vazeb a vztahů. Hesiodos i Ovidius považovali za počátek lidstva „zlaté pokolení“ Zlatého věku, kdy lidé žili v podmínkách nevídaného rozkvětu přírody – „věčného jara“. Jeden z mýtů o Zlatém věku můžeme pozorovat také v starozákonním biblickém vyprávění o životě prvních lidí v Ráji, odkud je Bůh za neposlušnost vyhnal. Tento biblický mýtus, který později vstoupil do křesťanské věrouky, získal zcela mimořádný význam, protože se proměnil v jedno z nejdůležitějších dogmat křesťanství – prvotní hřích a následující pád je tu chápán jako hlavní příčina hříšnosti celého lidstva, z níž plyne i ztráta ráje a veškeré další zlo na světě.

Stejné dělení lidských dějin na čtyři věky jako u Hesioda a Ovidia zkoumá také staroindická písemná památka, sanskrtský epos *Mahabharata*. Jednotlivé věky mají v názvu slovo „*juga*“ - podle tradičních termínů pro vrhy kostek; z těch je nejlepší první Krita, zlatá či božská Kritajuga; pak stříbrná Tretajuga, třetí je měděná Dvaparajuga, a poslední železný věk Kalijuga, do něhož epos vyústí. Podobně jako antický mytologický obraz světa, také tato periodizace pevně stanoví ustavičné zhoršování života lidstva, které je názorně vyjádřeno v podobě úpadku a pádu morálních a světonázorových pilířů společnosti.⁴

Téma „zlatého věku“ se dá považovat za pravzor, archetyp, protože přežil a uchoval se v paměti lidstva. Projevuje se ve filosofii a v umění různých epoch. Jedním z uměleckých ztvárnění tohoto archetypu, se stal utopický stát. Název

² Hesiodos, *Práce a dni*, překlad Dr. Julie Nováková in: HESIODOS, *Železný věk*, Odeon, Praha 1976, s. 13

³ Tamtéž.

⁴ Problematiku mýtů o Zlatém věku zkoumá V. S. Polikarpov v práci: Поликарпов, В.С.: *Золотой век в истории мировой культуры*. (Zlatý věk v dějinách světové kultury.) Vydala Rostovská státní univerzita. Rostov na Donu – Taganrog, 2000.

žánru *Utopie* se odvozuje od stejnojmenného díla Sira Thomase Mora - je to literární žánr, který nemá daleko k pozdější vědeckofantastické próze, a který popisuje model ideální společnosti. Přestože tento termín zmiňuje už dříve Platón v dialogu *Ústava*, myšlenka Utopie je pevně spojena právě s Thomasem Morem. Význam slova vznikl složením zápornky *ou* - „ne“ - a *τόπος* - „místo“, podle jiné verze si ironik More v první část slova pohrává se zvukovou podobností starořeckých slov *ou*, *ne*, a *εὖ*, dobrý či správný (jak je známe třeba ze slova *euthanasie*. Jedná se tedy o ne-místo, nebo místo dobra (které neexistuje). More chápal Utopii jako ideální uspořádání společnosti nebo (a možná zároveň) jako satiru na společenské a státní zřízení své doby. V textu se realizují prastaré představy o nebi na zemi, o pozemském ráji. „Utopie“ popisuje soužití lidstva v ideálním společenství, ale situace se proměňuje: přichází technická civilizace (reprezentovaná dominantním průmyslem počátku 16. století, zpracováním ovčí vlny) a přináší mechanické východisko, které je vůči člověku nepřátelské. S průběhem času se technologie, manipulace s lidmi a ovlivňování jejich vědomí a života stále více globalizuje. V literatuře vzniká - jako protiklad k utopii - žánr antiutopie. Ten poukazuje na negativní aspekty idealizovaného obrazu společnosti v utopii. Utopie hledá cesty ke stvoření ideálního světa, který vychází ze syntézy dobra, spravedlnosti, a štěstí na jedné straně, a bohatství a harmonie na druhé. Antiutopie se snaží pochopit, jakým způsobem se budou lidé v této ideální atmosféře opravdu cítit a jak v ní budou pod různými tlaky jednat.

Hierarchie

Hierarchie je nejdůležitějším principem strukturální organizace víceúrovňových systémů, uspořádaných shora dolů. Pokud je struktura hierarchie násilná a prosazuje se surovou strukturou, vzniká totalitární režim, je-li hierarchie příliš slabá, společnost se rozpadá. Známe dvě formy hierarchické organizace:

1. Hierarchie založená na principu determinace, což znamená, že parametry každé z úrovní struktury jsou jednoduchým způsobem propojeny s parametry ostatních úrovní. Tato forma hierarchické organizace je typická pro organizaci řízení společnosti. Pokud se ve společnosti vznikne jeden individuum s právem na iniciativu, je nutné potlačit iniciativu všech ostatních lidí. Společenské systémy, vybudované na principu surové determinace, získaly název totalitární systém.
2. Hierarchie založená na principu vzájemné nezávislosti svých složek a jejich stavů. Jednotnost takovému systému dávají vnější okolnosti a podmínky. Celková charakteristika systému programově předvádí organizační schéma možných stavů a chování.

Filosofická tradice popisuje duchovní a sociální pořádek tím, že rozlišuje rozeznává v systému souřadnic různé hierarchie jako jeho součást. Další souřadnicí je svoboda. Hierarchie, která vyloučila svobodu, se stává křehkou a ničí samu sebe⁵.

Touha po lepším životě v budoucnosti nebo přemýšlení o pohádkové minulosti jsou odedávna typické pro člověka, nespokojeného s vlastním údělem nebo s uspořádáním věcí ve své době. Starořecký filosof Platon v *Ústavě* přináší podrobný popis demografie ideální společnosti. Občany tohoto státu rozděluje podle vlastnosti a schopnosti na tři skupiny: pracovníky, vojáky a filozofy-vladaře. To je hierarchie světa utopie – jeho první zákon. Druhý zákon – umění v takovém Státu se nevnímá jako něco důležitého. Platon vylučuje z ideálního světa malíře a básníky: je přesvědčen, že umění je druhotné, protože se pokouší napodobovat

⁵ Srv. ПОМЕРАНЦ, Григорий Соломонович: ИЕРАРХИЯ (Encyklopedické heslo: Hierarchie). In: Novaja filosofskaja enciklopedija v 4 t., Mysl', Moskva, 2000 - 2001. Dostupné na internet: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/425/ИЕРАРХИЯ

umění bohů, a tedy přírodu a stvoření jako takové. Úsilí zrealizovat utopické sny bylo dlouho bezvysledné: lidská povaha odmítala existenci pod racionálním vlivem rozumu. Teprve ve 20. století, když rozvoj techniky překročil únosné hranice a došlo k rozmachu vědeckého pokroku, objevila se možnost zrealizovat utopické sny. První, kdo začal cítit nebezpečí, že se život může změnit v jednu velkou deprimující utopii, byli spisovatelé. A tak se v době triumfu utopických projektů v realitě, když sen přestal vyhovovat hledajícímu rozumu, zjeví se nový velký žánr: antiutopie.

Antiutopie a symbolismus

Starověké, archetypické mýty o Zlatém věku, stejně jako nejrůznější pozdější umělé utopie, napsané v průběhu staletí, i pozdější přirozená reakce v podobě antiutopií, tedy popisy, jak by to vypadalo pro člověka, kdyby se podobné vize „ideálního státu“ opravdu uskutečnily, mají jedno společné. Aby působily dojmem věrohodnosti, musejí si – na rozdíl od realistické literatury – kompletně vytvářet vlastní, aspoň trochu pravděpodobný svět i model společností, v nichž se jejich optimistické či pesimistické děje odehrávají. V mýtech o Zlatém věku i v utopiích většinou chybějí jednotlivci, model je předem daný strojek, který většinou funguje mimo realitu – v minulosti v případě mytologie, „někde jinde“ v případě utopií. Antiutopie přináší nový prvek – hrdinu či antihrdinu, který v daném fungujícím řádu, zpravidla v (nedaleké) budoucnosti (rovněž mimo realitu) musí fungovat a podřizovat se mu. Autoři antiutopií musejí tuto společnost i jednání svého hrdiny přesvědčivě představit svým čtenářům, a používají k tomu jednoduchý, ale fungující autorský prostředek – jejich světy existují ve fiktivně „reálné“ rovině, ale také v rovině symbolické.

Těsné spojení mezi symbolismem (a symbolistickou poetikou) a antiutopií je zcela logické: autoři jsou nuceni naplnit způsob vlády v antiutopickém státu různými symbolickými rituály, které jsou samy o sobě od samého počátku naplněny další symbolikou; symbolikou, jíž se nový řád definuje a zároveň potvrzuje svou správnost a nadvládu. U Zamjatina jsou to například symbolické vládní pompézní oslavy: poprava básníků, volby v Den Jednomyslnosti, způsoby informace a dezinformace obyvatel; symbolické předměty: osobní centrálně

kontrolované harmonogramy v podobě ikonám podobných časových desek, budovaný vesmírný koráb Integrál, Stará místnost. Ale symbolická jsou také gesta osobního vzdoru, ať už dobrovolná nebo vynucená – porušování zákazů a (symbolických) tabu, z nichž nejdůležitější jsou spojena s prostými lidskými potřebami jako je relaxace nad skleničkou, vytváření lidských vztahů, těhotenství. Tato gesta postava vždy prožívá a reflektuje, snaží se s nimi vyrovnat jako s něčím nepřírozeným, a tím je ozvláštňuje.

Tyto úvahy mě vedly k tomu, že jsem zvolila práci se symboly jako pracovní metodu při přípravě scénografie k jevištní verzi Zamjatinova *My*. Inspirací i vodítkem tohoto rozhodnutí byl samotný text předlohy.

Zamjatinův román je dílo syntetické, které v sobě spojuje kvality a prvky řady literárních směrů. Kniha je v první řadě symbolická, protože v ní jednotlivé umělecké podrobnosti nesou zvýšenou smyslovou zátěž. Román je také expresionistický, protože je mu vlastní vyostřená emocionalita a vysoká míra abstrakce. Ale Zamjatinova próza je současně realistická svou přesností a věrohodností svých obrazů. Autor sám v souvislosti se svou literární teorií mluvil o „neorealismu“. Neorealismus je podle něj hledání syntézy, spojení nejlepších úspěchů realismu a symbolismu: „dialekticky řečeno: realismus je téze, symbolismus antitéze, a tento okamžik je něco nového, třetího, syntéza, kde bude přítomen zároveň jak mikroskop realismu, tak teleskopická skla symbolismu, vedoucí k nekonečnu.“⁶

Zamjatin popisuje antiutopickou, neexistující civilizaci budoucnosti, a v jeho líčení hraje symbolika sám o sobě nemalou úlohu. Je to symbolika barev, symbolika prostoru, a archetypické rysy hlavních postav. Pozorujeme tak přímé spojení Zamjatina se symbolismem. Jaké jsou specifické rysy symbolismu, v čem spočívají jeho principy? Proč je důležité tyto principy prozkoumat z hlediska románu Jevgenije Zamjatina *My*, a jaké toto zkoumání přinese praktické výsledky? Hledání odpovědí na tyto otázky následuje.

⁶ ЗАМЯТИН, Е.: Молчание — моя основная литературная профессия – Письма Е. Замятина К. Федину. (Mlčení je moje hlavní literární řemeslo – Dopisy Jevgenije Zamjatina K. Fedinovi). N. K. Fedinová a L. Ju. Konovalovová, eds. Předmluva a komentář: L. Ju. Konovalovová. In: Ruskaja litěratúra r. 1998/č. 1, s. 94-109

Úvod do symbolismu

Symbolismus ve výtvarném umění se vyvíjel ve stejné době jako symbolismus v literatuře – začínal v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století, a kulminoval v devadesátých letech devatenáctého a první dekádě dvacátého století, tedy v době „secese“ (fin de siècle) nebo dekadence, jak ji pojmenoval kulturolog Max Nordau. Právě symbolismus (za jehož zakladatele je považován Belgičan Maurice Maeterlinck) a dekadence byly dominantní směry v literatuře a divadle této doby jako kontrapunkt klasicistických směrů, ale také jako reakce na nové experimentální exkurzy do sféry realismu a naturalismu, které k umění přistupovaly cestou fotografii připomínající nápodoby reality. Ale symboly, alegorie, metafory a další charakteristické rysy symbolismu sledujeme v umění už daleko dřív: celé malířství a ikonografie středověku měly symbolickou povahu, a středověké divadlo přesahovalo ve fraškách a interludiích nápodobu konkrétních, převážně komických soudobých situací, a v mystériích a miráklech seriózního divadla rámec pouhého vyprávění náboženských námětů; usilovaly totiž o jejich pochopení jako o odraz kosmického dění (v tom navazovaly na antické divadlo) a o aktivní zapojení diváků nejen do procesu divadelního představení, ale i do samotné komunity, například pomocí kostýmů, jež svou barvou doplňovaly prvky vlastní obrazové „scénografie“ inscenace.

Velký vliv na vznik symbolismu měla estetika romantismu konce 18. a začátku 19. století, která vycházela z německé klasické filosofie, obzvláště z idealismu I. Kanta, který tvrdil, že pro náš rozum je přijatelné jen to, jak předmět vzniká ve vnímání našich smyslových orgánů. Bezprostředně nelze povahu předmětu pochopit, poznání bez vnímání či smyslového názoru není možné. Myšlenky bez obsahu jsou prázdné, smyslové pojmenování bez vhodných pojmů je slepé. Tady přichází na pomoc symbol, který musí vyjádřit význam, pochopitelný pro člověka.

Symbolismus vznikl jako reakce na krizi náboženství. „Bůh je mrtev,“⁷ prohlásil Friedrich Nietzsche (1844–1900) v prologu knihy *Tak pravil Zarathustra*, a tím obrazně vyjádřil pocit vyčerpání tradiční náboženské víry. Symbolismus se otevírá jako nový typ hledání Boha nebo jeho náhražky: hledání řešení

⁷ NIETZSCHE, Friedrich: *Tak pravil Zarathustra*, přel. Otakar Fischer, Vyšehrad, Praha 2013, s. 11

nábožensko-filozofické otázky, včetně otázky člověka, který chce překonat lidské možnosti a ocitnout se na jedné úrovni s Bohem; takové bytosti říká Nietzsche „Nadčlověk“. Po „smrti Boha“, kterého stvořily tradice starořeckého platonismu a křesťanství, žijeme všichni v hluboké lži, protože nadále předstíráme, že stále ještě platí křesťanská morálka, ačkoli už v ni v hloubi duše nevěříme. Tak jako člověk překonal své předchůdce ve vývojové linii, říká Nietzsche, měl by se také stát jakýmsi mostem na cestě k božské podstatě. Toto téma probírala celá řada spisovatelů-symbolistů (raný G.B. Shaw, Alfred Jarry, který teorii Nadčlověka lehce paroduje v románu *Nadsamec*) a ve dvacátém století dala vzniknout řadě komiksových postav a hrdinů pokleslé literatury a dobrodružných filmů). Ale ve své první fázi Nietzscheho teorie silně ovlivnila literaturu vůbec a symbolismus zvláště, a tak se přelom století stal časem hledání absolutních hodnot. Hnutí symbolismu tehdy zkoumalo hranice lidských možností, a přitom přisuzovalo mimořádný význam myšlence posmrtného života a obnovení kontaktu se záhrobním světem. V umění tak vzrůstá úloha obrazotvornosti, fantastických prvků, zájem o mystiku, východní filosofie, pohanské kulty, okultismus, magii. Symbolistická estetika se promítala do různých, neočekávaných forem, nořila se do fiktivního posmrtného světa (astrál), a také do oblastí, které nebyly do té doby prozkoumány: sen a smrt, svět lásky a magie, stav vědomí a absence mravnosti. Zvláštní inspirací byly pro symbolisty mýty a náměty nepřírozené vášně, extrémní smyslovosti, šílenství („Salomé“ Oscara Wilde), obrazy napůl mytologických „složených bytostí“ (kentaur, mořská panna, žena-had) které poukazují k možnosti paralelní existence v několika světech zároveň.⁸

Symbolismus byl těsně propojen s eschatologickými pocity své doby. Očekávání „konce světa“ a zániku civilizace prohlubovaly a zaostřovaly metafyzické nálady a nutily lidského ducha, aby nabýval vrchu nad tělem.

⁸ Přehled vývoje evropského symbolismu podává: Скрябина, Татьяна: ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ СИМВОЛИЗМ - СИМВОЛ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ (heslo Západoevropský symbolismus – symbol a umělecký obraz.) In: Universal'naja naučno populjarnaja onlajn-enciklopedija Krugosvět. Nedatováno. Dostupné: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SIMVOLIZM.html?page=0,0#part-1

Co je symbol

Historie symbolu začíná v době neolitu, když se první lidé snažili zachytit a zvětšit vlastní hrdinské činy, předat budoucím generacím své zkušenosti a dovednosti. Tady se objevují jednak prvky, které symbolizují lov, těžbu rudy a zpracování kovu, jednak symboly vojenských i jiných vítězství. Později se objevují božské symboly (antropomorfní symboly, znázorňující přírodní síly jako oheň nebo voda). Ještě později se objeví první šaman, který reprezentuje přímé spojení s božstvem jako nadpřirozenou postavou, následuje idea svatého a posvátného. Přicházejí další, nové symboly, vzniká symbolika náboženských a společenských obřadů, symboly poznání tajemství, „vyšší“ ochrany, a také symboly předmětů a jejich zobecnění – pojmenování, jazyk (abeceda). Některé z těchto symbolů, například nejstarší znaková písma nebo egyptské hieroglyfy, budou pevně spojené s minulostí, a jejich znaky budou v rámci své výpovědi předávat složitý a komplexní smysl, emoce, zvuky, a dokonce i intonace. Další symboly ztratí postupem času svou sakrálnost a budou mít užitekový účel: jeden symbol bude představovat nikoli význam, ale pouze zvuk. Několik takových symbolů se spojí ve slovo s vlastním zvukovým a abstraktním významem, s vlastní symbolickou hodnotou. Symboly se také začnou používat pro označení konkrétních osob a jejich významu ve společnosti, jejich sociálního či hierarchického významu (heraldický erb).⁹

Symbol je z hlediska sémantiky obrazem a také znakem, obdařeným jak omezením tak mnohovýznamovostí mýtů a obrazů. Každý symbol je obrazem a každý obraz má svou symbolickou strukturu. Obraz a smysl určitého předmětu se ve struktuře symbolu objevují jako dva vzájemně závislé faktory, protože smysl mimo obraz se ztrácí, a obraz mimo smysl se rozpadá na své součásti. Teprve když se obraz spojí se symbolem, stává se jakoby něčím průhledným a prosvíceným významem. Symbol jako takový, neexistuje jako racionální formule, kterou lze do obrazu vložit a poté ji z něj zase vyjmout.

⁹ Srovnej Юлия Телепина – Людмила Николаева: *Типы и функции символов в культуре цивилизаций.* (Typy a funkce symbolů v kultuře civilizací.) Gramota, Tambov, 2012, s.190-192

Symbol zdědil od mýtu jeho sociální a komunikativní funkce, na něž poukazuje samotná etymologie termínu: antičtí Řekové nazývali slovem σύμβολα rozlomenou destičku, jejíž okraje se na zlomu doplňovaly. Po složení těchto dvou částí se lidé mohli navzájem poznat nebo identifikovat; takový artefakt se používal také jako důkazní předmět při uzavření smlouvy, identifikaci posla, přijetí peněz nebo zboží atd. V pozdější době jej nahradil jiný typ symbolu, nahrazen pečetí. Podle symbolu poznává „svůj svého“. Na rozdíl od alegorie, kterou může dešifrovat i „cizí“ osoba, skrývá symbol ve vědomí teplo sdíleného tajemství. V klasické antice nebo ve středověku v roli zasvěcených vystupují celé národy a v širším měřítku také kulturně náboženská společenství; naproti tomu v době, kterou marxistické společenské vědy označují jako buržoasní, toto povědomí funguje v rámci elitářského systému kroužků, v nichž umožňuje svým adeptům možnost vzájemné identifikace ve „lhostejném davu“. Ale i v takovém případě si vědomí uchovává svou jednotící, integrující povahu: tím, že „propojuje“ předmět a jeho význam, „propojuje“ zároveň také lidi, kteří tento význam pochopili a ztotožnili se s ním. Umělecká vůle překonat propast mezi podstatou a viděným, mezi „celkem“ a „zvláštním“ už svou povahou stojí symbolicky proti společenskému odcizení, i když nad ním ve skutečnosti nevíteží.

Význam symbolů je mnohvrstevný a předpokládá vnitřní myšlenkové zapojení. V symbolice Dantovy *Božské komedie* můžeme například zdůraznit motiv překonání lidské samoty v osobní a nadosobní jednotě, můžeme přesunout akcent na představu ideálního světa se stálou zákonitostí a pohyblivou rovnováhou („...vezdy mou vůli a mé chtění láska hnala, jež u vír žene slunce a vše hvězdy.“, tj. která udává pohyb a směr Slunci a jiným nebeským tělesům¹⁰). Tyto významy se přitom projevují nejenom ve vnitřní struktuře, ale přecházejí plynule jeden do druhého. Tak je možné v obrazu vesmírné rovnováhy spatřovat pouhý znak pro harmonii lidského společenství; ale můžeme ji chápat také jinak, například změnit smysl základní myšlenky, která bude z lidského harmonického vztahu prostupovat ten vesmírný.

¹⁰ ALIGHIERI, Dante. *Božská komedie. III., Ráj*. Přel. Jaroslav Vrchlický. Praha : Alois R. Lauermann, 1882. Dostupné: https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/62/16/70/bozska_komedie.pdf s. 611

Dante sám říká, že je nutné chápat jeho dílo alegoricky.¹¹ V každé události, v každém obraze lze podle něj najít čtyři významy. Vezměme si například začátek básně, kdy Dante stoupá na horu. V lese na své pouti potkává tři zvířata, která mu brání pokračovat v cestě: pantera (symbol smyslovosti), lva (symbol panovačnosti) a vlčici (symbol kořistnictví/chtivosti). První význam je přímý, les je les, zvířata jsou zvířaty. Druhý význam je alegorický: les je náš život, a tři zvířata jsou smrtelné hříchy význam – navzdory hříchu vstoupit do nebeského království. Dante objevil ve slově všechno, co dané slovo může znamenat. Co existuje ve slově, existuje také ve skutečnosti. Právě na tom je založen jeho obraz Ráje a rostoucí rajske blaženosti, a s nimi i celé básnické dílo.

Typy a funkce symbolu

Svět symbolu zabírá důležité místo v člověkem vytvořeném světě kultury. Symboly jsou obrazy předmětů, jevů, lidských vztahů, uložené v našem vědomí. Tyto věci získávají metafyzický význam, který vznikl z předmětu a překročil hranice jeho fyzické existence. Symboly se neustále vyvíjejí a doplňují, ale mohou být také poškozeny nebo zničeny. Patří k našemu racionálnímu myšlení. V tomto světě koexistujeme se symboly a pod jejich vlivem neustále organizujeme vlastní život. Ale svět symbolu má také vlastní, jiné zákony a rytmus, protože jeho původem je tradice.

Logika symbolu je logikou protikladů. Povaha symbolu je myšlena jako určitá organická syntéza pevného a nestálého, formy a obsahu, konečného a nekonečného. Díky ní v různých kulturách jeden symbol (například: růže, hákový kříž, holubice) na sebe bere různé významy a vyjadřuje je rozmanitými výtvarnými formami. Proto, když chceme interpretovat symbol, musíme předem pojmenovat jeho kulturní nebo historický kontext. Podle významného ruského filosofa, filologa a kulturologa A. F. Loseva existuje devět typů symbolů: symboly vědecké (např. matematická rovnice, pravoúhlý trojúhelník), filosofické symboly (např. filosofické

¹¹ V dopise svému patronovi Can Grandovi della Scala. Viz ALIGHIERI, Dante: Dopis XIII (Epistula XIII) přel. Irena Zachová, in: O umění básnickém a dramatickém, Praha, KLP 1997

kategorie: příčina, potřeba, svoboda), výtvarné symboly¹² (obraz „ptáka-trojky“);¹³ mytologické symboly (kruh, symbol ohně); náboženské symboly (kříž, svátost); přírodní symboly (symboly plodnosti, strom života); jevy se symbolickým významem pro člověka (úsmev - symbol radosti, bledý obličej - strach, barva kůže, struktura nosu); ideologické symboly (ideál, heslo, zákon); vnějškově technický společenský symbol (pozdrav, stisk ruky, tanec).¹⁴

Díky tomu se v procesu lidské informativní interakce proces symbolizace projevuje v nejrůznějších formách. V dnešní době, vzhledem k rozšiřování a upevňování kulturních kontaktů, pozorujeme veliký růst intelektuální, duchovní a tvůrčí úlohu symbolu. Svět kultury je světem symbolů, a aby bylo možné symbol pochopit na mezinárodní úrovni, je zapotřebí jej důkladně zkoumat. Jazyk kultury je pro symboly důležitý – znak, forma, text, které umožňují lidem vzájemnou komunikaci a orientaci v kulturním prostoru. Symbol v kontextu kultury plní řadu funkcí, z nichž nejdůležitější jsou následující: hlavními lidskými potřebami jsou: funkce transformování – osvojení a transformace okolní reality s pomocí kreativity, a následující poznání okolního světa – a funkce bezpečnostní záklopky, tedy lidská potřeba vytvořit a udržet rovnováhu ve vztahu k okolnímu světu, jak přírodnímu, tak společenskému. Dále je tu funkce komunikativní – s jejíž pomocí kultura definuje konkrétní pravidla a způsoby komunikace; funkce poznávací – s jejíž pomocí kultura vytváří svůj vlastní obraz světa, zkoumá lidskou duši, společnost a svět; normativní funkce – která s pomocí norem chování řídí řád ve společnosti a reguluje chování lidí a sociálních skupin; humanistická funkce formuje mravní podobu osobnosti: socializaci, rozvoj jedince, jeho schopností, jeho duchovních i fyzických kvalit; hodnotová funkce symbolizuje v umění a kultuře formování hodnot, ideálů, kulturních norem. Znaková funkce je v systému kultury nejdůležitější, předpokládá totiž předchozí znalosti, například pochopení určitého znakového systému.¹⁵

¹² Viz ЛОСЕВ, А.Ф.: Проблема символа и реалистичное искусство (Problém symbolu a realistické umění.) *Iskusstvo*, Moskva 1995, s. 156-160

¹³ „Pták-Trojka“ („Птица-тройка“), zvětšený v Gogolově románu *Mrtvé duše*, je symbolem národních živlů v ruském životě; je to symbol velikého putování Ruska ve vesmírném měřítku. Ale tato cesta už nepředstavuje život jediné osoby, ale osud celého ruského státu. Samo Rusko je personifikováno v obraze Ptáka-Trojky, letícího do budoucnosti.

¹⁴ Averincev, S. S.: *Slovar Sofia-Logos. (Slovník Sofia-Logos)*. 2. opr. vydání. Spirit i Litera, Kyjev 2006, s.155- 161

¹⁵ Viz: КАРА-МУРЗА, С.Г.: Манипуляция сознанием – Глава 3: Разрушение символов. (Manipulace vědomí – Kap. 3: Rozbíjení symbolů.) Moskva, Eskmo 2000

Svět symbolů organizuje dějiny národa a státu, a v našem vlastním životě pojí minulost, současnost i budoucnost. Ve vztahu k minulosti symboly vytvářejí naši společnou paměť, s jejíž pomocí se stáváme národem, podobně jako bratři a sestry se stávají rodinou, uchovávají v paměti různé symboly dětství, například matčin zpěv. Ve vztahu k budoucnosti se symboly v národu propojují, poukazují na to, po čem toužit a čeho se bát. Jejich prostřednictvím cítíme kontakt se svými předky i potomky; tato vlastnost člověku zároveň dává nesmrtelnost a pomáhá mu přijmout myšlenku vlastní smrti. Všichni patříme do věčného světa symbolu, který byl a bude po nás. Jsme naděleni kosmickým citem, který nás podporuje v marnosti všedního dne a trápení.

Symbolismus v umění a hledání inspirace

Symbolismus dominoval prakticky všem oblastem umění na území Evropy konce 19. a počátku 20. století. Jako východisko pro vznik stylu posloužil začátek století, které zahájily revoluce, jež změnily světový názor lidí. V tomto smyslu byl symbolismus reakcí na výzvu samotného života. Symbolismus se nechtěl omezovat na definování čistě literárních problémů. Chtěl být nejen uměním, ale především životní filosofií a smýšlením. Hlavní myšlenkou bylo překonání dekadence, estétství a subjektivismu. Symbolismus se původně formoval v oblastech prózy, poesie, ve filosofii a v divadle, posléze se rozšířil také na výtvarné umění. V malířství se tomuto směru říká „postimpresionismus“. Symbolismus byl úzce spjat s mytologickou tematikou ve všech malířských žánrech. Malíři hledali hlubinný smysl fantazie, touhy, vědomí a emocí. Inspirovali se literaturou a poezií, dějinami, mýty, legendami a biblickými příběhy. Souběžně se formující směry, realismus a naturalismus, pak usilovaly o sdělování skutečnosti v objektivní formě, a soustředily se přitom na zprostředkování dokonalého obrazu její vnější slupky, jako později cinéma-verité.

Symbolistická poetika se opírala o esej Jeana Moréase *Symbolismus* a stavěla se proti jakémukoliv prostému významu a prozaickému popisu. Moréas tvrdí, že

„symbolistická poezie usiluje o to, obléci myšlenku do rozumné formy, která by ale nebyla cílem sama o sobě, ale snažila se vytvořit myšlenku nadřazenou, již by se podřizovala,“ což předpokládá „archetypální a komplexní styl, neznečištěná slova (...), významné pleonasmy, tajemné elipsy, pozastavená vyšínutí z větné vazby, veškeré zatvrzelé a mnohotvaré trópy...“¹⁶

Cílem symbolismu bylo odít ideál do hmatatelné formy. Symbolisté byli přesvědčeni o tom, že umění má v první řadě s využitím metaforických obrazů a alegorie vyjadřovat absolutní pravdy, a přitom v sobě skrývat symbolické významy. Přisuzovali zobrazovaným předmětům mystický, mytologický a ezoterický smysl. Nejpopulárnějšími náměty byly city a emoce, náboženství, okultismus, láska, smrt, nemoc a hřích. Umělci se ve svých pracích snažili sdělit vypjaté emoce, volání duše, prožívání, náladu. Symbolismus představuje intelektuální podobu expresionismu, protože právě obsah a nikoli barva a forma dělají z práce něco jedinečného a charakteristického pro daný styl. Na mě osobně velice zapůsobily práce českého symbolistického grafika a sochaře Františka Bílka (1872- 1941). Podivuhodným způsobem se mu podařilo vdechnout duši a emoce do dřevěných soch. V jeho pražské vile-ateliéru je celá řada soch i grafických prací, jejichž souhrn tvoří nepředstavitelný celek a v nichž se člověk cítí plně ponořen do symbolismu v jeho počátečním zamyšlení. Dokonce i sám dům a místnosti jsou plny mystiky a tajemství s představují svého druhu „chrám symbolismu“. Princip Bílkovy práce se světlem a stíny v sobě nese sakrální podobu a podtrhuje dramatickosti obrazů; podle mého názoru jsou také charakteristickým rysem v prezentaci jeho grafických prací. Jako dobrý příklad poslouží kresba „Bys posvětil v nas svoji podstatu“ z autorské knihy *Otčenáš* (1900). Vidíme zde světlo, v němž se objevují rysy obličeje a postavy Ježíše Krista jakožto syna člověka. Vzhůru vedou schody, které symbolicky představují postupný růst poznání a vědění. Stupně pyramidy znázorňují schodiště do věčnosti. Ptáci, proletující mezi nebem a zemí, symbolizují spojení pozemského světa s nebeským. Postava, stoupající po stupních vzhůru, si zakrývá oči před silnou září duchovního světla. Celý obraz směřuje k myšlence, že člověk a jeho bytí jsou prodchnuti božským životem. To je také východisko a předpoklad mystiků, že existuje jakási „jiskra duše“ nebo „dno či vrchol duše“, jež umožňují spojení s Bohem. U Bílka ztělesňuje toto spojení božského a lidského osoba Ježíše Krista. Ten je pravým Světlem, které osvěcuje

¹⁶ Jean Moréas: Le Symbolisme, in: Le Figaro, 18. září 1886, Supplément littéraire, p. 1-2

každého člověka. František Bílek ve své práci dospěl k transcendentální symbolice, která překračuje meze zkušenosti a poznání. Jeho umělecké vyjadřování vyzývalo k překonání hranic horizontu života. Chtěl, aby se v každém člověku objevila vertikála, která překračuje meze obzoru jako spojnice lidského světa a spojení s Bohem.

Bílkovy práce mi pomohly při práci na scénografii při kompozici mizanscén a při vytváření atmosféry Zamjatinova „ideálního“ světa akcentováním oslav vítězství, oficiálnosti, strohosti a promyšlenosti města. Sochy jsou na první pohled zakovány materiálem, ale ve skutečnosti nesou obraz vnitřního života. Tento obraz v mnoha ohledech rezonuje s lidmi-roboty Zamjatinova světa, u nichž se v mechanické a omezené tělesné skořápce začala probouzet duše.

Bílek vidí svět a člověka v souvislostech lidského rodu a jeho dějin jako celku. Je aktuální a inspirativní i dnes.

Škála barev a živost obrazů francouzského malíře Paula Gauguina (1848 - 1903) mi na druhé straně pomohly při tvorbě Zamjatinova divokého světa za skleněnou stěnou. Barvy světla jsou syté, zářivé, plné života a tepla. Prostota forem byla pro Gauguinovu tvorbu charakteristická. Malíř na plátno nanášel obrys, který pak naplnil barevnými skvrnami. Tento způsob práce Gauguinovi pomáhal vytvořit obrazy s odlišnou expresivní siluetou a dekorativním barevným efektem („Boj Jakuba s andělem“, 1888). Malíř hledal nové výrazové prostředky, stylizaci a jednoduchost, používal jasné, čisté barvy, vytvářel iluzi sluneční záře, dokonce i na obrazech, na nichž nebyla obloha namalovaná („Sladké sny“, 1894). Skoro statické postavy na obrazech na plochém pozadí vypadají jako dekorativní panel, na němž ožívají maorské legendy. Gauguin ve svých obrazech ztělesňuje své sny o ideálním světě. Barevně dekorativní, monumentální kompoziční plochy se stylizovanou kresbou jeho obrazů měly blízko ke stylu moderny, který vznikl v této době a který silně ovlivnil další umělce.

Podobné principy využívám při vytváření barevné kompozice divokého světa, o němž píše Zamjatin, kde s pomocí reflektorů kombinuji několik zářivých, čistých barevných skvrn, které společně vytvářejí efekt krajiny. K tomu přispívá výrazná kontura konstrukce v prvním plánu s věží, které jsou jakoby naplněny barevnou paletou, která vzniká svícením za konstrukcí.

Práce umělců, které se na první pohled myšlením i smyslem podobají, vyjadřují absolutně odlišné emoce a nálady. Když konfrontujeme jejich strany, vždycky

nacházíme hrany tam, kde se stýkají, a jsme schopni z nich dohromady sestavit nesourodou, ale harmonickou kompozici. V tom spočívá také jedna z hlavních myšlenek světa, v němž žijí Zamjatinovy postavy. Dva vzájemně se vylučující světy, oddělené zdí, dva různé typy lidí, divocí přírodní lidé a ideální racionální lidé. Dva lidské rody, které se v určitém okamžiku na chvíli smísí v jeden. O tom bude řeč dále v kapitole o scénografické koncepci.

Symbolismus v divadle

Jestliže v literatuře zakladateli symbolismu byli francouzští básníci Paul Verlaine a Stéphane Mallarmé, u kolébky divadelního symbolismu stál belgický dramatik M. Maeterlinck. Maeterlinck začal svou literární činnost jako básník sbírkou *Skleníky* (Serres chaudes, 1889). Téhož roku se objevila jeho první divadelní hra, pohádkové drama *Princezna Maleina*, kterou s nadšením přijala kritika. Následovaly hry jako: *Slepí* (1890, česky 1896), *Vetřelkyně* (1890, č. 1896), *Pelleas a Melisanda* (1892, č. 1900), *Smrt Tintagilova* (1894, č. 1908), *Sestra Beatrice* (1900, č. 1903), *Zázrak svatého Antonína* (1903, č. 1927), *Modrý pták* (1908, č. 1911), které se staly „Biblií“ divadelního symbolismu. Jejich hlavním tématem je osud, tajemný úděl, který si zahrává s lidmi. Maeterlinckův význam oficiálně stvrdila Nobelova cena za literaturu, udělená roku 1911.¹⁷

V koncepci divadelního symbolismu autoři i režiséři věnovali velkou pozornost hercům. Herec je v příbězích s tématem zhoubného osudu, který lidi ovládá jako panenky, zbaven individuality a osobitosti, a stává se pouhou loutkou; symbolistické drama proto klade hlavní důraz na text, a ještě podstatněji – na zámlky a nevyslovené. Stejně koncepce se drželi teoretici symbolismu (mj. básník Mallarmé), a v praxi divadelní režiséři: Adolphe Appia, Georg Fuchs, Max Reinhardt, a Edward Gordon Craig. Ve svých inscenacích postupně všichni postulovali nebo realizovali myšlenku herec – loutka (nebo nadloutka), či maska

¹⁷ Zdůvodnění viz: The Nobel Prize in Literature 1911. Nobelprize.org. Nobel Media AB 2014. Web. 3 May 2018. Dostupné: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1911/index.html

bez aktivní lidské osobnosti. Symbolisté dávali přednost jednoznačnému propojení poezie s obrazy-znaky.

Systém symbolů u M. Maeterlinka

Zmínili jsme se už o zakladateli divadelního symbolismu, Mauriceu Maeterlinckovi (1862–1949), která – zejména v první dekádě – inspirovala celou řadu avantgardních režisérů ve Francii a v Německu. Co bylo (a je) na této tvorbě tak inspirativní? Zakládala se na předvádění nerozluštěných spojitostí, jejichž zákony je možné postihnout intuitivně a nikoli racionálně, a často se zpožděním. Protože opravdové pochopení symbolu není úplně jednoduché, vypracoval Maeterlinck novátorsky složitý estetický systém; ve svých esejích objasňuje své hlavní ideové pozice i zásady.

Hlavní rozdíl mezi symbolismem a romantismem spočívá v novém vidění reality, které chápe lidský život jako něco nevšedního, povýšeného. „K našemu každodennímu životu je třeba něco přidat, abychom byli s to jej pochopit“, říká jeden z hrdinů loutkové hry *Vnitro* (*Intérieur*, 1894, č. 1896). Maeterlinck byl přesvědčen, že existují dva typy symbolů: jeden vychází z abstrakce a přidává jí tvářnost; ten druhý je podvědomý, objevuje se nevědomě a formuje se v závislosti na lidské zkušenosti. Tvůrce musí podle Maeterlincka symboly vytvářet pasivně s využitím vlastního podvědomí, protože symbol nevzniká najednou a odnikud, rodí se na základě a zevnitř samotného díla jako přírodní síla, proti níž se lidský rozum nemůže postavit. (Podrobněji se budu touto otázkou zabývat v kapitole o Jungových archetypech.) Tvorba M. Maeterlincka je nasycená nejasnými narážkami a symboly. Jeho postavy existují v napůl fantaskním skleníkovém prostředí. Maeterlinckovy hry chápeme jako rébusy, které je k pochopení textů třeba rozluštit. Maeterlinck sám svou tvorbu definuje ve sbírce esejí *Poklad pokorných* (*Le Trésor des Humbles*, 1896, česky 1906). Jeho základem je myšlenka, že život je mysterium, v němž člověk hraje úlohu, kterou nelze rozumově pochopit, protože je srozumitelná jenom zevnitř. Maeterlinck byl přesvědčen, že hlavním úkolem dramatika není sdělovat děj, ale duševní stav. Ve *Pokladu pokorných* Maeterlinck proponuje myšlenku dialogu, který je zdánlivě „zbytečný“ a který prvotně vnímáme jako nedůležitý. Ten sebou ale nese skrytý význam, který se později projeví jako podstatný. Pohyb a posun takových skrytých

významů umožňuje hru s četnými paradoxy - jako je slepota člověka, obdařeného zrakem, nebo zrak slepců, nebo šílenství normálních lidí, nebo jedinečnost všedního, a staví náladu a atmosféru nad zápletku, děj a individualizované postavy. Nový pohled na realitu bylo nezbytně nutné vyjádřit novou formou, a tak se objevuje nový umělecký jazyk, jehož hlavním rysem bylo povýšení vyjadřovacích možností slova. Vyjadřovací jazyk se obohatil a byl mnohostrannější: „...A fialoví hadi snů vplétají se mi do spánku“¹⁸.

Zároveň je důležité všimnout si problémů při jevištní realizaci takového literárního textu, především ztělesnění hlavní ideje dramatu prostřednictvím osoby konkrétního herce. Už fyzická podoba herce diktuje individuální zvláštnosti, a právě tím herce omezuje. Vnější slupka odvléká pozornost od duchovního naplnění postavy. Maeterlinck nachází východisko z tohoto problému a utíká se k myšlence loutkového divadla a k „odosobnění herce“. Tvrdí, že komunikace prostřednictvím řeči není to hlavní – nejdůležitější je to, co se skrývá za slovy – vnitřní dialog a obcování duší. To probíhá v mlčení, a nuance těchto zámlk a bohatství obrazů jsou nevyčerpatelné. Maeterlinck píše: „Zdá se, že každá bytost, která vládne viditelným životem, ale ve skutečnosti je života zbavena, vyvolává v představivosti neobyčejné síly, a je možné, že tyto síly mají stejnou povahu, jako síly, na něž apeluje poezie.“¹⁹ Maeterlinck tvrdí, že skutečný život probíhá v mlčení. Ticho je příliš vážné a obsažné na to, aby se dalo zneužít, a právě proto lidé obvykle hovoří o druhořadých věcech, aby se vyhnuli strach nahánějícímu tichu. To, co je opravdu znepokojuje, zůstává nevysloveno. „Do světa jdou jenom ta slova, která se prvotně zdají zbytečnými,“ říká Maeterlinck.²⁰

V knize esejů *Život včel* (1901, česky 1914), Maeterlinck hledá paralely mezi včelím a lidským společenstvím. Včely přistupují pokorně k zavedenému systému a vůli přírody. V úlu jsou všechny povinnosti rozděleny podle hierarchie – vedle trubců jsou tam dělnice, které fungují jako kojné, hlídači, uklízečky a hrobaři. Včely-dělnice během jedné sezóny bez oddechu sbírají pyl a umírají vyčerpáním. Královna vyletí z úlu jednou za život, ale její hlavní úkol spočívá v tom, udržet pokračování rodu až do své smrti. Roj opouští úl na vrcholu hojnosti, což je podle

¹⁸ Offrande obscure, in: MAETERLINCK, Maurice: Les serres chaudes. Paul Lacomblez, éditeur, Bruxelles, 1912, s. 23

¹⁹ НИКИФОРОВА, И. Д.: Метерлинк - История всемирной литературы в 8 томах. (Maeterlinck – Dějiny světové literatury v 8 dílech.) Moskva, Nauka 1994. S. 310–316

²⁰ Tamtéž, s. 314

Maeterlincka příklad sebeobětování a nesobeckosti. „Lepší chudí jednotlivci ve vzkvétajícím městě než prosperující jednotlivci v umírajícím státě.“²¹ Doladění mechanismu společenství je závažnou myšlenkou také v Zamjatinově románu *My*. Jeho hrdinové jsou systému podřízeni stejně pokorně. Podobně jako uvedené včely se nesnaží přehodnotit svůj život; dělají všechno pro dobro státu, kde neexistuje slovo „Já“, jenom jeden každý jako součást velikého a silného „My“. Obětovat se pro myšlenku celku je také jednou z idejí ideálního mechanismu. „Věc je v tom, aby se v duchu ideálně spojilo to, co je ve skutečnosti rozpojeno v těle, dosáhnout podrobení jednotlivce celému druhu až do stupně sebeobětování, zaměnit hmatatelné nehmatatelným.“²²

Nejvýraznějším příkladem Maeterlinckovy tvorby se stala hra *Modrý pták* (*L'Oiseau Bleu*, 1908, č. 1911). V této pohádkové féerii autor předvádí ve ztělesněné podobě poklady lidské duše a všedního života, statečnost, která je pro lidi nezbytná. Maeterlinck vedle sebe klade primitivní radosti materiálního světa a duchovní hodnoty lidské povahy jako personifikace. Ve hře vystupují postavy se jmény jako Radost být spravedlivý; Radost být dobrý; Radost z vykonané práce; Radost z myšlení.²³ Podle mého názoru se v těchto na první pohled naivních drobnostech skrývá bohatství i cíl našeho života. Kdybychom totiž pochopili tyto maličké drahocennosti, mohli bychom změnit a odvrátit zlobu, nepřátelství a tedy i pohromy, které přicházejí v jejich důsledku vyplývají den co den z bezmyšlenkovitých činů lidí. Naplňují náš svět jako nějaký hrůzný virus. Kdybychom si těchto pravd všímali, možná by se nám za odměnu otevřely také „radosti, které jsme ještě nepoznali“.

Slavnou moskevskou inscenací *Modrého ptáka* z roku 1908 byla překročena nová hranice jak v dějinách dramatického divadla, tak v dějinách světové kultury vůbec. Když Konstantin Stanislavskij (1863-1938) spolu s režisérem Leopoldem Suleržickým (1872-1916) tuto inscenaci v Moskevském uměleckém divadle realizovali, chápali, jak složitý úkol před sebou mají – přinést nový divadelní jazyk širokému okruhu diváků. Když Stanislavskij představení tvořil, opíral se o myšlenku dobra, lásky k lidem, hodnotu individuální osobnosti a odporu proti násilí na člověku v jakékoli formě. Stanislavskij už nechtěl zobrazovat pozemské vášně

²¹ MAETERLINCK, Maurice: *Život včel*, přel. Václav Lípa, Praha 1928

²² Tamtéž.

²³ MAETERLINCK, Maurice: *Modrý pták*. Přel. A. Morávková a Š. Belisová. Doplněk, Praha, 2010

a tragickou hrůzu života. Chtěl odvést divadlo pryč od politického vlivu, pryč od Čechovových povídek a mravně závažných děl Dostojevského. Hledal harmonii a zjasnění, a s velkou láskou k lidem chtěl dokázat i předvést, že „modrý pták“ štěstí je uvnitř každého z nás. Protože štěstí je vždycky vedle nás, to jenom lidé si ho často nevšimnou. Když přesuneme vnější problém do druhého plánu, člověk pochopí, že štěstí je v každém z nás.

Divadelní expresionismus

Filmový expresionismus kulminoval v Německu až ve dvacátých letech, ale ve výtvarném umění (Kandinskij, Klee, Munch, Jack B. Yeats) i na divadle fungoval už dlouho předtím. Vznikl jako reakce na sociální nerovnost, nespravedlnost a revoluce; expresionistický pohled na svět se soustředí na realitu a na vnitřní život člověka. Expresionistická estetika není vzdálená estetice symbolismu, protože obě zobrazují duchovní podstatu a nikoli vnější slupku předmětu. Ale expresionistické umění na druhé straně tíhne k abstrakci a ke schematismu. Symbol jako umělecký prostředek ztrácí svoji mnohovýznamnost, udržuje si zobecnění a bere na sebe zřetelnější charakter znaku. Měkké polotóny, mlčení a soumrak postupují místo jasným barvám, ostrým kontrastům a grotesce.

Jedním z výrazných představitelů divadelního expresionismu byl rakouský avantgardní režisér a experimentátor Max Reinhardt (1873-1943). Už v roce 1903 uvádí Reinhardt v berlínském Kleines Theater Sofoklovu *Elektru*, která zjevně demonstrovuje jeho sblížení se symbolismem a další krok na cestě k expresionismu (krátce před *Elektrou* Reinhardt režíroval expresionistickou inscenaci Gorkého *Na dně*). „Díky morbidní iracionalitě, animalistické divoké krutosti a vyšinuté sexualitě se představení *Elektry* stalo okamžitou senzací a znamenalo rekonceptualizaci řecké antiky jako něčeho démonického a extatického.“²⁴ Nový styl je zjevně vidět na stylizovaném herectví, například v použití pantomimy nebo v úmyslném zobecněném předvádění na forbině místo konkrétní iluzivní herecké realizace divadelní situace. S použitím tohoto principu odmítá naturalistickou zásadu „zobrazování skutečného života. *Elektra* se tak stává individuality zbavenou

²⁴ RILEY, Kathleen: The Reception and Performance of Euripides' Herakles – Reasoning Madness. (Přijetí a provozování Euripidova Herakla – Rozvážné šílenství) Oxford University Press, Oxford 2008, s. 210.

symbolistickou personifikací života. (Tohle neobjevuje jenom Reinhardt, přebírá to od Francouzů, podobně používal světlo buď Antoine nebo Lugné Poë v Paříži o deset nebo patnáct let dříve.) Reinhardt dlouho využíval scénické prostředky, vynalezené a nasazované symbolistickými dramatiky. Využíval moc hudby a poetické sugesce a hru barevných světél, když chtěl ponořit diváky do svého zázračného světa - do světa duše, po němž tolik toužil Maurice Maeterlinck. Reinhardt odmítal efekt iluze každodenní skutečnosti, posílal diváky, aby sami hledali ideály symbolů. Chtěl od diváků, aby přistupovali k otázce hledání z hlediska estetiky a nehledali v ní řešení sociálních problémů.

František Zavřel (1879 - 1915) jako první režisér uvedl do Prahy metodu scénování expresionistického divadla. Mladý herec, malíř, hudebník a básník odešel roku 1905 do Německa, studoval u Maxe Reinhardta, nechal se inspirovat jeho stylem a osvojil si jeho režijní rukopis, potom působil jako režisér několik sezón v Berlíně a Mnichově, kde si udělal umělecké jméno. V roce 1914 se vrátil do Prahy, kde uvedl čtyři velké inscenace - senzaci vyvolala jeho ztvárnění vlastní úpravy a překladu Wedekindovy Lulu ve Švandově divadle a Dykovy hry „Zmoudření dona Quijota“, která předtím byla považována za nehratelnou, v Městském divadle Na Vinohradech. V článku „Herecká režie“ z této doby, vysvětluje svou jasnou režijní představu o inscenování divadelních textů: režisér musí co nejvíc inspirovat nejen herce, ale také celý pracovní tým. Když herec prohlásí, „Jsem králem“, musí vše, co ho obklopuje, začít připomínat královskou síň. Z hlediska projektu dramatisace Zamjatinova románu My je důležité, že Zavřel v Praze prakticky zkoumal jevištní princip davového divadla, zejména v inscenaci „husitského“ dramatu Arnošta Dvořáka Václav IV., kde dav není pouhá ilustrující masa, ale skutečný nositel a hybatel děje – kolektivní, jednotný v husitském přesvědčení a zároveň schopný vynést na světlo individuality postav.

Tvorba předčasně zemřelého Františka Zavřela nejsilněji ovlivnila jednu z nejkontroverznějších osobností české režie počátku dvacátého století. Karel Hugo Hilar (1885 - 1935) chápal expresionismus především jako estetický systém, který může divákům vysvětlit atmosféru krize v dobové společnosti. Základem jeho režii bylo výrazné zdůrazňování konfliktu, soustředění na vnitřní stav postavy, postupný hyperbolismus, poetický symbolismus a groteska. Hilarovy inscenace se vyznačují emocionálním napětím a zvýšeným hereckým temperamentem. Hilar zdůrazňuje energii a rytmus dialogu i monologu, podtrhuje základní intuice lidského chování; často používá rezedelovani a deformace jevištního prostoru,

sytost a kontrast barev a světla, hudební efekty. „...Běs, jehož bytostnou řečí je vichření (...) období rozpoutaných sil, kdy vidíme na jevišti vulkanické výbuchy světla, smršť hlasů a těl, divoký útok na prostor a drsnou, syrovou člověčinu. Tempo, rytmus, zkratka a gradace – to jsou hlavní projevy tohoto vnitřního přetlaku, jímž Hilar elektrisoval české divadlo.“²⁵ Jednu z prvních expresionistických inscenací v českém prostředí, Kleistovu *Penthesileu* v Hilarově režii (1914), označila kritika za „expresivní symbolismus“.

Mejerchold vs Stanislavsky

V kapitole, věnované inscenační a scénografické koncepci Zamjatinova románu *My*, využívám kontrast mezi dvěma principy herectví – Mejercholdova stylizovaného divadla a zásad Stanislavského psychotechniky – k předvedení konfliktu mezi dvěma různými typy lidí. Jedním z nich jsou emocionálně zbavení občané Jednotného Státu. Podobají se mechanickým robotům, kteří nezaznamenávají realitu kolem sebe. Druhý typ tvoří „proměnění“ občané, u nichž se začala projevat duše a fantazie (což v Jednotném Státě představuje nemoc). Tito lidé jsou naplněni vnitřním životem, emocemi, zdají se jim sny. V čem je podstata těchto dvou hereckých principů, v čem se různí, a proč jsou důležité?

Pro mě jsou herci důležitou součástí i doplňujícím prvkem scénografie, protože vedle vlastního herectví v sobě nesou také mechanickou funkci, jejich těla a pohyby pomáhají definovat prostor. Každý člověk je jedním z mnoha šroubků v obrovském mechanismu.

Herecké principy Stanislavského se zakládaly na dosažení věrohodné psychologické hry. Herec musí věřit v to, co hraje, prožívání i emoce musejí být skutečné. Teprve, když herec své úloze uvěří, může ji plně uchopit, a pak mu také divák bude věřit. Stanislavskij tvrdil, že každý okamžik existence na jevišti musí být posvěcen vírou v pravdu prožívaného citu i v pravdu prováděných akcí.²⁶ Byl

²⁵ RUTTE, Miroslav in: Jaroslav Procházka: Hilarovská vigilie (Sborník vzpomínek a rozjímání k 60. výročí narozenin Dr. K. H. Hilara), nakl. Athos, Frant. Herman, Praha, 1946, s. 13

²⁶ STANISLAVSKIJ, K.S.: *Moje výchova k herectví: Z deníku hereckého adepta*. Přeložil: Jaroslav Hulák. Athos, Praha 1946.

přesvědčen, že herec musí v první řadě zkoumat sebe i vnitřní logiku postavy; teprve v takovém případě se mu podaří úplně vžít se do role. Chápat veškeré okolnosti, v nichž se hrdina nachází, dovoluje herci prožívat city postavy pokaždé nově, ale se stejným stupněm pravdivosti. „Jevištní akce musí být vnitřně zdůvodněná, logická, důsledná, a možná ve skutečnosti.“²⁷ Herec musí být bez ohledu na znalost své role schopen improvizovat a poddávat se svým citům, existovat v harmonii se svým já, a vyjadřovat své emoce „ted' a tady“. Stanislavského systém směřuje k tomu, aby člověk dosáhl tvůrčí svobody, nejen v emocionálním, ale také v tělesném slova smyslu. Mnohá cvičení směřují k tomu, aby měl herec přístup v plné míře přístup ke svému tvůrčímu potenciálu.

Na počátku dvacátého století se objevila koncepce „stylizovaného divadla“, která vznikla jako protiváha divadla realistického a naturalistického. Rozpracování „stylizovaného divadla“ v řečišti symbolismu začalo – podobně jako ve výtvarném umění a v literatuře – od obrazů, které se vyznačovaly poetickou mnohoznačností. Podstatný vklad do rozvoje tohoto směru přinesli spisovatelé jako M. Maeterlinck, B. Bjørnson, a režiséři jako A. Appia, G. Craig, M. Reinhardt.

Zásadní jevištní rozpracování „stylizovaného divadla“ je spojeno se jménem Stanislavského žáka, V. Mejercholda.²⁸ U zrodu jeho koncepce stála tvůrčí roztržka mezi Mejercholdem a Stanislavským. Mejerchold ve svém novém přístupu na jevišti vylučuje psychologické prožívání herců a mění herce v loutku, která nemá vnitřní náplň, jenom vnější obal. Herec má sám se sebou zacházet jako s materiálem, kterému je třeba se naučit a který je nutno dovést k určité formě. Herci byli povinni obzvláště pozorně kontrolovat svůj nervový a fyzický aparát a vědomě ovládat a kontrolovat proces hry.

Termín „divadelní biomechanika“ označuje systémy cvičení, jejichž účelem je rozvoj fyzické přípravy a zdokonalení hercova těla. Herec byl chápán nikoli jako osobnost, ale jako biologický organismus, který předvádí podívanou. „Biomechanika usiluje o to, aby experimentálně stanovila zákony pohybu herce na

²⁷ ТОВСТОНОГОВ, Г.А.: Зеркало сцены, О профессии режиссера. Том 1, (Zrcadlo jeviště – O režisérské profesi. Díl 1.) Искусство, Ленинград 1980, s. 243

²⁸ Viz САДОВНИКОВА, В.Н.: БИОМЕХАНИКА ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА: ПОДГОТОВКА АКТЕРА «УСЛОВНОГО ТЕАТРА» (Biomechanika Vs. Mejercholda - příprava herce "stylizovaného divadla.") In: Науčný журнал/Современныје наукојемкые технологии, r. 2016, čís. 8/2, srpen 2016, s. 358-362. Podle tohoto článku cituji také komentáře Mejercholda a Komissarževských. Dostupné na internetu: <https://www.top-technologies.ru/ru/article/view?id=36161>

jevištním hřišti, a propracovává přitom na základě norem lidského chování tréninková cvičení herecké hry.²⁹ Mejerchold nepřišel s teorií biomechaniky, pracoval spíše na úrovni intuice a zpochybňoval přitom Stanislavského „teorii prožívání“. Mejerchold chtěl, aby daný pedagogický trénink herci pomohl vědomě ovládat vlastní tělo, a představoval přitom herce jako naprogramovaný stroj, jehož reakce jsou předem určeny a nasměrovány vlivem okolního světa. Stejně množství času věnoval práci s imaginárními předměty; byl přesvědčen, že správně postavené tělo v prostoru ovlivňuje emoce, intonaci a mluvu. Herecké umění podle něj spočívá v organizaci a správném využití vlastního těla. Herec musí být jak organizátorem, tak organizovaným předmětem, a tak sám sebe vytvářet. Mnozí Mejercholdovi vyčítali, že se pokouší stvořit prázdného, nepřemýšlejícího herce.

„V ideálním případě byste nechtěl herce, ale marionety...“ vyčítal režisérovi Fedor Komissarževskij. Komissarževská v dopise Mejercholdovi píše: „Cesta, která vede k divadlu loutek, je cestou po níž jste neustále kráčet, pokud ovšem nepočítáme inscenace, v nichž jste sjednotil principy 'starého' divadla s principy loutkového divadla...“³⁰ Biomechanika začínala jako soubor cvičení pro hereckou přípravu, ale Mejerchold jí postupně dal teoretický základ a proměnil ji v technologii. A to se stalo jedním z nejserióznějších úspěchů v divadelní praxi první poloviny dvacátého století.

Psychologie a vnímání uměleckého díla

Všichni víme, jak úzce je psychologie spjata s uměním. Umění přispívá k hlubšímu poznávání člověka, je důležitou složkou sebereflexe, hledání vlastního „Já“ a poznávání vlastní existence. Známy fyzik a vědec Albert Einstein prohlásil, že na světě je nejneepochopitelnější to, že je pochopitelný. K neepochopitelným věcem patří naše zkušenost, a s pomocí vědy o psychologii člověk může chápat a rozumět vlastnímu porozumění. Vědu chápeme jako prostředek komunikace

²⁹ Dochované filmové materiály o biomechanice jsou dostupné online v článku ЛЕВИНСКАЯ, Елена; ЗОЛУТУХИН Валерий: Что такое биомеханика Мейерхольда? (Co je Mejercholdova biomechanika?). Colta, únor 2013. Dostupné internet: <http://archives.colta.ru/docs/13326>

³⁰ САДОВНИКОВА, В.Н.: *Биомеханика В. С. Мейерхольда*, op. cit, s. 358-362

myšlenek a poznatků. Vědecké poznávání přírody, člověka a lidstva je objektivně kontrolovatelné; to znamená, že existují jistá pevná pravidla, a tuto pravidelnost lze kontrolovat bez ohledu na jejího nositele. Umění můžeme vymezit jako prostředek komunikace mezi prožitkem a estetickou intencí. Umění se uplatňuje v subjektivním pocitu, v subjektivním chápání díla a v subjektivních emocích. Člověk hodnotí umění osobně, sám za sebe, a to znamená, že na každého z nás umění působí jinak. Umělecké dílo vzniká jako osobní lidské vyjádření, jako poselství jednotlivce, který se chce otevřít světu a sdělit mu určité vnitřní pocity. Nejde jenom o duševní uspořádání, ale také o jeho vlastní vědomí, protože umělec se zabývá také realizací svého díla a hledá výrazové prostředky tak, aby mohl zrealizovat svůj záměr co nejlépe, aby ostatní jeho symboliku a vnitřní souvislosti jejích prvků správně pochopili.

„Psýché“ (ψυχή) je ve starořečtině duše, „logos“ znamená slovo, pojem, myšlenku, rozum, zákonitost. Původně byla psychologie vědou, která se zabývá naukou o duši, ale protože termín duše nebyl přesně definován, začala být psychologie vnímána jako věda, která zkoumá duševní život člověka, vědomí a nevědomí, psychické nemoci, regulaci a řízení lidského chování. Psychologie umění zkoumá umělecké aktivity, jejich řízení a regulování; je to praktická disciplína, která se zabývá poznáváním umění, tvorby a jejího vnímání.

Umění je zcela zvláštním druhem mezilidské komunikace; tato komunikace se neřídí žádnou konkrétní formulí nebo obvyklými pravidly, operuje lidskou psychikou, především pocity, rozumem, fantazií, ovlivňuje lidské podvědomí a tím vyvolává různé emoce. Z estetického hlediska je nejdůležitější autorské sebevyjádření. Umělecké dílo můžeme definovat jako zobrazení zážitku v objektivním, esteticky uspořádaném tvaru, takže se na ně můžeme dívat jako na věc, obraz, vyjádření, znak, model.

- Umělecké dílo jako objekt – prvotně je vnímáno jako předmět, esteticky působí teprve v případě, kdy si člověk uvědomí, že se jedná právě o umělecké dílo. Věci jsou chápány jako prostředek k dosažení cíle. Pohled na věc z hlediska její užitečnosti je důležitou složkou užitého umění.

- Umělecké dílo jako obraz – tento aspekt má hluboký filosofický dosah: do uměleckého díla se promítá jiná realita, realita, v níž žijí oba, jak umělec, tak vnímající osoba (divák). Dílo je určitou historickou skutečností, která je na subjektu nezávislá.

- Umělecké dílo jako vyjádření subjektivní reality, projekce různých duševních pochodů tvůrce do jeho díla. V uměleckém výrazu se promítá vztah umělce ke světu.

- Umělecké dílo jako znak – znamená prostředek mezilidské komunikace. Každé dílo reprezentuje víc, než samo sebe. Divák sleduje různé znaky, které v sobě obsahují určité informace.

- Umělecké dílo jako model - zobrazení určitého pojetí světa, konkrétní realizace určité světonázorové koncepce. Takové dílo reprezentuje celkové vidění světa a jeho chápání; v jeho jádru leží otázky po smyslu života a dějin.³¹

Když tímto způsobem analyzujeme definice vnímání uměleckého předmětu z pozice vztahu tvůrce-umělec/divák-konzument, sledujeme, že mezi těmito jeho složkami neexistuje jasná hranice. V procesu studia předmětu vznikají další, nové strany, které jsou pro rozbor nezbytné, protože divák především filtruje viděné prizmatem svého vnímání světa. Je to v první řadě vzájemné působení a podvědomý dialog diváka s uměleckým objektem. Přitom je důležité, v jaké náladě divák daný předmět vnímá, a samozřejmě tu hraje svou úlohu také minulost a subjektivní zkušenosti. Vezměme na příklad člověka, který jde zrovna do divadla, na výstavu nebo na koncert: je očividně naladěný na zážitek nových emocí, a podle toho, nakolik je s věcí obeznámen, jeho očekávání roste. Člověk, který se vyzná v otázkách daného tématu je zpočátku naladěný kritičtěji nežli divák bez odborné erudice. Oba jsou zatíženi určitým nákladem vědomostí a jistým pohledem na svět, který se stane „filtrem jejich pohledu“.

³¹ Viz KULKA, Jiří: *Psychologie umění*, Grada Publishing, Praha 2008

Člověku by se chtělo podotknout, že bez významu není ani samotná cesta na danou událost. V tomto procesu mají na následující vnímání díla vliv také takové faktory, jako je počasí, prostředí nebo náhodný rozhovor. Při zkoumání dané otázky pochopíme, že i povaha chápání symbolů je založena na témže základě. Opřeme se o citáty z ruského filosofa V. Ivanova: „Symbolismus, to znamená vztah, a symbolické dílo nemůže existovat jako objekt, oddělený od subjektu.“³² „O symbolismu můžeme hovořit jenom tehdy, když budeme zkoumat dílo v jeho vztahu k subjektu vnímajícímu i k subjektu tvořícímu jako k celistvým osobnostem“³³ pochopíme, že žádný předmět umění nemůže existovat bez interakce s posluchačem, divákem, spotřebitelem.

Při práci na scénografickém řešení Zamjatinova textu bylo jedním z mých úkolů propojit hlediště s jevištěm. Když jsem vytvářela mnohaposchodovou konstrukci za točnou, brala jsem v úvahu polohu balkónů v hledišti. Chtěla jsem tím sjednotit oba prostory, aby diváci měli pocit, že jsou zároveň herci i součástí děje. A aby se při filtrování jevištního dění přes veškeré kvantum svých zkušeností zabývali otázkou, zda je „možné zabránit globalizaci, našemu plnému zmechanizování a proměně ve slepé roboty“?

Archetypy v akci

Otázku vnímání a práce podvědomí podrobně zkoumá švýcarský psychiatr a psychoterapeut Carl Jung (1875–1961). Jung byl jedním z nejvýznamnějších žáků Sigismunda Freuda, a autorem teorie archetypů. Kolektivní nevědomí je podle něj tvořeno archetypy, praobrazy, vrozenými vzorci imaginace a cítění, vyjadřujícími zkušenosti celého lidstva se situacemi a jevy, které se opakují v každé generaci a nejsou závislé na výchově, kultuře, jazyku či době, ve které jedinec žije. Archetypy jsou společné pro lidi na celém světě, jsou uloženy v našem podvědomí a jejich existenci vědomě nevnímáme. Archetypy je nesnadné si představit, už proto, že archetyp sám o sobě není obraz. Je to sada určitých vzorců zodpovědných za naše

³² БАХТИН, М.М.: Собрание сочинений в семи томах, Том 1. (Sebrané spisy, díl 1.) Institut mirovoj literatury, Moskva 2003, s. 441

³³ Tamtéž, s. 540

prožívání a formování obrazů vznikajících v naší mysli. Obraz vzniká teprve jako důsledek fungování archetypu; sám archetyp je neviditelný, nelze jej pozorovat přímo, pouze zprostředkovaně skrze jeho působení a účinek. Je jakousi šablonou, která definuje podobu obrazů, vznikajících v naší mysli. Pro Junga jsou vědomí i nevědomí součástí jediné teorie, v níž se v případě nevědomí nejedná o chaotickou masu, ale o aktivní složku, která je samostatná a schopná kreativity.³⁴

Pro svůj rozbor jsem zvolila čtyři archetypy, které jsou zajímavé z hlediska mé práce na Zamjatinově románu. První z nich, bytostné já, je v Jungově teorii archetypem nejdůležitějším. Bytostné já se vztahuje k centru osobnosti, kolem něhož se organizují všechny ostatní její prvky. Teprve, když jsou všechny složky duše v souladu, cítí člověk vnitřní jednotu, harmonii a celistvost. Podle Junga je hlavním cílem lidského života zdokonalení tohoto bytostného já. Celistvost a shoda „Já“ se symbolicky projevuje v obrazcích mandaly a jejích čtených typů. Více méně se dá říci, že se archetyp bytostného já realizuje až tehdy, když se všechny aspekty duše, vědomé i nevědomé, ocitnou v souladu. Proto dosažení zdravého „Já“ vyžaduje cílevědomost až tvrdohlavost, intelekt a velké životní zkušenosti.

V případě Zamjatinova románu se při zkoumání chování protagonisty (D-503) dá říci, že by jeho pokusy o naladění narušeného vnitřního spojení se sebou samým neměly úspěch bez zásahu zvenčí. Být v souladu sám se sebou znamená naprosto se odpoutat od rušivých faktorů. Ale vnitřní organizovanost našeho hrdiny naruší příchod ženy (I-330), který zanechá v jeho životě nesmazatelnou stopu, protože v něm probudí nové city. Animus a Anima jsou dva antropomorfní archetypy nevědomé mysli, které u mužů a žen představují komplementární ženské a mužské hodnoty, jež jsou nám vlastní. Klasickým příkladem těchto dvou protichůdných stránek je stav zamilovanosti. Když se muž zamiluje, je to tím, že se žena podobá jeho vlastní Animě, respektive tím, že si muž do této ženy svou vlastní Animu promítá. Každý z nás, ať muž nebo žena, tedy má v sobě část vlastností opačného pohlaví, a je docela možné, že I-330 byla projekcí jeho vlastního „já“, a právě proto D-503 úplně ztratil rozum. Když našel spřízněnou duši, jeho rozum zaslepila láska. Protagonista tak ztratil spojení s vnějším světem a ocitl se jakoby ve skořápce, která ho oddělovala od reality dění.

³⁴ Srov. Carl G. Jung. *Man and his Symbols*. Anchor Press Doubleday, New York 1964

Abych dosáhla tohoto účinku, používám kombinaci barevných světelných skvrn, které jsou nasměrovány na zamilovaného hrdinu, a abstraktní projekce, které zdůrazňují jeho vnitřní proměny a zrození citů.

Dalším zajímavým archetypem je persona – maska, kterou si nasazujeme v různých životních i profesních úlohách, například řidič, kněz, otec, lékař. Persona souvisí také s rolemi, která na sebe bereme ve svém společenském životě, a nemusí úplně souviset s naším pravým, osobním já. Tady lze vysledovat naše různorodé chování podle toho, jak jednáme v práci a doma, s přáteli nebo příbuznými. Tyto aspekty můžeme pozorovat také u našeho protagonisty v Zamjatinově románu. Jako by si oblékal masky se v práci pokouší skrýt své emoce, a přitom je plný něhy a tepla (a vnímavosti), když je se ženou, do níž se zamiloval. Je také otevřenější v komunikaci s přáteli.

Ráda bych rovněž poukázala na postavu Dobroditele – presidenta Jednotného Státu. Rozšířovat jeho masku není jednoduché. Předstupuje před nás v podobě mocného diktátora. Na tribunu vystoupí Dobroditel, „...nehybná, jako z kovu ulitá postava... Odtud zdola se nedá rozeznat jeho tvář, jen její přísný, majestátní, čtvercový obrys. Zato ruce... ty těžké ruce, které dosud klidně spočívají na kolenou – jistě jsou kamenné a kolena sotva nesou jejich tíhu...“ (Zamj., s.38) Z této pasáže si tvoříme obraz Dobroditele i to, jak ho vidí občané. Ale co se doopravdy skrývá uvnitř, za slupkou zdání mohutného titána? Z dialogu s hlavním hrdinou můžeme vysledovat v prohlášeních Dobroditele určitou nejistotu. „Tedy – i vy? Vy – jehož jméno mělo zahájit novou, skvělou kapitolu dějin Jednotného státu... Proč mlčíte? ... Jsem kat? Myslíte, že se toho slova bojím? ... A sám křesťanský, milosrdný Bůh, který pozvolna upaluje všechny nepokorné na ohni pekelném – cožpak ten není kat? A cožpak těch, které upálili na hranicích křesťané, bylo méně než upálených křesťanů?“ (Zamj., s.163) Z úryvků konverzace chápeme, že Dobroditelova slova neznějí ani tolik jako uvážlivá prohlášení, jako spíš jako snaha někoho o něčem přesvědčit. Zdá se, že se Dobroditel vlastně bojí, že jeho vláda může skončit. „Chcete bránit Dobroditelovu soudu, D? To nejde. Ve vztahu k lidstvu je to zločin. Lidstvo nepotřebuje Krista, potřebuje Dobroditele. Nechápat to je směšné. Nemusíte odpovídat, co řeknete, není důležité,“ uzavírá Dobroditel. (Dramat. s. 40) Dobroditel, který nechce poslouchat odpovědi ani námitky protagonisty, se usvědčuje jako nejistý vládce, kterému chybí sebevědomí a rovnováha, který je omezen ve svém světovém názoru a který se podobně jako hrdina politické satiry Eugène Ionesca z roku 1962 „Kráľ umírá“ bojí, že přijde o

své loutkové království. V obrazu Dobroditele bych chtěla tyto kvality podtrhnout. Když sedí na trůnu, vypadá jako mocná osobnost díky siluetě a stínu za ním, které zdůrazňují jeho status. Ale když z trůnu vstane, sledujeme jeho nicotnou figuru, slabou a sešlou, postrádající podstatu. Vnější moc je jenom slupkou a maskou této postavy. Při rozboru postavy Dobroditele si klademe otázku - co vlastně ve skutečnosti posloužilo při vzniku takového způsobu diktátorského způsobu vládnutí ve státě? „Osvobození? To je úžasné, jak se v lidské rase udržují zločinné pudy. Vědomě říkám zločinné. Svoboda a zločin jsou navzájem nerozlučně spojeny ... Jediný způsob, jak zbavit člověka zločinů, je zbavit ho svobody,“ říká hlavní hrdina D-503. (Zamj., s.28) Ale po pravdě řečeno, potřebují občané doopravdy svobodu? Vždyť je docela možné, že dané okolnosti diktuje vlastní prostor, který stvořili, anebo že prostě nevěděli, že věci mohou být také jinak.

Revolucionářka, do níž se Zamjatinův protagonista zamiluje, také nosí masku. Ale rozšifrovat ji je mnohem jednodušší; nehledě na veškeré zdání je tajemství postavy jenom první dojem. Tím, že splétá intriky, dělá všechno prostě proto, aby dosáhla svého cíle, a tento cíl je dost jasný a srozumitelný – dosažení změny převratem. Proto také její povaha, ozářená myšlenkou a cílevědomým usilováním, tvoří dost průzračnou slupku. Myslím, že je to jediná opravdu upřímná postava, kterou čtenář okamžitě chápe.

V mé scénografii mají svou vlastní váhu také stíny. Stín představuje naše vlastní tendence, které ve svém bdělém životě ve společnosti zavrhneme. Do stínu ukládáme kvality, které jsou pro naše vědomí nepřijatelné. Také ty ale čas od času uplatňují svůj nárok na vědomý život a stávají se zdrojem úzkosti. Stín představuje naše alter ego, naše druhé já, které ale nemusí být nutně špatné a zlé. V rámci mé koncepce stíny zdůrazňují totožnost povahy Zamjatinových postav, které nemají vlastní individualitu. Někdo je ustavičně vedle nich nebo za dí, a vlastní, osobní prostor naprosto chybí. Jsou to lidé-stíny, množství „Já“, ztracených a rozpuštěných ve velikém „My“.

Zamjatin, *My* a další tvorba

Zamjatinovým románem *MY* začíná úsvit literárního žánru antiutopie; podle některých kritiků je to dokonce první antiutopie vůbec.

Jevgenij Ivanovič Zamjatin začal na románu *My* pracovat v roce 1919, okamžitě po návratu z Anglie do revolučního Ruska, a dokončil jej roku 1920. Kniha poprvé vyšla ve Spojených státech anglicky 1924, roku 1927 byla vydána v ruštině a češtině v Praze. (V Rusku byla poprvé vydána roku 1988.)

Jevgenij Zamjatin (1884 – 1937) byl ruský revolucionář staré školy, který aktivně prožil léta politického vření na počátku dvacátého století; studoval námořní strojírenství v St. Petěrburgu, během studií vstoupil do bolševické strany, v roce 1905 byl za svou činnost odsouzen k vyhnanství na Sibiři, odkud utekl a po ilegálním pobytu v Petrohradě dokončil studia ve Finsku. Po návratu do Ruska začal psát, a získal si určitý věhlas jako spisovatel; zároveň psal pro některé marxistické deníky. Roku 1916 odešel do Británie, kde pracoval jako konstruktér ledoborců (v loděnicích v Glasgow byl například hlavním konstruktérem ledoborce Svatý Alexandr Něvskij, po revoluci přejmenovaného na Lenin).

Zamjatinův návrat do Ruska v roce 1919 mu zřejmě přinesl politickou deziluzi, a Jevgenij Zamjatin začal okamžitě po návratu z Anglie pracovat na novém románu, který vstoupil do dějin jako *My*. Autor ve svém díle líčí společnost kruté totalitní kontroly osobnosti a individuality, a také své představy o rozvoji a budoucnosti období vojenského komunismu. Zamjatin byl přesvědčen, že technický pokrok sám o sobě, oddělený od pokroku duchovního, nejenže nepřispívá ke zlepšení lidské podstaty, ale že navíc hrozí vytěsněním všeho lidského, co má člověk v sobě.

Kniha poprvé vyšla v anglickém překladu roku 1924 v New Yorku; roku 1927 se Zamjatinovi podařilo propašovat rukopis do Prahy, kde ještě téhož roku vyšel rusky a vzápětí i česky (v překladu V. Koeniga); následovalo vydání ve francouzštině 1929. Ruské výtisky z Prahy se pašovaly zpátky do Sovětského svazu, a tak se v roce 1929 román i jeho autor stali terčem sovětské oficiální kritiky (ačkoli domácí knihu čtenáři neměli oficiálně k dispozici). Zamjatin se musel bránit a dokazovat svoji nevinu: jeho román byl chápán jako politická chyba, která poškozují zájmy sovětské literatury. Sovětští úřední činitelé považovali za nutné názorně předvést, že spisovatelé nadále nemohou být nezávislí na vládě. Roku

1931 píše Zamjatin dopis Stalinovi s prosbou, aby mu dovolil vycestovat za hranice, a dostává pozitivní odpověď. Na zákrok Gorkého je jeho žádost pozitivně vyřízena a Zamjatin odjíždí do Rigy a potom do Berlína. Nakonec se Zamjatin usadil v Paříži, kde prožil zbytek života v nostalgii po vlasti. Ve Francii Zamjatin psal pro francouzské noviny a časopisy články o současné ruské a sovětské próze, o divadle a o umělecké avantgardě. Pracoval také s Jeanem Renoirem na scénáři pro film *Na dně* podle Gorkého známé divadelní hry.

Zamjatinův literární svět je nejčastěji napjatý a dramatický. Psal o minulosti, která uvízla v dnešku, a bojoval s ní a přitom snil o budoucím životě. Před revolucí musel Zamjatin odjet do Anglie, kterou uviděl jakoby v nové tónině; píše jednu ze svých nejlepších novel, *Ostrované* (Островитяне, 1918), v níž satiricky a parodicky popisuje Anglii a Angličany. Je to Anglie první světové války, Zamjatin ji popisuje zobecněně, Angličané jsou stylizovaní a groteskní. Jejich život je organizován podle hodinového rozvrhu a všichni jsou si navzájem podobní.

Po revoluci se Zamjatin vrací do Petěrburgu doby blokády. V povídkách *Drak*, *Mamaj* a *Jeskyně* popisuje těžké časy a hlad v porevolučním Rusku. *Jeskyně* líčí život manželské dvojice, které už nezbylo nic kromě lásky a poslední ušetřené drahocennosti – lžičky opravdového čaje. Vaří si ho a přidávají do něj jed. Mluví o své lásce a umírají s úsměvem na rtech. Zamjatin věřil, že revoluce přinese do života občanů novou etapu. V *Povídce o tom nejdůležitějším* se autor pokouší pochopit smysl revoluce a všeho, co se po ní na světě děje. Budoucnost je v povídce skryta, protože hrdinové ji ještě neznají. Zamjatin uvádí příměr proměny červa v zámotek, který se krčí na listu a neví, co ho čeká.

Zamjatin je brilantní stylista, který silně ovlivnil mnoho spisovatelů. „Psal ve stylu 'ornamentální prózy' A. Remizova, kterou dováděl až k satirickému, často grotesknímu surrealismu, kterému říkal neorealismus. V Zamjatinově usilování o jasné narativní struktury matematické metafory se odráží jeho inženýrské vzdělání.“³⁵

³⁵ Srovnej СОТНИКОВА Е.С., ВЛАСЯН Г.Р.: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ НЕСООТВЕТСТВИЯ ПЕРЕВОДОВ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «МЫ» Е. ЗАМЯТИНА (Stylistické nesrovnalosti v překladech literatury z ruského jazyka do angličtiny na příkladu románu *Мы* J. Zamjatina.) Studentský příspěvek k 13. vědeckému fóru mládeže v oboru humanitních věd 2014. Dostupné [https://nauchforum.ru/archive/MNF_humanities/6\(13\).pdf](https://nauchforum.ru/archive/MNF_humanities/6(13).pdf)

MY - krátká synopse

Děj románu se odehrává v daleké budoucnosti, po skončení veliké Dvousetleté války. Mezi městem a vesnicí byl vyřešen problém hladu - vynález naftové potravy. Experiment s jídlem přežilo jenom 0,2% lidí na Zemi, kteří se vesměs stali občany Jednotného Státu. Ti nemají jména a jsou označeni čísly. Po vítězství nad hladem se dalším problémem stala Láska. Proto byl slavnostně vyhlášen historický Lex sexualis - sexuální zákon, podle něhož má každé z čísel-lidí právo na jakékoliv jiné číslo. Za tímto účelem byl vymyšlen zvláštní speciální rozpis sexuálních dní a růžové talonové povolenky.

O životě Jednotného státu nám vypráví hlavní hrdina knihy, talentovaný inženýr D-503, který všechno zapisuje pro potomstvo. Píše o politice Jednotného státu, o jeho kultuře a lidských vztazích. Od začátku románu stojí D-503 na straně státu, nadšeně obdivuje Dobroditele, jeho systém a způsob vládnutí, obdivuje skutečnost, že jsou všichni stejní, od obleku až po myšlení. Až se v jeho životě zjeví revolucionářka I-330, strašně se do ní zamiluje a své názory pod vlivem lásky rychle změní. To, co D-503 chápe jako rovnoprávnost, Zamjatin považuje za strašlivou jednotvárnost. V Jednotném státě je vyhlášena demokracie, ale občané mohou ve volbách hlasovat jenom pro jednoho kandidáta. Takže v den voleb všichni jednotně hlasují pro Dobroditele, nikdo se neodváží hlasovat proti. V románu se ukazuje život typického totalitního státu. Hlídači střeží občany, stát sleduje a řídí to, co je zajímavé. Pro neposlušné lidi byla vynalezena Veliká Operace, s jejíž pomocí stát odstraňuje fantazii. Po operaci lidi vypadají jako traktory podobné člověku. D-503 po operaci zapomíná jak na I-330, tak na svoje myšlenky, které vznikly pod vlivem lásky. Jde k Dobroditeli a udá všechno, co ví o revolučním hnutí. Sleduje popravu I-330 bez sebemenšího citu nebo pochopení toho, co se děje. D se stane důstojným občanem Jednotného státu. Tak se naplní představa Dobroditele o ideálním Ráji, v němž lidé nemají ani touhy ani fantazie.

Slovo „My“, stejně jako „Já“, samo o sobě nic negativního neobsahuje, ale po vydání Zamjatinova románu zní „My“ spíš negativně než pozitivně. „My“ v Jednotném Státu – to není společenství svobodných lidí, je to jen beztvaré „My“, mechanické, založené na souběžném plnění společensky užitečné práce, biologických funkcí... Tato lidská masa není schopná přemýšlet, je závislá na Dobroditeli a dovedena až do travestie idejí kolektivismu.

Jevgenij Zamjatin v rozhovoru s francouzským novinářem o románu *My* řekl: „Tento román signalizuje nebezpečí, které hrozí lidstvu, nebezpečí přehnané nadvlády mechanizace a nadvlády státu – je úplně jedno, jakého“.³⁶ Zamjatin ve své antiutopii naráží na revoluční změny v Rusku. Zamjatin svým románem vlastně vyjadřuje přesvědčení, že tehdejší vedení státu odvádí lidi od „světlych idejí“ socialismu. Po revoluci pozoruje, jak je v novém životě státní moc stále surovější, jak likviduje klasickou kulturu i jiné tradice v životě společnosti, například rodinné vztahy.

Zamjatinův Jednotný Stát

V Jednotném státě není nic živého, žádná příroda ani zvěř. Cely Stát je obklopen skleněnou zdí, za níž zůstali cizí lidé – ti, kdo po válce odešli do lesa. Zamjatin je líčí jako osoby, které žijí daleko od technického pokroku, a proto se jejich vývoj zastavil na primitivní úrovni – nejsou ideální. Ideu románu otevírá scéna revoluce. Revoluční hnutí MEFI a jejich stoupenci vyhodili zeď do povětří. Význam slova, kterým Zamjatin označuje rebelující ilegální organizaci MEFI, autor nikde jednoznačně nerozkrývá. Pro D-503 je slovo MEFI příznakem onemocnění Jednotného státu: „Lékař má vždycky raději vyrážku a čtyřicetistupňovou horečku než trýznivou, zvolna stoupající teplotu inkubačního období – pak aspoň snadno určí diagnózu... MEFI, jež obsypalo dnes stěny – to je vyrážka...“ (Zamj., s.116) Sám název hnutí tedy vyvolal nemoc, která nakazila Čísla. Dá se spekulovat, že MEFI je zkratkou jména Mefistofeles. „Mefistofeles“, není ani tolik ztělesněním všeobecného zla, jako personifikací mučivých pochyb a nevíry;³⁷ hnutí MEFI probudilo v Číslích nedůvěru ve vztahu k Jednotnému Státu. Tomu by také odpovídala sama etymologie jména Faustova druhého já, které se odvozuje od záporu μη a řeckého slovesa πιστεύω, důvěřovat, tedy „nedůvěryhodný“.

Divoký svět se na chvíli propojil s „Ideálním světem“, ale revoluce byla poražena, a zeď znovu postavena. Závěr románu nabízí naději: za Zeď, k cizím

³⁶ Lefèvre, Frédéric: Une heure avec Zamiatin. (Hodina se Zamjatinem.) In: Les nouvelles littéraires č. 497 (23. 4. 1931)

³⁷ Tak komentuje současný umělec Ilja Alexandrovič Kleiner sochu Mefistofela od Marka Matvejeviče Antokolského z roku 1883. Dostupné internet: <https://www.ikleiner.ru/lib/antokolsky/antokolsky-0005.shtml>

lidem stihne odejít těhotná O-90. Dítě, které nezákonně porodí v přírodním světě, se stane jedním z prvních ideálních lidí.

Obrazy–symboly v románu „MY“

Neměnný pojem **otevřenosti**³⁸ vidíme v obrazu města (definuje je vedle stavebního materiálu – sklo – také likvidace osobního prostoru). Otevřený prostor v románu existuje ve vzájemném vztahu s jeho hranicemi. V románu jsou to: zeď, dveře, okno. Zeď má dvojí pojmenování. První z nich je úzce vymezené, a tím je hradba. Druhý, otevřenější pojem, který v knize neustále sledujeme, je zeď–hranice, to jest celkový prostor románu. Pomocí tohoto obrazu-symbolu vnímáme prostor v protikladech: vlastní – cizí, průzračné – neprůhledné, civilizace – příroda, tady – tam. Také okno je syntetickým symbolem, který má dvojí význam: otevřený, okno – oči, a skrytý, okno – sklo. Dalším z typických symbolů místnosti jsou dveře. Otevřené dveře – to znamená vstoupit do nového prostoru. Tento obraz – symbol ve hře pomáhá probouzet a aktivizovat podvědomí D-503. Za zavřenými dveřmi Starého domu se skrývá nevědomé a možná nebezpečné, které v postavě probouzí strach. Zamjatin považuje Starý dům za něco kladného, spoléhá na tradice, podle nichž dům představuje rodinný krb, bezpečí, útulnost a teplo. Ale D-503 chápe ten prostor jinak, je pro něj divný a nepohodlný. Opačně popisuje autor pokoj hrdiny D-503, který je chladný, čistý, skleněný, nebarevný. Hlavní kritérium, podle kterého D prostor vnímá, vychází z kontrastu racionální – iracionální. Prostor románu je vytvořen pomocí protikladu dvou stran: otevřené a zavřené.

- Otevřený prostor – město
- Hranice – zeď, dveře, okno
- Zavřený prostor – Starý dům

³⁸ ЛАПУХИНА, Алевтина Дмитриевна: Образы-символы, конституирующие пространство в романе Е. Замятина «Мы» (Образы-symbol, které tvoří prostor v románu J. Zamjatina My.) Studentská práce Archiv Lomonosovovy univerzity 2009. Dostupné Internet: http://www.lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2009/teorlit/lapuhina.pdf

Díky tomu sledujeme proměnu tradičního subjektivního chápání prostoru: absolutně otevřený prostor působí pozitivně, takže pro všechny, koho stát kontroluje, znamená otevřený totéž, jako něco rozumově pochopitelného. Starý dům, zavřený a bezpečný, občané chápou jako něco iracionálního.

Barva³⁹ hraje v románu „MY“ velice důležitou roli. Barva se podílí na tvorbě postavy, nese s sebou emocionální charakter okolního světa, a s její pomocí se konflikt románu zviditelňuje. Barevná symbolika románu *My* má jediný cíl – co nejvíc zdůraznit kontrast mezi oběma. Ve světě Jednotného Státu převládá šedomodrá. Za Zelenou zdí je svět mnohobarevný a zářivý. Svět za stěnou „je tam dole. Jantarová, zelená, modrá – podzimní les, louky, jezero. Na okraji modré misky stojí jakési žluté, kostlivé rozvaliny“. (Zamj., s.144) „Mezi unify jsou lidé – zřejmě jsou to lidé, se srstí vraníků, ryzáků, plaváků, hnědek i běloušů.“ (Zamj., s.112) Na rozdíl od lidí za Zdí jsou občané Jednotného Státu jakoby bezbarví. Skleněná zeď odděluje „ideální“ svět od toho neorganizovaného, zeď je zelená protože za ní je přírodní, zeleno-barevný svět. Ale pro D-503 je zelená barva barvou chaosu a požáru. V křesťanské tradici je zelená barva barvou ďábla. Zamjatin je velice vizuální autor. Názorně líčí jednání i a vnitřní stav hlavního hrdiny D-503. Všechny události a jednání vidíme jeho očima. Například: po schůzce s I-330, kdy je D-503 naplněn štěstím a začíná vidět chladný, ocelový svět v růžové barvě. Hlavní hrdina je si naprosto jist tím, že ideální svět nesmí mít barvy, musí být čistý a průhledný. Lidem Jednotného státu nesmí vadit žádné pocity.

Křesťanská symbolika⁴⁰ se v románu projevuje aktivně. Například hlad v Jednotném Státu zahání potrava z nafty – tím se likviduje odstraňuje hlavní křesťanský pokrm – chléb. Jídlo z ropy popírá existenci duchovního světa (v křesťanské tradici chléb a vino symbolizují tělo a krev Ježíše Krista). „Křesťanští divoši, patrně z náboženských předsudků, křečovitě lpěli na svém chlebu.“ (Zamj.,

³⁹ КРЮЧКОВ, Владимир Петрович: "Еретики" в литературе: Л. Андреев, Е. Замятин, Б. Пильняк, М. Булгаков (Каси́и в литературе: L. Andrejev, J. Zamjatin, B. Pilňak, M. Bulgakov.) Nedatováno. Kapitola Цвет в романе, зримість, живописність романа (Barva v románu, vizualita, malířské vidění románu.) Internet: <http://www.licey.net/lit/eretic/color>

⁴⁰ КРЮЧКОВ, op. cit. Kapitola Христианская символика. Числовая символика в романе (Křesťanský symbolismus. Symbolika čísel v románu.) Internet: <http://www.licey.net/lit/eretic/simvolika>

s.18) V románu jde řeč o chlebu vezdejším, jehož složení je podle autora dávno zapomenuto, ale který čtenář chápe jako duchovní metaforu. Naftová potrava symbolizuje nemožnost existence duchovního světa. Dost často vidíme, jak jsou křesťanské motivy a obrazy v románu interpretovány jinak. Tak například „Hodinová deska“ je v Jednotném Státě svérázným „posvátným obrazem“ (zlatá barva je barvou ikony). „Právě teď mi ze stěny pokoje přísně i vlídně hledí do očí jejich purpurové číslice na zlatém poli. Bezděky si vzpomínám na to, čemu se ve starověku říkalo „svatý obraz“, a mám chuť skládat verše nebo modlitby (což je jedno a totéž).“ (Zamj., s.11)

Ve světě Jednotného státu, v němž je starý Bůh poražen, je, jak říká Dobroditel, „jediná církev“ ztělesněným sněním o křesťanském Ráji. Dobroditel se ve svém monologu ptá D: „proč se lidé – už od kolébky – trápili, o čem snili, po čem toužili? Po tom, aby jim někdo jednou provždy řekl, co to je štěstí a pak je k tomu štěstí připoutal řetězem. Co jiného dnes děláme, když ne tohle? Prastarý sen o ráji... Uvědomte si, že v ráji už nikdo nemá tužby, necítí soucit ani lásku, všichni jsou tam blažení, mají vyoperovanou fantazii (jen proto jsou blažení) – andělé, sluhové boží...“ (Zamj., s.163) Sám Zamjatin v Boha nevěřil. Obviňuje církev, protože si myslí, že církev nemůže být jediná a pravá. Symbolickou metaforu vidíme v Zamjatinově srovnání Dobroditele s pavoukem: „V jitřní nezkalené, po nočních slzách ještě neoschlé modři se objevila sotva znatelná skvrna, hned tmavá, hned oděná paprsky. To k nám z nebes sestupoval On – nový Jehova v aeru, stejně moudrý a přísný ve své lásce jako Jehova starověkých lidí. Blíží se každou minutou – a stále výš mu stoupají vstříc miliony srdcí – a nyní nás už vidí. A já se v duchu rozhlížím shora spolu s Ním: soustředné kruhy tribun, vytečkované jemnou modrou čarou – jako kruhy pavučiny poseté mikroskopickými slunci (záře štítků); a doprostřed teď usedne bílý, moudrý Pavouk – Dobroditel v bílém rouše, který nás na rukou i nohou moudře spoutal blahodárnými sítěmi štěstí.“ (Zamj., s.103) Symbolizuje nepevnost pavučiny⁴¹...

41 Tamtéž.

Téma kolektivismu po první světové válce

První světová válka naprosto převrátila světový názor lidí v celé Evropě. Uniformy setřely stavovské, sociální a třídní rozdíly; lidé, nespokojení se svým postavením, chtěli změnu. Válka a masové zabíjení znamenaly obrovský šok. Množství vojáků, které ve válečném běsnění ztratili identitu a často i jméno vedlo k tomu, že po válce vzniklo v řadě míst, od hlavních měst po nejmenší vesnice, množství pomníčků se jmény těch, kdo se z války nevrátili. Anonymitu obětí podtrhovaly pomníky Neznámému vojákov, které na památku padlých postavily hlavní evropské metropole.

Jedním z hlavních důsledků pro poválečnou Evropu bylo územní přerozdělení (které provázela řada nacionalisticky i ekonomicky motivovaných územních konfliktů, jež se pokoušely zvrátit závěry a rozhodnutí Versaillské konference. Druhým důležitým faktorem v poválečné situaci hrály ozvěny bolševické revoluce v Rusku, velkého pokusu o realizaci komunistické utopie. Říjnová revoluce vyvolala na jedné straně velký vzestup moci a významu evropských levicových stran a na druhé straně v celoevropském měřítku iluze o sovětském systému. Došlo k místním pokusům o vytvoření jeho imitace, například v Maďarské republice rad sovětů nebo v obdobném experimentu na Slovensku. Třetím významným faktorem byl chaos, který se jako reakce na militaristicky strojovou disciplinu válečných armád projevoval hlavně v řadě akcí živelných povstání a rebelií a v občanských válkách.

Důležitým následkem této situace byly emigrační vlny, které vedly ke vzniku exilových nakladatelství, jejichž centry byly v případě ruské literatury hlavně Paříž, Berlín a Praha; Praha sehrála v případě *My* významnou úlohu, jak uvidíme.

To všechno mohl po návratu z Británie s její protibolševickou propagandou do nového a stále ještě optimistického Sovětského svazu na vlastní oči posoudit Zamjatin, a kontrast ideálů s realitou byl zřejmě jednou z inspirací jeho antiutopie.

V tomto období je ovšem možné vliv revoluce i otázku kolektivní existence a popírání individuality vedle Zamjatinova románu *My* vysledovat také u dalších autorů. Téma lidí, kteří ztrácejí svou tvář, problémy budoucí industrializace: řada autorů už tehdy intuitivně předvíдалa nadnárodní fúze kulturních, ekonomických,

historických a politických procesů, kterým se až mnohem později začalo říkat „globalizace“; termín v tomto smyslu v Zamjatinově době ještě neexistoval.⁴²

K vnímání a předpovědi globalizace společnosti vedla autory prvních antiutopií společenská situace po první světové válce: vítězství sovětské revoluce a snahy o rozšíření jejích politických myšlenek i politického uspořádání v celosvětovém měřítku, ale také poválečná expanze amerického průmyslu a vznik nadnárodních monopolů a společností signalizovaly autorské intuici nové fenomény, které spisovatelé reflektovali ve svém díle. Dešifruje a odhaluje je také Zamjatin ve svém románu *My*. Když líčí svého hrdinu a jeho život v Jednotném Státu, varuje nás před těmi následky globalizace a technických objevů, které lidé v běžném životě často ani nevnímají ani nezaznamenávají. Zároveň nám ukazuje negativní vliv totalitního myšlení a technického pokroku, jevů, které podle nich nakonec zahubí celé lidstvo. Zamjatinovi protagonisté mají místo jmen čísla (předcházejí jim písmena, samohlásky pro ženské postavy, souhlásky pro mužské); tím se stírá i popírá jejich individualitu. Zamjatinův svět se zakládá na matematických výpočtech a rovnicích a vědeckých úspěších, z nichž je vyloučeno všechno přirozené a přírodní. V tomto světě stát, reprezentovaný a personifikovaný Dobroditelem, neomezeně kontroluje naprosto všechny sféry života společnosti.

Stojí za povšimnutí, že tam, kde u Zamjatina dominuje společenská a politická kontrola státu, nastupuje u českého spisovatele a dramatika Karla Čapka (1890 - 1938) varování před společenskou dominancí industriálního kapitalismu a militarismu. Čapkovo kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích R.U.R. (napsané 1920, tedy v témže roce, kdy psal Zamjatin *My*) bylo například varováním před možnými negativními důsledky vývoje technologie a jejího bezmezného šíření pro celé lidstvo. V komedii *Ze života hmyzu* (s Josefem Čapkem, 1922) předvádí vizi kolektivně ovládané a řízené společnosti najdeme také v obraze věnovaném mravencům a jejich militaristické diktatuře. Obě hry líčí obavy z budoucnosti a reflektují poválečnou nejistotu z neznámého. Nelze přehlédnout ani klasický německý expresionistický film „Metropolis“ (1927)

⁴² Slovo „globalizace“ bylo jako podstatné jméno poprvé použito v publikaci „K novému školství“ až roku 1930 ve smyslu holistického pohledu na lidskou zkušenost a na vzdělání. Základ současného významu pojmu globalizace položil kanadský kulturolog Marshall McLuhan (1911-1980), který počátkem šedesátých let v několika spisech mluvil o "globální vesnici" - světu důkladně propojeném elektronickou technologií, výměnou informací s pomocí prudce rostoucí lohy médií. Poprvé se termín "globalizace" v dnešním slova smyslu objevil v díle amerického ekonomy Theodora Levitta v roce 1985.

režiséra Fritze Langa, názorně předvádí industrializaci a třídní nenávisť své doby – například ve scéně, kde se střídají směny dělníků, zbavených individuality, mechanicky jako roboti.

Panoptikum

Slovo panoptikum – ze starořeckého *pānoptikón*: *παν* = vše + *οπτικó* = k vidění - které v dnešních představách asociuje ponejvíce groteskní atrakci, jakousi všehochuť podívané na příšery a zrůdy, siamská dvojčata, mořské pany apod., má ještě další, jiný význam: označuje budovu, která umožňuje neustálý dozor a pozorování vězňů.

Termín pro panoptikum v tomto významu vytvořil anglický filosof a reformátor Jeremy Bentham (1748–1832), který navázal na pragmatické principy irského filosofa Francise Hutchesona a rozvinul je do systému, jímž se podle něho mají řídit lidské společnosti i jejich zákonodárství; tento systém nazval utilitarismus. Požadoval beztrestnost některých činů, osvobození otroků, právo na rozvod a volební právo pro některé ženy.⁴³ Tvrdé stanovisko naproti tomu zastával vůči zločincům, pro něž navrhl kruhově uspořádané vězení s hvězdnicovitě vybíhajícími křídly (Panoptikon), v němž dozorce může z jediného místa sledovat veškerý pohyb a dění. Bentham si zároveň představoval, že tentýž architektonický princip lze využít také pro nemocnice, školy nebo továrny. Základními myšlenkami jsou – přísná kontrola a represe.

Panoptikon tvoří válcovitá stavba se skleněnými vnitřními přepážkami. Ve středu budovy stojí samostatná věž, která umožňuje pozorovat z jednoho místa kteroukoliv z kruhově rozložených místností/cel tvořících uzavřený obvodový okruh. Bentham chtěl omezit počet dozorců/hlídačů na minimum, ideálně na jediného člověka. Vězni podle Benthama neměli své hlídače vidět, a neměli vědět, kdy jsou pozorováni; hlídání z centrální věže v nich mělo budit dojem, že je někdo

43 Viz heslo ИЕРЕМИЯ БЕНТАМ (1748-1832) (Jeremiah Bentham 1748-1832) na online právní encyklopedii katedry ústavního a administrativního práva, Právní fakulta moskevské Vysoké školy ekonomické, b. d. Internet:

<https://pravo.hse.ru/constlaw/constitutionalists/bentham>

kontroluje v každém okamžiku. Bez ohledu na to, že pro jednoho dozorce bylo fyzicky obtížné, sledovat celý prostor zároveň, vězňové měli pocit, že jsou pozorováni v každém okamžiku. Právě v případě takové věznice se podle autorovy představy docílí nejlepší možné nápravy trestanců. Přes Benthamovo úsilí o realizaci projektu experimenty neměly úspěch. Teprve po jeho smrti, ve třicátých letech devatenáctého století, bylo ve světě postaveno několik věznic, ovlivněných Benthamovou myšlenkou, především kvůli malému počtu potřebných dozorců. Vliv a ohlasy této koncepce na budovy různých nápravných zařízení najdeme na celém světě, v České republice například na Borech v Plzni, ve vůbec prvním nápravném zařízení v Čechách, postaveném účelově jako věznice podle vzoru vězení ve Philadelphii.⁴⁴

Za nejvěrnější realizaci panoptikonu je pokládána věznice Presidio Modelo na kubánském ostrově Isla de la Juventud, postavená v letech 1926-1928 za diktatury prezidenta Geralda Machada. Věznice fungovala do roku 1967; v letech 1953-1955 zde byli vězněni bratři Fidel a Raúl Castrovi. Benthamův projekt tu byl realizován dosti přesně: tak například, stráž se do centrálních věží čtyř panoptikonů dostávala podzemními tunely, které byly podminovány, pokud hrozila vzpoura.⁴⁵ Bentham psal hodně a na řadu všemožných témat, takže jeho práce vstoupily jak do dějin filosofie, tak do právních dějin. Dokonce i Karel Marx ve svém Kapitálu věnoval tomuto „střízlivě pedantskému, smutně užvaněnému orákulu prohnitého buržoasního myšlení“⁴⁶ několik řádků. Je možné, že se klasik pletl, a že Bentham nebyl zase až tak střízlivým pedantem, protože realizaci své myšlenky dokonalého vězení zasvětil šestnáct let života.

Na spojitost mezi neznámým projektem osmnáctého století a současnou společností poukázal Michel Foucault, který v Panoptiku našel něco většího než pouhý architektonický plán. V jeho interpretaci s z panoptikonu stává disciplinární princip, který daleko přesahuje rámec kruhové budovy. Poukazuje na to, že panoptikon byl původně vzorem pro mnohé vládní úřady, a vidí v něm techniku kontroly všech forem činnosti. Foucault cituje Benthamova slova, podle nichž je posláním panoptikonu obnovit mravnost, chránit zdraví, upevnit průmysl, šířit

⁴⁴ O dějinách věznice na Borech viz PALEČEK, Lukáš: Věznice borská, nakl. Starý most, Plzeň 2017.

⁴⁵ ATANESYAN, Grigor: Что такое паноптикум (Co je to panoptikon). In: Online Slovar intelektuala, Téorii i praktiki. Online 2012. Dostupné internet: <https://www.adme.ru/svoboda-kultura/slovar-intellektuala-523155/>

⁴⁶ Tamtéž.

osvětlu, snížit daně, zpevnit ekonomiku, rozvázat – a nikoliv rozseknout – gordický uzel zákonů o chudých – a to vše díky jednomu prostému architektonickému nápadu. Právě tuto důvěru v technologii považoval Foucault za svědectví aktuálnosti Benthamovy myšlenky⁴⁷.

Konstruktivismus a modernismus

Hlavním charakteristickým rysem konstruktivismu je strohost, lakoničnost vyjádření, hermetičnost forem, a také vnější zdání monolitní masy. Konstruktivismus vznikl v Rusku kolem roku 1914 a rozšířil se po Říjnové revoluci 1917. Fungoval do počátku 30. let, a byl variací na modernismus v architektuře. K architektonickému modernismu patří hnutí, jako evropský funkcionalismus dvacátých a třicátých let dvacátého století, konstruktivismus a racionalismus v Sovětském svazu dvacátých let, hnutí Bauhaus v Německu. Každý z těchto jevů je jednou z větví společného stromu modernismu v architektuře. Modernu a konstruktivismus sjednotilo úsilí o jasně vyprojektovanou kompoziční osnovu. Architekti se snažili pochopit smysl integrity a formy budov, typy nové technologie. Zkoumali estetiku betonu, skla a kovu. Neusilovali jednoduše o popis reality, šlo jim spíš o modelování a o stimulování rozvoje smysluplných činů, jak individuálních, tak kolektivních. Povahu modernistického světového názoru nejlépe vyjadřují dvě formule, mezi nimiž modernismus nevidí rozpor: je to Sókratova formule („poznání je dobro“) a formule Baconova („poznání je síla“). „Rozum“, „moc“ a „dobro“ tak vytvořily monolitní osnovu modernismu.⁴⁸

Konstruktivismus se obvykle považuje za fenomén sovětský, který vznikl po Říjnové revoluci, ačkoli je jasné, že daný styl nemohl být ohraničen rámcem jediné země nebo přesného data vzniku. Už Eiffelova věž (1889) byla postavena na principu otevřené skeletové struktury a demonstrovala konstruktivistické prvky ve vnějších architektonických formách. Předvádění prvků konstrukce se stalo jedním

⁴⁷ Viz Foucault, Michel: Dohlížet a trestat (Surveiller et punir: Naissance de la prison). Přel. Čestmír Pelikán. Dauphin, Praha 2000

⁴⁸ AUTOR NEUVEDEN: Конструктивизм в искусстве. Справка (Konstruktivismus v umění. Informace) RIA Novosti. Vyšlo říjen 2009. Dostupnost <https://ria.ru/spravka/20091009/188092031.html>

z nejdůležitějších postupů v architektuře dvacátého století. Barevná škála staveb byla zpravidla monotónní, přitlumená, vedená v šedých, světle béžových nebo bílých tónech.

Hlavní heslo konstruktivismu znělo: „Umění musí sloužit výrobě, a výroba národu“⁴⁹. Umělci měli vytvářet užitečné a pohodlné věci, určené pro život v harmonii v dobře organizovaném městě. Jak řekl teoretik Boris Arvatov: „...nebudou zobrazovat krásné tělo, ale vychovávat skutečného, živého harmonického člověka; nebudou kreslit les, ale pěstovat parky a sady; nebudou zdobit zdi obrazy, budou tyto stěny barvit...“⁵⁰ Umělecká díla byla považována za předměty nepotřebného přepychu a výsledky zbytečné práce.

Architekti zralého konstruktivismu využívali funkcionální metodu stavby. Umělecký záměr a užitně praktický úkol byly považovány za jeden celek forma musela odpovídat funkci. Architekti se stavěli proti stylizaci v konstruktivismu a bojovali proti proměně konstruktivismu ve styl, který by sebou nesl pouze vnější nápodobu, a byl zbaven výchozí ideje. Francouzský architekt Le Corbusier (1887-1965) řekl: „Na dům se musíme dívat jako na stroj na bydlení“⁵¹, a tím vysvětlil podstatu konstruktivismu se všemi jeho funkcionálními součástmi. Charakteristický příklad nabízejí utopické domy-komuny nebo internáty. Myšlenka takového domu předpokládala plné zespolečenštění života. Funkcionální schéma se orientovalo na vytvoření pevného řádu pro studenty. Student dostal k dispozici přidělenou takzvanou kabinu o rozměrech 2,3 krát 2,7 metrů. Do tohoto prostoru se vešla jenom postel a židlička. Ráno student odcházel z pokoje jenom ve spodním prádle a odcházel do sanitárního oddělení, kde se myl a oblékal. Potom se vypravil do společenského korpusu, odkud prošel do jídelny, a potom odcházel do ústavu nebo do dalších místností korpusu – sálů pro brigádnickou práci, kabinek pro individuální práci, knihovny, auly. Z ptáčího pohledu připomíná budova obrovské letadlo, a dokonce i zvenčí diktuje vnitřní řád a uspořádání. Podle úmyslu architekta Ivana Nikolajeva po třech letech studia z Ústavu vycházeli nejen

⁴⁹ ЦЕЙТЛИНА, М.: *Архитектура. Для тех, кто хочет все успеть.* (Architektura. Pro ty, kdo chtějí všechno stihnout.) ЕКСМО, Moskva 2015. S. 128

⁵⁰ О конструктивизму viz ЗГУРСКАЯ, М. – ЛАВРИНЕНКО, Н.: *Архитектурные стили.* (Architektonické styly.) Folio, Charkov 2013 s. 26nn. Dostupné <https://litlife.club/br/?b=213068&p=26>

⁵¹ АУТОР НЕУВЕДЕН: 5 проектов, в которых лучше всего воплотились принципы архитектора Ле Корбюзье. (Pět projektů, v nichž byly nejlépe realizovány principy architekta Le Corbusiera.) In: *Novosti kul'tury*, TV stanice Rossia K, 17. 10. 2015. Dostupné https://tvkultura.ru/article/show/article_id/143284/

technici-specialisté, ale také noví obyvatelé města, oproštění od vesnických představ o běžném životě. Je ovšem pravda, že pevný řád nevydržel dlouho, a velmi brzy začali uživatelé kabiny využívat nejen ke spánku, ale také k přechovávání věcí a trávení času.

Rozkvět konstruktivismu jakožto architektonického hnutí trval jednu dekádu. Na začátku třicátých let minulého století se politická situace v zemi změnila a novátorské proudy byly označeny za buržoasní. Na místo proletářského asketismu nastoupil honosný design sovětského neoklasicismu. V šedesátých a sedmdesátých letech tu byl krátký návrat k myšlenkám funkcionálního projektování, který přišel na vlně politického boje proti plýtvání a neumírněné spotřebě. A další obrat k tomuto stylu můžeme pozorovat i dnes, ale nikoli v městském kontextu, ale v soukromé příměstské výstavbě.

Koncepce scénografického projektu Jevgenij Zamjatin *My*

Román Jevgenije Zamjatina *My* nutí k zamyšlení nad tím, co by se stalo s naším světem, kdyby se totalitní režim dostal k moci. Vlády různých států si – podobně jako dřív – hrají svoje hry. Ale musíme skutečně jít po proudu a být pouhými loutkami v dané „hře“, anebo je v našich silách změnit scénář a s ním chod událostí? Jaké nebezpečí to sebou přináší, a existuje nějaký způsob, jak předejít mnohým válkám, mezinárodním konfliktům a hoři na naší planetě, zabránit rozpadu lidstva na jeho individuální komponenty? Je možné, že je přece jenom v našich silách něco změnit a zachránit to, co je lidské? *My* v Zamjatinově románu je mechanická hmota, masa, která zároveň plní uložené práce v čele s Dobroditelem, myšlenka kolektivismu dovedená ad absurdum. Existuje ale šance, neztratit se v tomto daném „*My*“?

„Už ve starověku věděli ti nejdospělejší, že zdrojem práva je síla, že právo je funkcí síly. A představte si dvě misky vah – na jedné leží gram, na druhé tuna, na jedné já, na druhé *My*, Jednotný Stát. Připustit, že může mít nějaká práva ve vztahu k státu, je totéž jako připustit, že gram může vyvážit tunu, to je přece jasné. Z toho plyne dělba: tuna má právo, gram povinnosti, a jediná cesta od nicoty k velikosti je zapomenout, že jsem gram, a cítit se miliontinou tuny...“ (Zamj., s.91)

Hlavní myšlenkou mé koncepce je varovat diváky před nebezpečím, které hrozí v nejbližší době lidstvu. Náš svět je přeplněn současnými technologiemi, lidé se ztratili v obrazovkách a monitorech svých počítačů a telefonů. Sdělovací prostředky nás bombardují infekcí spousty zbytečných informací, otravují naše myšlení. Žijeme v záplavě prolhaných zpráv v bulvárním tisku. Honíme se za materiálními požitky, a mezitím se z nás stali mechaničtí roboti. Připadá mi, že jsme přestali hledat odpověď na otázku po smyslu naší existence, přestali jsme hledat pravdu a necháváme se teď unášet proudem, a přitom jsme pozapomněli na svou duši a své touhy. Od počátku věků nebyla příroda pro člověka ničím mystickým ani posvátným.

Lidé žili v harmonii s přírodou, protože byli naprosto závislí na prostředí, které je obklopovalo. S postupem času se naučili budovat obydlí a rozdělovat oheň, a

vynalezli pracovní nástroje. Minula staletí. Dnešní člověk často v honičce za zlepšením kvality života často nezvratně poškozuje okolní prostředí. Zhoubný vztah k přírodě může mít ty nejnepředvídatelnější důsledky pro celé lidstvo. Jak se tomu vyhnout? Podle mého názoru se pro začátek musíme naučit dívat za hranice vlastního „Já“ a více důvěřovat sobě, svým citům a intuici. Musíme myslet nejen sami na sebe a na své potřeby, ale také na naši planetu, která je pro nás všechny jediným domovem. A jedině společně můžeme předejít tomu, co je nenapravitelné. Ionesco říkal, že divadlo je podívaná, při níž se člověk dívá sám na sebe, chápe divadlo jako řadu stavů a situací s narůstající smyslovou zátěží. Účelem divadla je podle Eugena Ionesca ukázat člověku sama sebe a osvobodit ho tak ze strachu před společností, před státem, před okolím.⁵² To chápu také jako svůj cíl: Chtěla bych, aby se diváci zamysleli nad problémy představení z hlediska své životní zkušenosti, aby si sami do sebe promítli hlavní hrdiny a zamysleli se na tím, v jakém světě žijeme a k čemu může vést naše jednání v životě.

⁵² Citováno podle článku „Театр абсурда“ во французской литературе - Символика, гротеск и экзистенциальные мотивы в антипьесах С. Беккета («В ожидании Годо»), Э. Ионеско («Носорог»). („Absurdní divadlo ve francouzské literatuře – Symbolika, groteskno a existenciální motivy v antihrách S. Becketta (Čekání na Godota), E. Ionesca (Nosorožec)). Autor neuveden. In: Online Studopedija, (2015), S.27. Dostupné online: https://studopedia.ru/8_198621_teatr-absurda-vo-frantsuzskoy-literature-simvolika-grotesk-i-ekzistencialnie-motivi-v-antipesah-s-bekketa-v-ozhidanii-godo-e-ionesko-nosorog.html

Archetypy hlavních postav

Kromě vlastní profese a „předváděcí“ funkce jsou herci zároveň důležitým mechanismem, který, jak už bylo řečeno, oživuje scénografické objekty. Proto se krátce zmíním o tomto aspektu svého projektu.

Celkem používám třináct herců, z nichž čtyři hrají čtyři hlavní postavy (dva muži, dvě ženy), a chorus devíti dalších, kteří se dělí o ostatní role a epizody a reprezentují také dělníky-roboty. Číslo třináct není zvoleno náhodně, je plné symboliky. Nejde jen o pověry, které se k "nešťastnému" číslu pojí, ani o známou křesťanskou představu Poslední večeře Páně (Kristus a dvanáct apoštolů). Už dávno před vznikem křesťanství se číslo dvanáct považovalo za úplné a dokonalé (mnohé jazyky pro ně mají zvláštní slovo); dvanácti měsícům solárního roku se přiřazuje třináct měsíců roku lunárního, v metafyzice a zednářství třináctka označovala začátek nového cyklu, nového života, a proto se stala symbolem smrti, která v sobě nese zároveň znovuzrození, obnovu a pokrok na spirituální cestě (ukončení jednoho cyklu – začátek jiného)⁵³. Pozorného diváka může už na samém začátku představení samotný počet herců upozornit na následující konflikt.

Na tomto místě bych ráda demonstrovala, jak studium Jungových archetypů a s nimi spojené symboliky ovlivnilo výklad čtyř hlavních postav. Je to moje soukromá analýza, který vychází z výše uvedených Jungových teorií.

D-503, například, je podle mého, archetyp lásky. Na začátku se sice jeví jako jiný archetyp, všemocný vědec, mág a mudrc, kouzelník s magickými všemohoucími matematickými formulemi. Tento archetyp je nedílnou součástí konzistentního mechanismu Jednotného státu. Ale když se objeví I-330, mění se nám před očima nejen život D-503, ale i celý archetyp. Přibírá barvy, v hrdinovi se rodí emoce a fantazie, sledujeme, jak v robotovi vzniká duše. Během cesty se D-503 proměňuje, sledujeme určitou podobnost s mytologií. D-503 pokouší zakázané ovoce lásky, a dostane se z utopického sterilního světa do světa barev, prožívání a emocí. Snaží se vrátit ke svému původnímu životu, ale nakonec se poddá svým citům a sám sebe obětuje lásce. Když ho „očistí“ Velká operace, vracíme se zpátky

⁵³ Shaka Saye Bambata Dolo: *The Genesis of the Bible*, AuthorHouse, Bloomington, 2012 s. 470

na začátek děje. Ale D-503 na konci už není týž archetyp jako na začátku, je to člověk zlomený a prázdný. Protože pro D-503 není důležitá revoluce, celý jeho svět se soustředí na I-330 a na to, co k ní cítí. Je to jediná postava, u níž sledujeme změny a zrod citů.

I-330 je archetyp protestu. Jak už jsem psala dříve, je to jediná postava, jejíž cíle jsou v představení divákům pochopitelné a jasné. Je nadšena svou ideou a dělá vše, aby docílila vytouženého výsledku. Jejím hlavním cílem je dosažení revoluce a proměna Jednotného Státu. Revoluce je pro ni podstatně důležitější, než city D-503, do té míry, že se může jevit jako počáteční článek nové generace nového typu robotů. Protest a cílevědomost jsou pro danou postavu hlavní charakteristické rysy.

Dobroditel je výrazný příklad archetypu masky. Pod zástěrkou mohutného vladaře se skrývá slabá, nejistá osobnost. Vytvořil své skleněné království a spustil hodinový stroj loutkových robotů, aniž by se zamyslel nad tím, k čemu to může vést. Neměl ani ponětí o tom, že se něco může postavit do cesty soustrojí ideální práce a narušit jeho chod. A pokud by k něčemu takovému došlo, pokažený mechanismus se dá navždycky ze systému odstranit likvidací. Rozporuplnost povahy Dobroditele je niterná a na první pohled nepostřehnutelná. Můžeme ji vysledovat jenom z dialogů D-503 a Dobroditele.

O-90, přítelkyně D-503 je archetyp mateřství a pokračování rodu. Během celého představení je přeplněna touhou, počít a porodit dítě proti pravidlům a zákonům státu. Přírodní instinkty se projeví jako silnější, než Dobroditelův popravčí stroj. A O-90 dosáhne svého cíle, aniž by přemýšlela o následcích.

Když člověk tímto způsobem analyzuje archetypy postav, může lépe definovat jejich psychologii, pochopit hlouběji jejich povahy, emoce, pohyby i mimiku. A to všechno jsou podstatné faktory, které formují jevištní obraz, v tomto případě z hlediska scénografie.

Scénografické řešení

Jako základ scénografie využívám stavbu, která se podobá Panoptiku. Je to Zelená stěna, která ohraničuje ideální svět Jednotného Státu od divokého světa. Polovina půlkruhu Panoptika obklopuje jeviště za točnou, a spolu s balkony v hledišti proměňuje prostor hlediště i jeviště v jediný celek, jakýsi amfiteátr. Panoptikum se využívá různými způsoby v závislosti na situaci, například jako obydlí občanů Jednotného Státu. „Prosluněnými stěnami vidím do dálky vpravo i vlevo i dolů – pokoje visící ve vzduchu, prázdné, zrcadlově se opakující,“ (Zamj., s.83) píše protagonista D-503. Stupňovité úrovně konstrukce symbolizují hierarchii. Když se děj odehrává v hale-loděnici, kde Číslo budují vesmírnou loď Integrál, konstrukce Panoptika je využita jako kanceláře apod. Za stěnou je vidět jenom černý, pustý prostor, který symbolizuje neznámo. „...nikdo z nás od dob Dvousetleté války nebyl za Zelenou Stěnou,“ píše ve svých poznámkách D-503 (Zamj., s.10). Věž na točně rovněž nese různé symbolické významy podle situace: mění se v trup Integrálu, hlídkovou věž Dobroditele, věž spravedlnosti Velké Operace, volební pódium, maják, schodiště hierarchie atd. Vysoká, nahoře se zužující věž stříbřité kovové barvy je symbolem snažení, letu, pohybu.

Můžeme sledovat konflikt forem při otáčení věže na točně – rovné, výrazné linky Panoptika proti rotující konstrukci věže bez jediného pravého úhlu. Rámy obou konstrukcí jsou potaženy gumovou fólií a vyvolávají efekt průhledného skla.

Obraz 1



Představení začíná procházkou po prospektu (Obraz 1). V této scéně se všechna Čísla procházejí ve čtyřstupech po náměstí Jednotného Státu jako jediný celek, podobný mechanickému jednolitému organismu.

Tato scéna je ideálně sladěná, herci rytmicky, jako roboti, pochodují po jevišti. Své strojové jednání v dané situaci hruají podle principů Mejercholdovy biomechaniky. Obličejové herců jsou bílé, s šedým odstínem, absolutně bez života.

Po průvodu následuje dialog hlavních hrdinů představení na předscéně. Hlavní konstruktér Integrálu D-503 jde v koloně se svou přítelkyní a partnerkou O-90, vypráví jí o nových rovnicích, které dnes vypracoval. O-90 ho poslouchá nepozorně, neustále ji rozptyluje tím, jak je dnes nebe neobyčejně modré. D-503 se dále seznamuje s I-330 (která bude později revolucionářkou a vůdkyní uskupení MEFI). „Všichni jsme tak stejní. Chápete, i myšlenky. To proto, že nikdo není jedinec, každý je jedním z mnoha.“ (Zamj., s.7) říká D-503 své nové známé I-330, a dává tím na srozuměnou, že stejnost je podle jeho názoru důležitou součástí pro fungování a práci ideálního organismu. D-503 žije ve světě čistého, nezkaleného myšlení, a rozhořčuje ho nedokonalost vlastního těla: "...ty ruce, jako by zarostlé, chlupaté x ve mně, nemám je rád: je to pozůstatek prastaré éry," (Zamj., s.8) říká D-503 v dialogu s I-330.

Každý pohyb herců v této scéně je jako spoutaný řetězy, ostrý, rytmický. Čísła dohromady tvoří jediný ideální mechanismus. Procházejí kolem Zelené Stěny a pokračují dále do hlediště; od prvního obrazu tak zatahují diváky do hry. Věž je v dané situaci otočena do hlediště bokem. Tato stavba je směsicí konstruktivismu a futurismu, a symbolizuje také dokonalost logiky, sterilitu a přesnost forem. Tvar připomíná kosmický koráb, který směřuje do výše.

Obraz 2



V následujícím obraze se diváci seznamují se strukturou a reáliemi Jednotného Státu (Obraz 2). Prostřednictvím lekce pro děti i dospělé nám herci vysvětlují, co je Hodinová Deska, Hodina Soukromí, Zelená stěna, Mateřská Norma, Dobroditel. Mluví o tom, že lidé dřív žili bez čehokoli, co by se podobalo Desce, že neměli přesně určený čas k jídlu, ke spánku nebo k práci. „Ve starodávných dobách lidé žili divošsky. Tomuto stavu se říká svoboda... je to stav, podobný životu zvěře, stádnímu životu.“ (Dramat. s. 5) Je důležité povšimnout si toho, že „se v některých Číslech občas probouzí něco ze starodávných lidí, jakási divoká ozvěna“ (Dramat. s. 5), ale že našli způsob, jak tyto disharmonie v mechanismu svého ideálně naladěného státu odstranit. Strážci, Dobrodincovi pomocníci, dohlížejí na správný chod organismu Jednotného Státu, jsou povinni „opravovat“ tak zvané havárie v

mechanismu. „Naštěstí jsou to jen drobné poruchy součástí. Jdou snadno spravit a nezastaví věčný, velkolepý chod celého Stroje. A na to, aby se vyhodil ohnutý šroubek, máme mistrnou, pádnou ruku Dobroditelovu, máme zkušené oko Strážců...” (Zamj., s.3) Ve druhé scéně všechna přítomná Čísla sedí v půlkruhu na prvním patře Panoptika. Věž je v této scéně otočena frontálně a funguje jako projekční plátno prezentace. Prezentace je středem kompozice, a všichni, kdo ji obklopují jsou plně do tohoto procesu zapojeni. Lektor se vysmívá dávným lidem a jejich způsobu života. „Divoch si všiml, že když barometr ukazoval na déšť, opravdu vždycky pršelo. A protože zatoužil po dešti, odstranil právě tolik rtuti, aby sloupec dosahoval na déšť.” (Zamj., s.14-15) Říká také, že skladatelé „mohli tvořit jedině tehdy, když měli záchvat inspirace – neznámé formy epilepsie”. (Zamj., s.15) Tímto způsobem nám osvětluje priority a hodnoty obyvatel Jednotného Státu. Po lekci se Čísla rozejdou a scéna plynule přechází do následujícího obrazu Starého domu.

Obraz 3



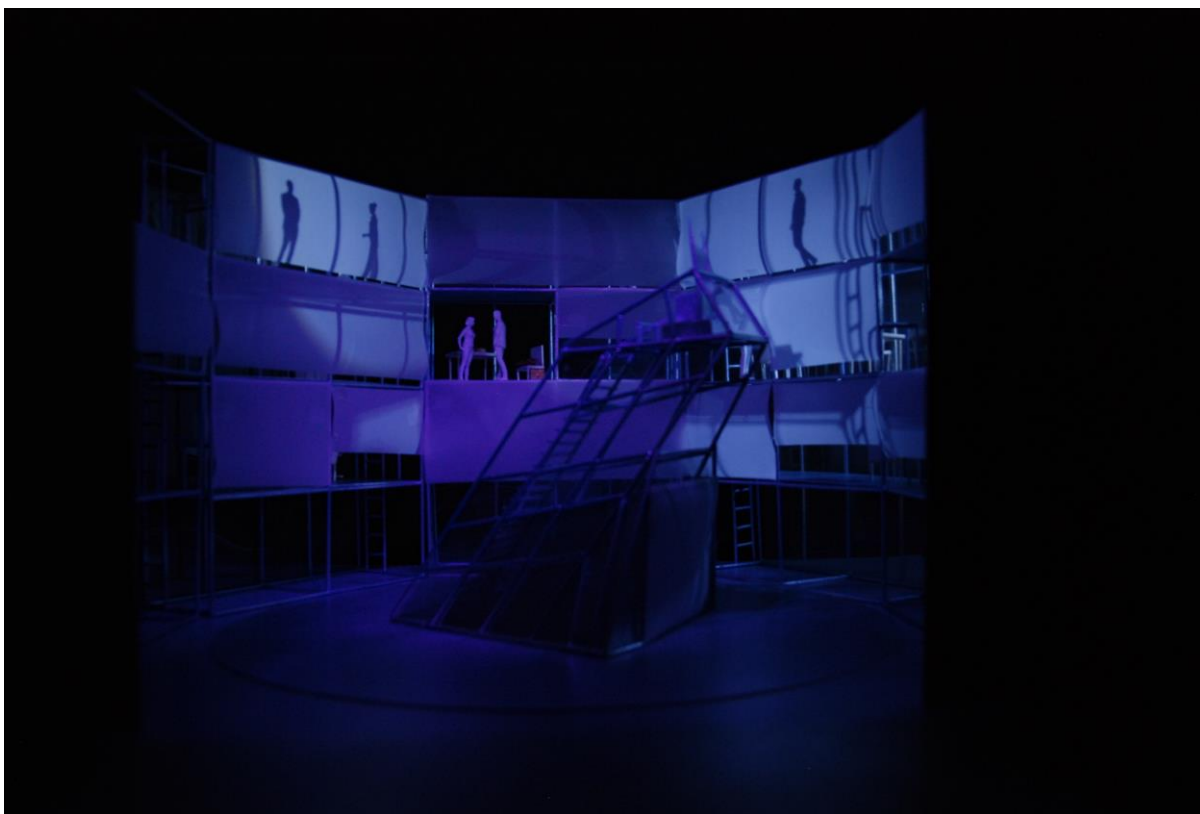
Projekční plátno se vytáhne nahoru, a my vidíme Starý dům (Obraz 3). Místnost je umístěna na pohyblivé konstrukci na kolečkách. Když místnost vyjíždí, dochází ke konfliktu dvou světů. Starý, zaprášený pokoj s vetchým nábytkem, vypadá ve sterilním prostředí neorganicky. V této scéně působí jako defekt, ale zároveň jako něco velice útulného, teplého, něco, co známe z dětství. Osvěcuje ho tlumené žluté světlo, je plný tajemství a hádanek. Pokoj je ukryt v centrální věži; chtěla jsem tím předvést, že všechno, co je skryté je zpravidla nejvíc na očích. Tento pokoj symbolizuje Starodávný svět a skutečnost, že nic ideálního neexistuje, že dokonce i ideální stát má své kazy. „Je mi tu nějak nedobře... Tenhle chaos, jako by všechno zkroutila epilepsie, nehodí se to do žádných rovnic,“ (Dramat. s. 8) říká D-503, zatímco I-330 se v tomto prostředí cítí zcela organicky a přirozeně. „Zdá se mi, že starodávní lidé se nám podobali o trochu víc, než předpokládáte... možná, že i v nás je něco starodávného,“ prohlašuje I-330 (Dramat. s. 8) Když situace končí, pokoj zajíždí zpátky do věže a roleta se spouští dolů. Konstrukce se otáčí a mění se v trup Integrálu.

Obraz 4

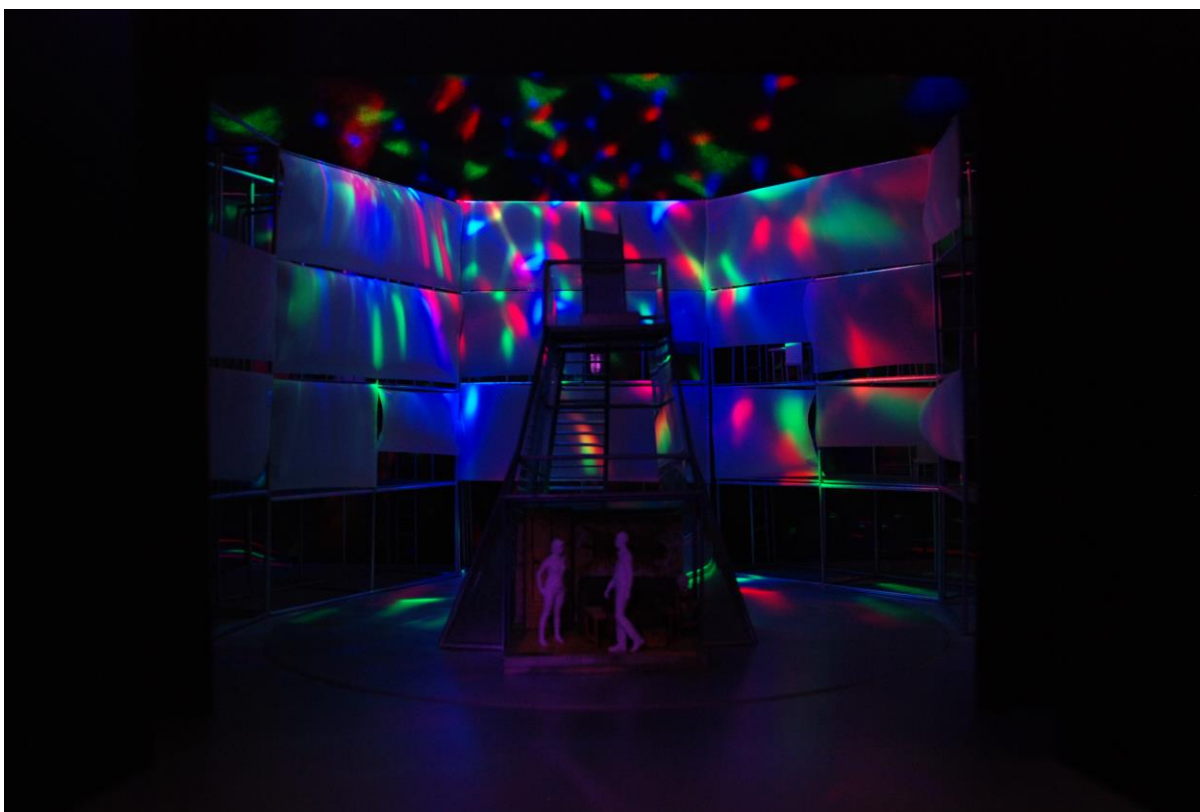


Následuje obraz budování vesmírného korábu Integrál (Obraz 4.) Zaměstnanci sedí v kancelářských buňkách a počítají rovnice. Hlavní konstruktér D-503 a další budovatelé v souladu pracují na nejdůležitějším projektu Státu. Chtějí Integrál vyslat do vesmíru, aby po celém kosmu šířil informace o ideálním uspořádání Jednotného Státu. Tento obraz je biomechanický, rytmický, podobá se pochodu, ohromuje svou přesností. Každý pohyb je promyšlený, prožitý, ideálně správný. Konstruktéři stoupají nahoru po schodištích na Integrál, který se blýská svou kovovou neopakovatelností. Světlo v tomto obraze je nevýrazně ostré, nepříjemné na pohled, podobá se laboratornímu osvětlení. V této scéně se D-503 od svého kolegy konstruktéra dozvídá o revoluční organizaci MEFI, která bojuje proti pravidlům Jednotného Státu a za osvobození Čísel. „Osvobození? To je úžasné, jak se v lidské rase udržují zločinné pudy. Vědomě říkám zločinné. Svoboda a zločin jsou spolu nerozlučně spojeny (...) Jediný způsob, jak zbavit člověka zločinů, je zbavit ho svobody!“ říká D-503 (Zamj., s.29). „Ať žije Dobrodítel, Ochráncové nepřipustí závadu na soustrojí našeho státu.“ (Dramat. s. 10)

Obraz 5



V dalším obraze sledujeme hodinu soukromí D-503 (Obraz 5). Protagonista přichází do buňky Panoptika, do pokoje k I-330, a oba se společně vypraví do Starého domu.



Jdou po schodištích dolů na náměstí. Cestou si ho I-330 dobírá a popichuje ho: „Ty jsi ale až neslušně logický a správný. Tak strašně se podobáš všem těm svým rovnicím, všem transparentům a výzvám.“ (Dramat. s. 18) I-330 pokouší D-503 stejně, jako Eva kdysi sváděla Adama. D-503 pije alkohol, který mu I-330 nabízí, a uvědomuje si, že se tím dopustil zločinu: porušil pravidla a zákony Jednotného Státu. V hlavním hrdinovi probíhají změny a začínají se v něm rodit city. „Byl jsem skleněný. Uviděl jsem to – v sobě, uvnitř. Měl jsem dvě já. Jedno byl ten dřívější D-503, číslo D-503, a to druhé... Dříve jen tak trošku vystrkoval z té slupky své kosmaté pracky, ale teď vylézal celý, slupka pukala, vzápětí se rozpadne na cáry a... a co potom?“ (Zamj., s.46) Žárlí na I-330 a na další Čísla, která se na ni „napsala“. „Nedovolím to! Chci, aby nebyl nikdo jiný než já. Zabiju každého, kdo... Protože já vás – já vás...“ volá D-503 (Zamj., s.46). Změny a rození duše v D-503 přinášejí do scénografie nový prvek – projekci na celé jeviště. Po skončení scény stahují herci v Panoptiku rolety, podsvícené růžově, barvou hodiny soukromí. D-503 a I-330 sedí na divanu ve Starém domě. Zpočátku vidíme siluety, ale potom jejich obrysy pomalu pohasínají, a naše pozornost se soustředí na akcentu růžového, pulzujícího svícení kolem. S pomocí abstraktní projekce neuronových buněk, předávajících informace se celý prostor jeviště mění a představuje to, co se děje v hlavě hrdiny. Rodí se city, fantazie, inspirace a láska. Po této scéně se u D-503 objevují přirozené pohyby. Není už mechanickým robotem, probudila se v něm duše i pocity. Chůze je přirozenější, barva kůže i mimika jsou živé. Tato růžová barva ho prozářila zevnitř a tím změnila pro D-503 vše, co ho obklopuje. „Bez růžového lístku, bez kontroly, bez Jednotného Státu, bez mého věčného já. Zůstaly jen něžně ostré, stisknuté zuby, zlatavé oči, rozevřené mně vstříc – a těma očima jsem zvolna vcházel dovnitř, stále hlouběji. A ticho...“ (Zamj., s.59)

Obraz 6



Následující obraz začíná monologem D-503 (Obraz 6). Pokouší se pochopit, co se s ním den předtím stalo, cítí vnitřní proměnu. „Dřív jsem si skálopevně věřil. Věřil jsem, že znám v sobě všechno, ale teď...“ (Zamj., s.48) Protagonista zabloudil, nechápe, co se stalo příčinou jeho proměny. „Ocelové, šedé oči, rámované stínem bezesné noci; a za tou ocelí... zřejmě jsem nikdy nevěděl, co tam je. A z toho tam“ - toto „tam“ je současně zde i nekonečně daleko – „z toho tam se dívám na sebe – na něj, a dobře vím: on je pro mě cizí, neznámý, setkal jsem se s ním poprvé v životě. A skutečný já – to není on. Ale to všechno jsou nesmysly, a všechno to blouznění je následek včerejší otravy... Co mě otrávil – doušek zeleného jedu, nebo ona?“ (Zamj., s.48) V hlase D-503 slyšíme nejistotu, bloudí po jevišti, ztracený ve svých myšlenkách, a nevnímá, co se děje kolem. Kolem procházejí děti ve čtyřstupech, jako v prvním obraze. Ale teď to vypadá víc jako halucinace. Děti se pohybují nepřirozeně rychle po otáčející se točně, a stejně rychle mizí. Jako záblesky se objevují projekce na zatažených záclonách v buňkách Panoptika. Přetékají v nevysvětlitelné abstraktní tvary – je to fantazie D-503. „Tichounce, kovově jasně ťukají myšlenky, tajemné aero mě nese do modravých výšin mých oblíbených abstrakcí.“ (Zamj., s.90) Hlavní hrdina se ze setrvačnosti vypraví do Lékařského úřadu. Ale vypadá to spíš jako by ho sice nohy samy nesly

k doktorovi; samotný D-503, který si neuvědomuje, co se děje, je jako předtím i nadále ponořen do svých myšlenek. Točna se zastaví, a zpoza věže vychází Lékařská Stráž. Nadzvedne D-503 a posadí ho na lehátko. "Doktore, trpím nespavostí, nemohu spát..." říká D-503 (Dramat Str. 20). (Nespát v noci je v Jednotném Státu zločin). Vypráví lékaři také o tom, že se mu začalo zdát o Starém domě. Doktor se obává, že se D-503 zřejmě „udělala duše“, a že se jedná o nevyлéčitelnou nemoc. Radí D-503, aby chodil častěji na pěší procházku. „A na nespavost a na vaše sny vám můžu poradit jenom jedno: chodte víc pěšky, D. Tady, vemte si tohle.“ Podává mu potvrzení o návštěvě v Lékařském úřadu a dodává: „A hned zítra ráno si vyjděte na procházku... aspoň ke Starému domu.“ (Dramat Str. 21) Točna se dá znovu do pohybu, a my se přesouváme do další scény se Starým domem.

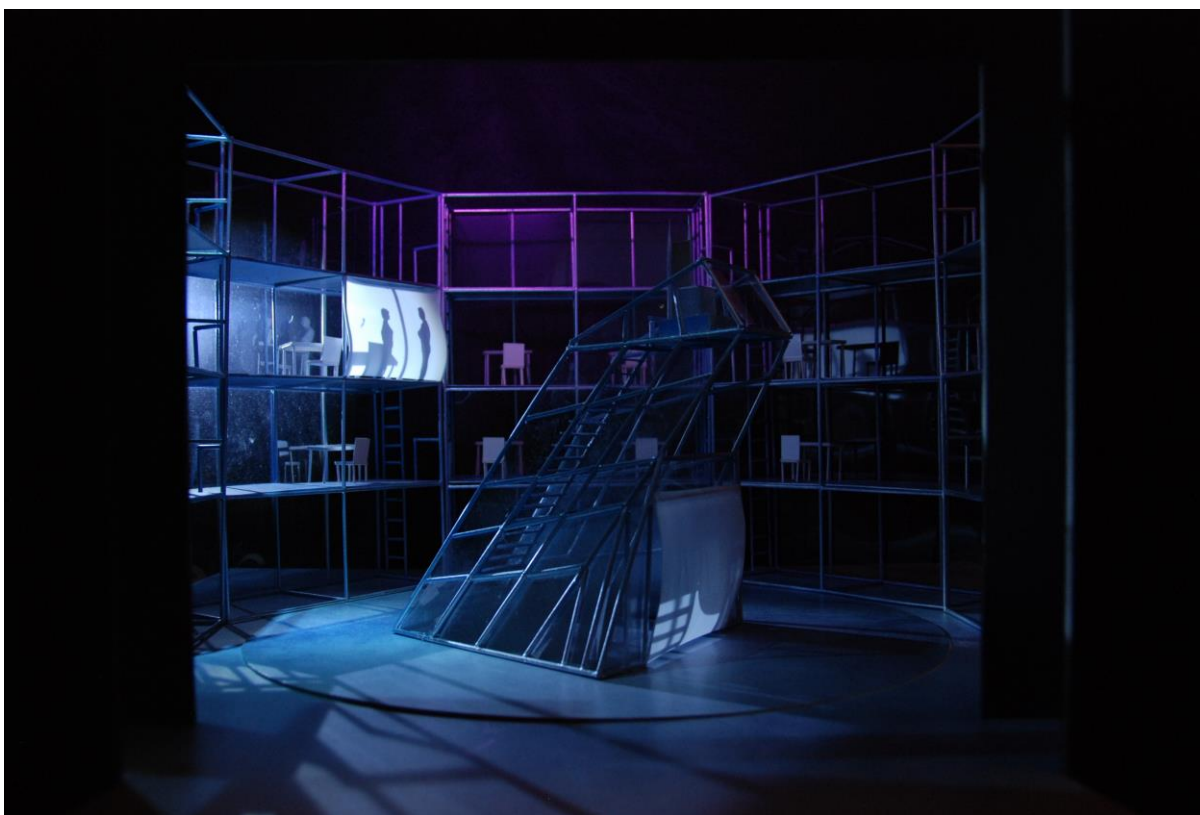
Obraz 7



D-503 se vypraví do Starého domu (Obraz 7). Je v rozhodné náladě, a chystá se sdělit I-330, že ho neřídí ona, ale Jednotný Stát. Jenže ze skříň Starého domu najednou vyjde Lékař, a za ním I-330. V této absurdní situaci si uvědomujeme, že skříň je tunelem, který spojuje jejich svět se světem za Zelenou stěnou. Lékař začne do D-503 mluvit a ptát se ho, jak se cítí, a tím odvádí jeho pozornost od toho, co právě viděl. „Procházky vám opravdu prospívají – vaše myšlení je jasnější, a vypadáte mnohem líp. Třeba se nám podaří zvítězit i nad vaší nemocí? (Směje se.) To by byl první případ v dějinách!“ (Dramat Str. 21) Doktor odchází a D-503 osamí s I-330. D-503 se jí vyzná ze svých citů. „Přišel jsem sem, abych vám řekl, že nade mnou nemáte žádnou moc, že sloužím Jednotnému Státu. A teď vidím, že je to hloupost. Žádný jednotný Stát neexistuje, neexistuje Úřad ochránců, nic není... dokonce ani já sám. Existují jenom vaše něžně ostré zuby, vaše doširoka otevřené oči.“ (Dramat Str. 22) „Cítím svá žebra – jsou to jakési železné pruty a překážejí – hrozně překážejí srdci, svírají je, nemá dost místa.“ (Zamj., s.42) Tato scéna vypadá jako zpověď D-503. Chápe, že jeho život nebude jako předtím a že všechno, co bylo do jeho setkání s I-330, už teď nemá žádný význam. „Prostě bez tebe bude zítřejší slunce pouhé kolečko z plechu a obloha plech natřený namodro a já sám nebudu mít smysl.“ (Dramat str. 22) Jeviště zaplní mlha a vidíme projekci

oblaků na nebi. „Nebe je zahaleno mléčně zlatou rouškou – kdybych jen věděl, co je tam, nad ní. A kdybych věděl, kdo jsem, jaký jsem.“ (Zamj., s.51) Mlha v této situaci symbolizuje hrdinovu nejistotu a jeho prožitek. D-503 pochopí, že nic z toho, co se s ním stalo, se nedá změnit, že není schopen něco změnit, a odchází domů, do své buňky v Panoptiku. I-330 pak Starý dům zavírá a my vidíme její stín, který skříní proniká zpátky za Zelenou Stěnu. Jakmile se dveře skříně zavřou, její silueta hasne a světlo akcentuje pokoj D-503.

Obraz 8



Děj se odehrává v pokoji D-503 v buňce Panoptika. Slyšíme zprávy o ilegální organizaci MEFI. (Obraz 8). „Tito zákeřníci se pokoušejí vrátit lidstvo k prvobytně divošskému stavu.“ (Dramat. s. 23). U, službu konající dozorčí a pracovnice Dětského Výchovného Závodu, předává D-503 růžový lístek od I-330 na dnešek. Snaží se ho varovat před nebezpečím, ale neví, jak ho přesvědčit. „Nevíte, co je to opravdová láska,“ říká U. „Vždyť skutečná láska je krutá, neví, co je to soucit, podobá se našemu Jednotnému Státu, který je ochoten obětovat ve jménu vyšších cílů vlastní děti.“ (Dramat. s. 23) Neznámý člověk předává D-503 zprávu o tom, že I-330 dnes nemůže přijít, ale že ho prosí, aby večer v devět hodin stáhl závěsy, aby si všichni mysleli, že je u něho. D-503 je zmaten, nemůže znovu porušit zákon.

„Ona je silnější než já a já asi udělám to, co chce.“ (Zamj., s.86) Do místnosti vběhne O-90. Vyznává D-503 lásku a prosí ho, aby jí udělal dítě, přes zákaz ze strany Státu a přes to, že se k sobě naprosto nehodí. D-503 ji varuje, že jí v takovém případě hrozí nebezpečí a možná poprava na Dobroditelově Stroji, ale O-90 už je všechno jedno. „Ať! Ale ucítím je – budu je v sobě cítit. Aspoň pár dní... Uvidět – jen jednou uvidět ten faldíček tadyhle – jako tam – na stole. Jediný den!“ (Zamj., s.89) D-503 zatahuje rolety. Scénu ozáří růžové světlo. Vidíme siluety D-503 a O-90.

Obraz 9



V následující scéně je věž otočena frontálně do hlediště. (Obraz 9). Hraje se Hymna Jednotného státu. Všichni občané se sešli na slavnost Spravedlnosti. Nahoře na věži sedí na trůnu Dobroditel. Čísla stojí ve výrazných řadách kolem věže, bez jediného zvuku nebo pohybu. Na tribunu vystoupí tři básníci. Byli odsouzeni k smrti, za to, že se chtěli „podobat bohům, jako básníci divokého pravěku.“ (Dramat. 26) V jednotném Státě jsou si všichni lidé rovni, tak to aspoň hlásá zákon. „Všichni naši bozi jsou tady, dole, s námi, protože jsme teď všichni podobní bohům.“ (Dramat. 26) Ale my víme, že je to jenom iluze, kterou Číslům vsugerovali. Básníci mají místo hlav nafouknuté balónky s konfetami a papírovými

hady uvnitř. Při popravě balonky praskají a konfety se rozletí a přetékají do abstraktní projekce roztékající se krve na roletách Panoptika. Tento okamžik trvá pouhou vteřinu, jako by to byl pouhý záblesk, který všechno kolem ozáří a zmizí v nicotě. Dav skanduje: „Ať žije Dobroditel!“ Tato scéna je plná absurdity. Grandiózní „show“ vraždy básníků na Číslo neudělá žádný velký dojem. I nadále staticky stojí, jako malé loutky a plně soustředí svou pozornost na Dobroditele. Na plakátě na přední straně věže je symbol Jednotného Státu. Tento symbol v první řadě zobrazuje město z ptačí perspektivy. Uzavřený kruh stěny obklíčil město s věží v centru kruhu. Na druhé straně je tento symbol vševídicím okem, které ustavičně sleduje občany Jednotného Státu.

Obraz 10



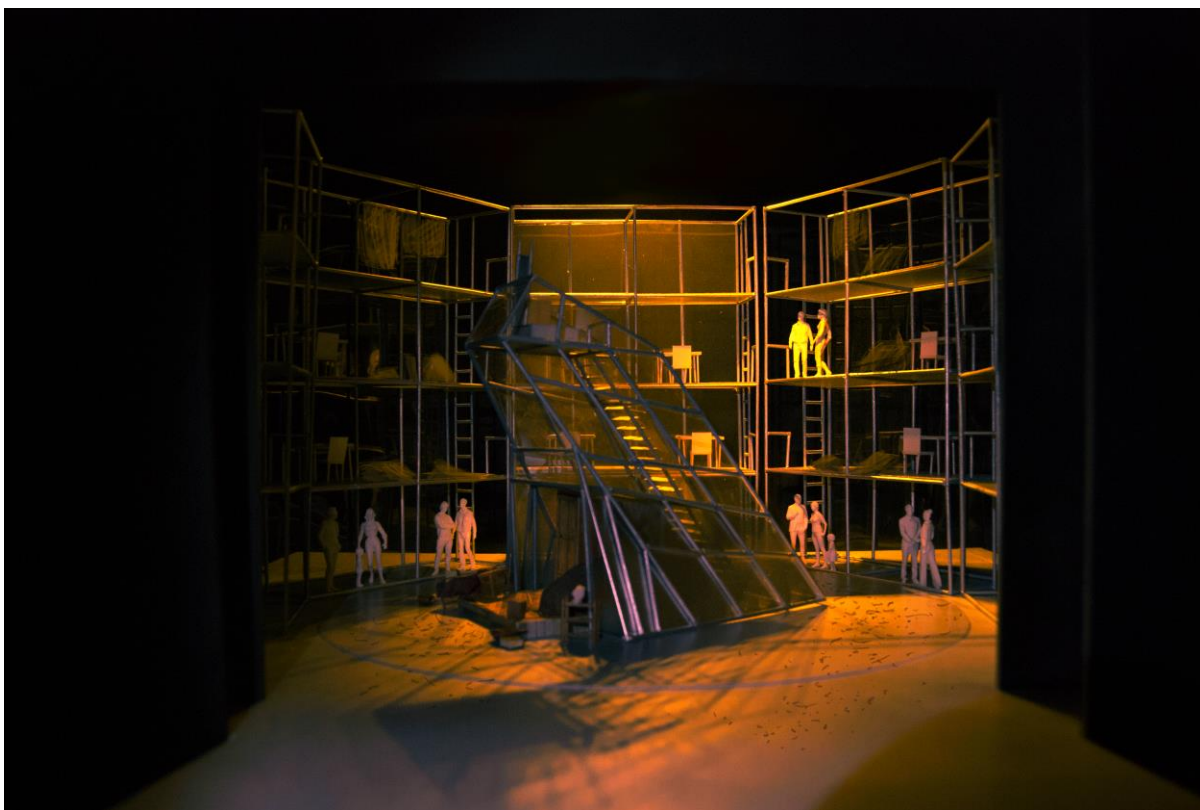
Následující situace se koná na témže místě (Obraz 10). Teď mají v Jednotném Státě znovu „zvolit“ nového Dobroditele. Kandidát je jediný – týž Dobroditel, jako dosud, kterému dávají svůj hlas všichni bez práva na vlastní rozhodnutí, ale podle pravidel je třeba formalitu dodržet. „V ničem se to ovšem nepodobá nespořádaným, neorganizovaným volbám ve starověku, kdy – je to k smíchu – nebyl předem znám ani výsledek voleb. Co může být nesmyslnějšího než budovat Stát na zcela nevypočitatelných nahodilostech, nazdařbůh? A přece musely zřejmě uplynout věky, aby to lidstvo pochopilo.“ (Zamj., s.107) Ale tentokrát, poprvé po mnoha letech, tisíce Čísel hlasují proti. „Byla to jen setina vteřiny, jen zlomeček. Viděl jsem, jak tisíce rukou vzlétly vzhůru – proti – a klesly. Viděl jsem bledou, křížem přeškrtnutou tvář I, její zdviženou ruku. V očích se mi zatmělo.“ (Zamj., s.112)

Začíná revoluce. Strážé obklopí Dobroditele, chrání ho před nebezpečím. I-330 a další revolucionáři po žebřících (ze scény v konstrukční hale loděnice) vylezou na Panoptikum a strhnou sklo, jímž je potažena konstrukce, a tím protrhnou Zelenou Stěnu. Strnou také fólii z věže, a tím obnaží kdysi skrytou Starou místnost. Další revolucionáři se proboují skrze Starý dům, vytahají z něj nábytek a roztahají jej po jevišti. A najednou Starý dům, kdysi skrytý před lidskými zraky, zaplní

prostor a už nevypadá ve všeobecném chaosu neorganicky. „Sklo“ je vyrobeno z fólie a iluzi skla jenom vytváří. Fólie je ve skutečnosti napnuta na rámy konstrukce, a některé z nich jsou upevněny na suchý zip a umožňují hercům, aby ji bez přílišné námahy strhli. Tento materiál jsem použila pro vytvoření iluze skla, abych názorně ukázala, že ve skutečnosti žádná skleněná zeď jako hráz neexistovala. Přehrada existovala jenom v omezeném vnímání světa ze strany Čísel; obyvatelé Jednotného Státu ve skutečnosti ani nechtěli vědět, co je za bariérou, protože byli naskrz prosyceni ideou Ideálního státu. V této situaci poprvé vidíme město, ozářené teplým světlem. Oslepená Čísla sledují události jako zombie – nechápou, co se děje. „Byl jsem tím vším ohlušen, zalykal jsem se – to je snad nejvhodnější slovo. Stál jsem a oběma rukama se křečovitě držel nějaké rozhoupané větve.“ (Str.112) Revolucionáři, přeplnění emocemi, se zase pokoušejí rozervat co nejvíce prostoru, aby způsobili co největší škodu a propojili oba světy v jediný celek. Hluk a hřmot strhávané fólie, padajících žebříků, jásot revolucionářů náhle ustane. Najednou je ticho. Na vteřinu všechno strnulo. Potom vše probíhá rychle, jako tep krve v žilách. Záblesky světla přetloukají probíhající akce. Záblesky se rytmicky zrychlují, udržují chaos v dané situaci. Některé z aktivistů zadrží Ochránci, některým se podaří utéct za Stěnu, D-503 utíká s I-330. Černý prostor divokého, neznámého světa za Panoptikem, se postupně stále jasněji zaplňuje teplým světlem. Svítání. Dech větru nese do jejich sterilního světa listí. Slyšíme křik ptáků, celé náměstí se zaplní listím a slunečními paprsky. „Tu jsem otevřel oči – a stál jsem tváří v tvář skutečné podobě toho, co dosud nikdo nespatriil jinak než tisíckrát zmenšené, oslabené, zaretušované matovým sklem Stěny. Slunce... ne naše slunce, stejnoměrně rozdělené po zrcadlové hladině dlažby. Byly to jakési živé střepiny, neustále poskakující skvrny, z nichž oči sleply a hlava se točila. A stromy jako svíce – až do nebe...“ (Zamj., s.120)

Pauza.

Obraz 11

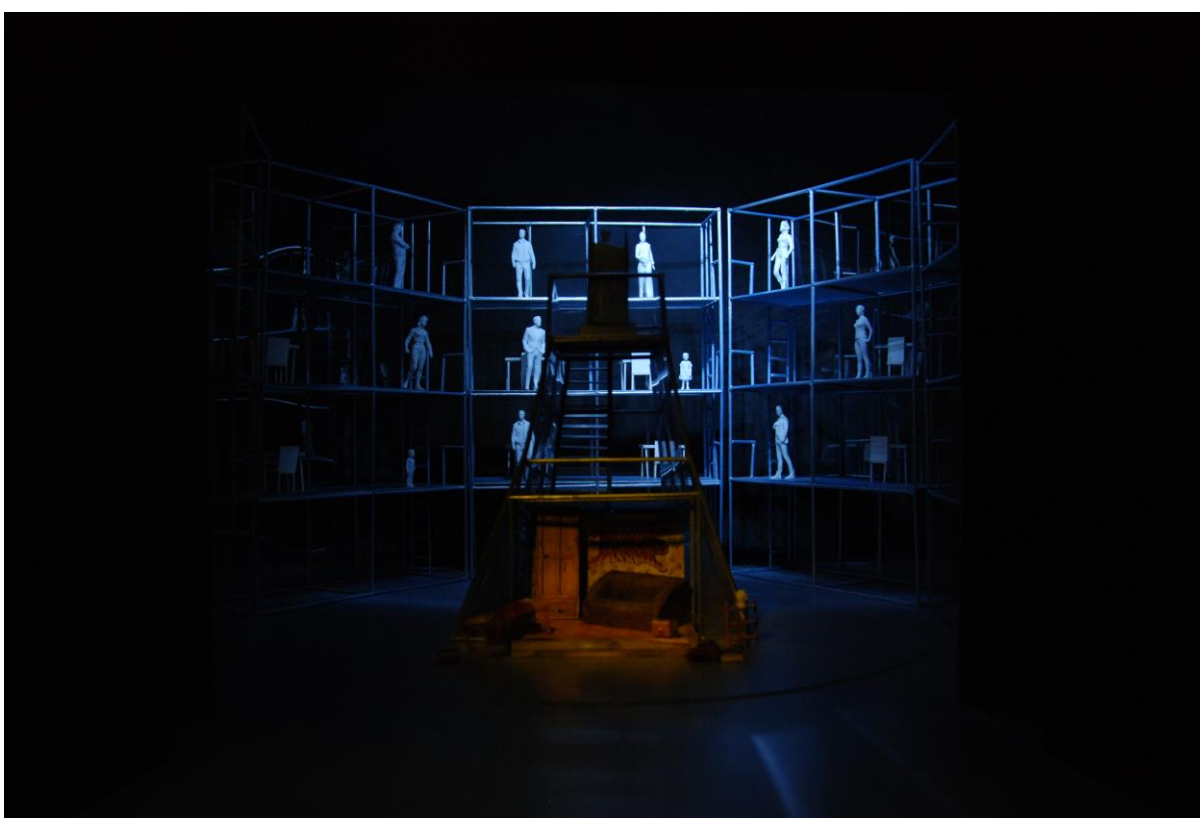


Po přestávce vidíme na jevišti Panoptikum, částečně rekonstruované, ale na kterém pořád ještě někde visí chomáče fólie (Obraz 11). Z Panoptika a věže zůstala jenom kostra konstrukce. Nábytek ze Starého domu je, stejně jako předtím, rozházen po jevišti. Kolem je chaos a listí. Sluneční světlo za Panoptikem je matné, teplé a příjemné na pohled. V této scéně jsem chtěla ukázat, že revoluce zanechala v Jednotném Státě nenapravitelnou stopu.

Vidíme D-503, jak sedí ve svém pokoji-buňce. Poslouchá zprávy. „Včera se konal dlouho všemi netrpělivě očekávaný Den Jednomyslnosti. Po osmačtyřicáté byl opět jednohlasně zvolen Dobroditel.“ (Zamj., s.116) Žádné informace o revoluci ani o rozboření Zelené Stěny; jenom: „Slavnostní nálada byla zkalena jistým zmatkem, vyvolaným nepřáteli štěstí.“ (Tamtéž.) A moderátor uzavírá: „Každému je jasné, že vzít v úvahu jejich hlasy by bylo stejně nesmyslné jako pokládat za součást nádherné hrdinské symfonie kašel nemocných, kteří jsou náhodou přítomni v koncertní síni...“ (Zamj., s.117) Do pokoje za D-503 přichází U, za sebou zadržuje I-330 a nechce ji pustit dál. U oznamuje D-503, že ho I-330 zneužívá; je s ním jenom proto, že D-503 je konstruktér Integrálu. Rozjařený D-503 jí nevěří a U vyžene.

I-330 říká, že se s ním přišla rozloučit, a že mají před sebou možná jenom poslední dny, kdy se mohou vidět, protože Dobroditel organizaci MEFI neodpustí narušení Dne Jednomyslnosti. Ochránci už zatkli dvanáct z nich, a když neutečou, zahynou. I-330 je přesvědčena, že je povinností D-503 pomoci jim zmocnit se Integrálu a zosnovat převrat. D-503 říká, že je to naprosté šílenství: „Vy – a Jednotný Stát. To je jako zakrýt dlaní hlaveň a myslet, že se tím zabrání výstřelu. Je to čiré šílenství!“ (Zamj., s.126) I-330 přesto doufá, že jim D-503 pomůže.

Obraz 12



D-503 sestupuje z Panoptika dolů a jde po jevišti dále na náměstí (Obraz 12). Cestou potká O-90, která je k zbláznění šťastná: je těhotná, a chce se o tuto radost podělit s D-503. D-503 jí připomíná, že jí hrozí smrt, že jediná šance, jak se zachránit, jak uvidět vlastní dítě a vychovat je, spočívá v útěku za Zelenou Stěnu. Dává jí lístek s informacemi a posílá ji za I-330 do Starého domu. Během jejich rozhovoru se na jevišti scházejí Čísla, děti i dospělí. Pohybují se velice pomalu, jakoby zpomaleně. D-503 jde dolů na náměstí a jakmile se jeho noha dotkne scény, jejich pohyb náhle ožije, nabírá rytmus. Čísla se spolu začnou aktivně bavit, objímají se, děti se smějí a vyvádějí. D-503 se mezi nimi ztratí a mizí z očí. Slyšíme ptačí zpěv, vidíme záblesk teplého světla na druhé straně za stěnou. Tato situace

je plná života, lidské dobroty a radosti. Na jevišti se objeví Dobroditel. Vyleze na pódium, soustředí na sebe veškerou pozornost. Čísla, jako by procitla z toužebného snu, na něj zírají jako zombie. Dobroditel mechanickým hrobovým hlasem ohlašuje informaci: „Radujte se, neboť od nynějška jste dokonalí!“ (Zamj., s.138) Centrum Vládní Vědy objevilo způsob, jak se zalíbit ideálnímu mechanismu. K tomu je nezbytné odstranit fantazii. V poslední době začali Ochránci v obličejích Čísel stále častěji pozorovat poklidné úsměvy. „Viděli jste někdy, aby se na tváři čerpadlového válce při práci rozlil vzdálený, nesmyslně snivý úsměv?“ (Zamj., s.139) Dobroditel říká, že fantazie která je žene, je jenom horečka, že je to poslední barikáda na jejich cestě ke štěstí. „Centrum fantazie je nicotná mozková uzlina v krajině Varolova mostu. Stačí třikrát ozářit tuto uzlinu paprsky X a jste – vyléčení z fantazie – NAVŽDY!!! Spěchejte proto všichni, staří mladí, rychle se podrobte Velké operaci. (...) Ať žije Velká operace! Ať žije Jednotný Stát!“ (Zamj., s.139) Dále vše probíhá rytmicky, jako tlukot srdce, jako pulzování krve, znovu jako jediný organismus. Čísla, stále ještě s přirozeným pohybem a živou chůzí, vystupují na Panoptikum. Nyní se Panoptikum stává nemocnicí nebo spíše smrtící vražednou komorou. Každý se postaví do jedné buňky/místnosti, a nadále se dívají na Dobroditele. Dobroditel bere do ruky reflektor, a podobně jako s majákem jím několikrát kolem dokola ozáří prudkým světlem všechny buňky i hlediště. V této scéně se věž-maják stává zbraní zkázy a zároveň symbolem přisluhování, pomáhání při potírání nebezpečí, předvedení jistého východiska z obtížné situace, a zároveň ztělesňuje samotu, záměrné postavení se proti okolnímu světu. Veliká Operace skončila. Tato pomoc, jejíž smysl je absurdní, zabila všechno živé, všechnu radost, která kdysi Čísla naplňovala. Po návratu do původního mechanického stavu se Čísla spouštějí dolů se Panoptika, a podobní traktorům odcházejí z jeviště. Točna se začíná pomalu pohybovat, a teď vidíme věž-maják z druhé strany.

Obraz 13



Věž je otočena profilem do hlediště. Úplně nahoře na trůn usedne Dobroditel (Obraz 13).

Na jevišti se objeví D-503. Pohybuje se směrem k věži. Beze spěchu přijde ke stupňům. D-503 začne stoupat nahoru, točna se začne pomalu pohybovat s schodištěm směřujícím k hledišti. Atmosféra této scény je plná napětí a očekávání. D-503 neví, co ho nahoře na nejvyšším patře čeká. Možná poprava, možná Velká operace. Ale nemá na vybranou, musí jít a přijmout všechno, co mu připravil osud, nebo přesněji Dobroditel. Věž se stává symbolem nerovnosti, symbolem hierarchie. Sledujeme konflikt měřítek. Mocného Dobroditele, který sedí na trůně, jasně osvětlují reflektory. Vidíme obrovský stín vzadu na roletách Panoptika. D-503 se shrbí a plaše kráčí nahoru. „Pojďte dál... Velice si vážíme vaší práce na Integrálu,“ říká Dobroditel. (Dramat str. 37) D-503 si ulehčeně oddechne. Dobroditel říká, že některým soudruhům dělá starosti jeho zdraví a že kolují pověsti, že se dal dohromady s nedobrymi lidmi. D-503 se pokusí něco namítat, ale Dobroditel mu k tomu nedá příležitost a pokračuje ve svém monologu. Jejich setkání je varováním. D-503 má ještě šanci napravit chyby a zahladit svou vinu, protože D-503 je pro Jednotný Stát číslem velmi důležitým. „Je mi trochu smutno z toho, že právě vy, elita naší společnosti, člověk, jemuž se dostalo té cti, zapsat

své jméno do stránek dějin Jednotného Státu... jste se chytil na udici těchto lidí pochybného rozumu..." říká Dobroditel. (Dramat. s. 38) Uvádí také, že už má k dispozici všechny informace, a že soudu Dobroditele nelze zabránit. „Smíte neodpovědět, co řeknete, není důležité. Musíte prostě učinit vlastní rozhodnutí. Můžete jít.“ (Dramat. s. 39) Na pozadí vidíme projekci týchž buněk fantazie a citů, které jsme pozorovali dříve, teď je to doslova saje do strojeku na maso. Mění se, jsou najednou velmi matné, začínají se rozpadávat, a jakoby hasnoucími výbuchy, jako by ztratily kontakt a přerušily spojení ukončí svou existenci. D-503 sleze dolů a točna se otočí.

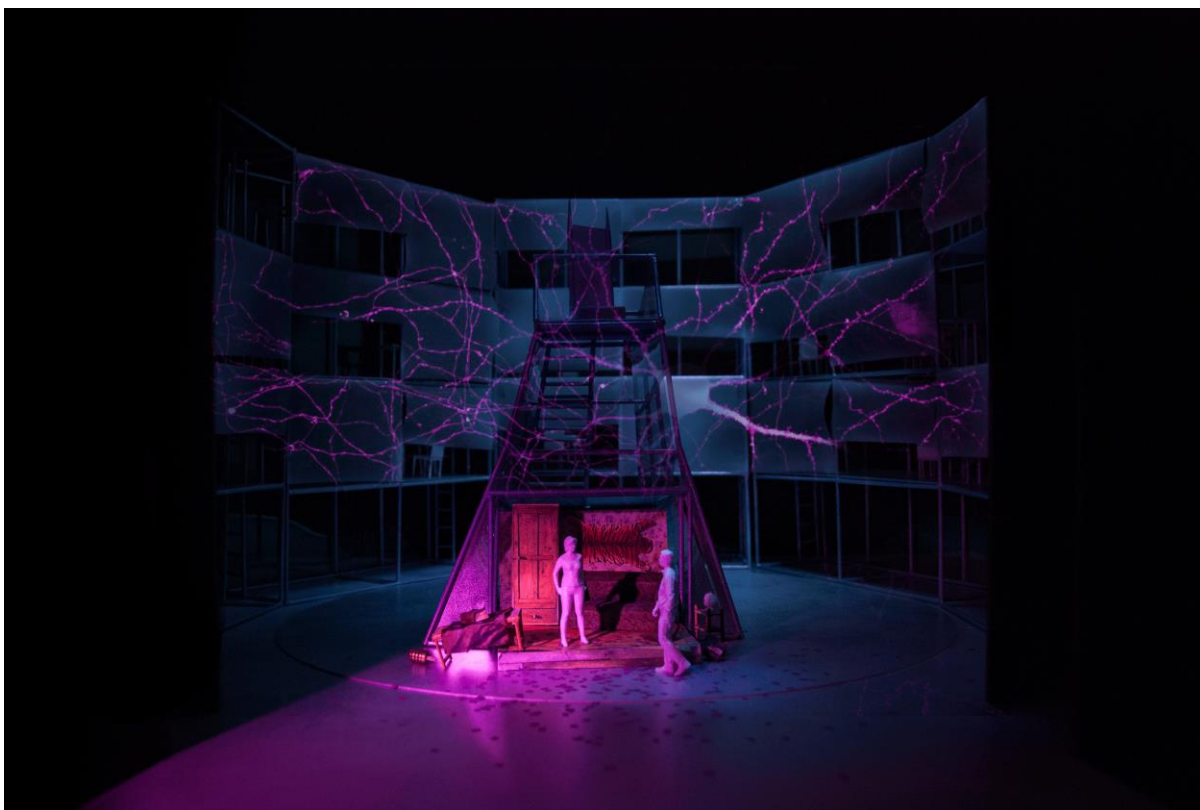
Obraz 14



D-503 jde do svého pokoje (Obraz 14). Na prahu ho očekává U. D-503 ji obviňuje, že udala MEFI Dobroditeli. U svůj čin nepopírá: „Splnila jsem svou povinnost. Dokonale chápu, že nejste ničím vinen, prostě jste se dostal do vlivu té příšerné ženy, vy sám byste nikdy..." (Dramat. s. 39) D-503 přistoupí těsně k U, chce ji uškrtit. U couvá, špatně pochopí situaci a začne se svlékat. D-503 se rozchechtá a vyžene ji. Zdá se, že smích zabránil vraždě. „Co se to děje ve vaší hlavě? Co vy můžete vůbec vědět o lásce?“ zuřivě řve D-503 (Dramat. s. 40). D-503 pobíhá po buňkách Panoptika sem a tam, pokouší se něco nebo někoho najít.

Nenávistně stahuje a vytahuje rolety, vidíme projekce se označením bývalých vlastníků buněk. Nejdřív se objevují na jedné roletě, pak na druhé. Jsou to jména mrtvých Čísel, která se stala obětí pomsty Jednotného Státu. Mezitím jde po jevišti průvod Ochránců. Nesou mrtvolu jednoho z Čísel, které se přidalo k organizaci MEFI. Za nimi jde Stařec. Procesí obejde věž a odchází z jeviště. Na scéně zůstává Stařec. Stojí a pozoruje pobíhajícího D-503. „Chápu vás, naprosto vás chápu. Ale uklidněte se přece – budte zticha. To všechno se vrátí, určitě se to vrátí. Důležité je jen, aby se všichni dověděli o mém objevu. Vám to říkám prvnímu – vypočítal jsem, že nekonečno neexistuje! Ano, opravdu – nekonečno neexistuje. Je-li svět nekonečný – musí se průměrná hustota jeho hmoty rovnat nule. Ale protože není rovna nule – to víme – je vesmír konečný. Teď už jen potřebuji vypočítat číselný koeficient, a pak zvítězíme filozoficky – chápete? Ale vy, vážený, mi bráníte dokončit výpočet – křičíte...” (Zamj., s.178) D-503 zoufale: „Poslyšte! To mi pak musíte odpovědět: a tam, kde končí náš Vesmír, je co? Co je za ním?” (Zamj., s.179) Stařec je v této scéně náhodnou postavičkou, která v sobě nese velmi důležité poselství, jež musí uspokojit a pomoci zaléčit rány hrdiny. Stařec je plný klidného uspokojení a rozvážnosti. Podobá se andělu, který se tu ocitl odnikud, když odchází z jeviště a něco si mručí pod nos. D-503 přestane spouštět rolety, projekce mizí. Točna se otočí Starou Místností do hlediště

Obraz 15



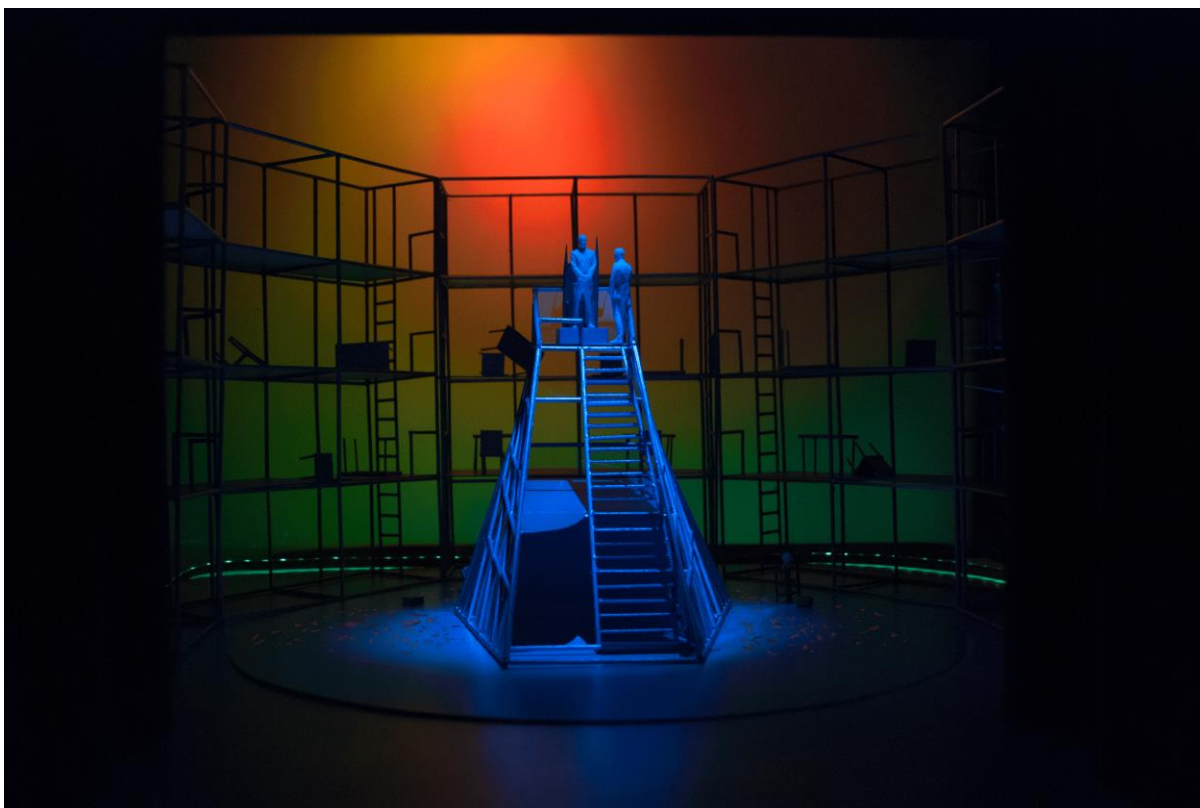
D-503 odchází do Staré místnosti – doufá, že tam najde I-330 (Obraz 15). V místnosti stojí na původním místě jenom skříň, všechen ostatní nábytek je roztroušen po jevišti. D-503 otevírá skříň, ze které se na něj vyvalí spousta růžových poukázek s různými jmény Čísel. „Jsem jako stroj, běžící na příliš velké obrátky: ložiska se přehřívají, ještě chvilku, a začne kapat roztavený kov a všechno se promění v nic...“ (Zamj., s.106) Nervózně a nahlas říká jména z poukázek. „Hrozné je, že i teď, kdy je logická funkce zintegrována, kdy je zřejmé, že [moje] I v sobě implicitně zahrnuje smrt, přece jen po ní toužím rty, rukama, srdcem, každým milimetrem... Veliký Dobroditeli! Jaká absurdita – toužit po bolesti. Má dokonce i svoji logiku...“ (Zamj., s.106) Přichází I-330. D-503 se snaží zjistit, proč ho oklamala. Vyznává jí lásku: „...je to to nejdůležitější... tolik toužím po tom, abys se mnou zůstala navždycky.“ (Dramat. s. 42) I-330 říká, že je příliš pozdě, že už nemůže myslet jenom na své štěstí, že jí to nestačí. Pro D-503 se celý svět soustředí do I-330. Plně ho zaslepila láska a naplnily ho city vůči ní. „Zříkám se své matematiky, jestli chceš tohle! Ať je to tak, jak se ti líbí...“ (Dramat. s. 43) Ale I-330 nesdílí jeho city, obětovala všechno ideji. Její odpovědi D-503 jsou velmi chladné, krátké. Zahodí oharek z cigarety na podlahu a odchází. City D-503 jsou v troskách, křičí: „Já tě zabiju!“ Jeho svět se zhroutil, roztrhal se na kousky. Vidíme

stále stejnou projekci blikajících buněk, ale teď už se nepodobají buňkám radosti a inspirace. Tyhle buňky se proměnily v abstraktní, hranaté tvary. D-503 odchází ze Starého domu. Z provaziště se snášejí dolů růžové poukázky.



Věž se začne pomalu otáčet. Na jevišti se objeví Ochránci, hledají neodoperovaná Čísla. Zmocní se D-503. Nahoře na věži se objeví Dobroditel. Točna se začne pohybovat, teď vidíme D-503 zezadu. Ochránci odcházejí. D-503 se dívá na Dobroditele. Dobroditel s reflektorem v ruce očišťuje D-503, stejným majákovým efektem, jako ve scéně Velké operace. Všechny projekce začnou pulzovat, jako když tluče srdce, a najednou mizí, stírají se. Jeviště i hlediště osvětluje prudké světlo majáku. Fantazie už neexistuje.

Obraz 16



Za chvíli D-503, jako by procitl z hlubokého snu, hrdým krokem mechanického robota vystupuje nahoru k Dobroditeli (Obraz 16). V jeho chůzi už není žádný život. Na cestě k Dobroditeli v prvním poschodí věže vidí mrtvolu I-330 ve žlutém obleku. D-503 na ni vrhne mimochodem pohled, a aniž by se zastavil, pokračuje nahoru. „Jak se cítíte po Operaci, D?“ - ptá se Dobroditel (Dramat. s. 44). „Cítím se dobře, jsem zdravý, naprosto zdravý, jakoby mi vyndali z hlavy nějakou třísku a mám teď hlavu lehkou, prázdnou. Vlastně ne prázdnou, ale nemám v ní nic cizorodého, co by mi bránilo v radosti.“ odpovídá D-503 (Zamj., s.180). Mluví o tom, že byla postavena prozatímní stěna. „Odložit popravu, to opravdu nejde – v západních čtvrtích je pořád ještě chaos, řev, mrtvolky, zvířata, čísla, která zradila rozum...“ (Dramat. s. 44) D-503 s nadšením ideálního občana, který je pro Jednotný Stát schopen všeho, oznamuje, že už brzy budou moci znova přistoupit k práci na Integrálu, a všechno bude jako předtím. „Po Operaci už nemáme proč hledět do nebe, vybudovali jsme absolutní štěstí tady, na Zemi, co je nám teď do toho, jak se žije za jejími hranicemi...“ říká Dobroditel. (Dramat. s. 44) Za Panoptikem je vidět západ slunce, západ se mění, až je krvavě rudý. Výbuch. Západ slunce mizí a mění se v temnotu. Dobroditel ho uklidňuje: není čeho se bát. „Jsem přesvědčen, že zvítězíme. Protože rozum musí zvítězit.“ (Zamj., s.181)

Nevyslovený epilog

Tento závěr nám dává tušit pokračování příběhu. Za nějakou dobu se život v Jednotném Státu vrátí ke svému předchozímu rytmu. Odoperovaná Čísla navždycky zapomenou na to, co se s nimi stalo v den voleb – na revoluci i na Operaci. D-503 bude pokračovat ve své práci a proslaví Jednotný Stát. Dobroditel si bude dál hrát se svými loutkami. Ale možná, že to všechno není tak beznadějně, jak se může jevit na první pohled. Možná, že fantazie a city jsou silnější než Dobroditelův stroj, a že nebude až tak snadné, vymazat je navždy?...

Závěr

Antiutopie Jevgenije Zamjatina *My* varuje před problémy totalitárního režimu, které by nás v budoucnosti mohly postihnout. Zdá se, že jeho obavy do určitého stupně potvrdila jak doba, jež uplynula od napsání tohoto románu, tak realita, v níž se dnes nacházíme. Stále častěji sledujeme problémy kolem potlačování svobody projevu, elektronického špehování a snah o potlačení individuality jednotlivce. Aktuálnost knihy se netýká jenom politiky, ale také umění a sebevyjádření vůbec.

Divadelní práce na Zamjatinově románu mě z hlediska scénografie hodně naučila. Projekt pro mě otevřel hranice chápání a vnímání uměleckého díla. Umístit obrovský svět celého státu do rámečku divadelního jeviště a stlačit celý román do realizovatelného dramaturgického textu, to nebyl lehký úkol.

Při přípravě dramatické předlohy pro svůj projekt inscenace jsem vycházela ze dvou hlavních zdrojů: vlastního textu originálu Zamjatinova románu, a z dramaturgie Jeleny Isajevové pro moskevské divadlo Rubena Simonova z roku 2009, z níž jsem použila chronologii scén a dialogů. (Vlastní text pro možnou realizaci projektu zatím existuje v podobě mého podrobného scénáře, jak je uveden v této práci).

Prostor scény definuje scénografie, do níž jsou vedle běžných složek začleněni také herci, svícení a hudba jako nedělitelná součást jejího mechanismu. Součástí scénografie je také herecký pohyb, který formuje obrazovou kompozici a tvoří s ní plnohodnotný celek. Inspirovala mě interpretace budovy Panoptika jako modelové věznice v díle Michela Foucaulta, a proto jsem Panoptikon využila jako metaforu pro utopické město v Zamjatinově románu. Protože jsem svůj projekt koncipovala pro Stavovské divadlo, vycházela jsem z jeho předpokladů a možností tak, aby nevznikly žádné technické nebo jiné problémy při případné realizaci.

Začala jsem zkoumáním státního zřízení a povah hrdinů projektu. Neméně důležitým úkolem bylo proniknout do života autora předlohy. Dost brzy jsem dospěla k obrazu věže, kterou jsem naplnila symbolikou a významy. Řešení konfliktu dvou světů jsem našla v tom, že jsem umístila Starý dům do základů věže Dobroditele. Narazila jsem přitom na problém prázdného jeviště kolem věže,

a otázky „proč“ mi nedávaly pokoje. Nechtěla jsem proměnit scénografii dramatisace *My* v pouhou ilustraci Zamjatinova světa. Proto jsem se ponořila do dějin života po první světové válce, do doby, kdy kniha vznikla, a pokoušela se najít to, co by všechny prvky mohlo sjednotit do jediného mechanismu. Pomohla mi v tom myšlenka Panoptika anglického filosofa přelomu osmnáctého a devatenáctého století Jeremyho Benthamy. V této koncepci jsem viděla jak mnohofunkčnost, tak jednoduchost forem. Vězeňská budova a téma nesvobody lidí, vězněných v uzavřeném prostoru ideálním způsobem sjednotily všechny prvky v plnocenný a komplexní celek. Myšlenka Panoptika potvrdila moje první dojmy z četby románu. Proto jsem použila budovu jako základ a začala jsem rozpracovávat celou ideu, hledat konflikty forem, měnit plastičnost a funkčnost a vytvářet jenom iluzi skla, jehož symboliku jsem chtěla oživit.

Studium symbolismu mi pomohlo pochopit nejen hlavní myšlenky tohoto směru a jeho projevy v různých typech tvorby, ale také to, co prožívali a čeho se báli lidé té doby. Rozebírala jsem psychologii umění a Jungovy archetypy, abych porozuměla uměleckým dílům a nápadům jejich autorů. Protože právě po prostudování zdrojů člověk začne lépe rozumět lidstvu i ideálům jednotlivých lidí. Při tvorbě scénografie jsem usilovala o jasnou a srozumitelnou interpretaci, protože jsem brala v úvahu možnou reakci diváků. Kladla jsem si aktuální otázky ze života a zkoušela najít odpovědi na problémy kolem nás. Myslím, že poctivá inscenace vzniká tehdy, když člověk filtruje její východisko, tj. text nebo obraz, prismatickým vlastním imaginací. Nacházíme tak jednak nutná řešení, ale také konkrétní odpovědi na problémy dramaturgie. Když jsou myšlenky průzračné a jasné, rodí se komunikace mezi divákem a hercem, probouzí se zájem o interakci a dešifrování rébusů představení a také uměleckého díla jako celku.

Když si promítám problémy Zamjatinova románu a jeho varování do našeho vlastního života, pozoruji, že přes současnou globalizaci a mechanizaci světa jsme se zatím pořád ještě nezměnili v pouhé mechanické roboty. Máme přinejmenším city, obrazotvornost a schopnost snít. Umíme milovat a radovat se; a naštěstí zatím nikdo není schopen odstranit naši fantazii. Myslím, že právě v tom spočívá naše vnitřní síla. Nejdůležitější je, abychom o svou fantazii nepřišli, ale abychom ji naplňovali a dále rozvíjeli. V prostých pravdách se totiž ukrývá to nejryzejší bohatství. Tytéž jednoduché radosti, o nich mluvil Maeterlinck v *Modrém ptáku*. Tytéž city, které se projevily u hlavního hrdiny Zamjatinova románu a změnily jeho světový názor tím, že mu ukázaly realitu v novém světle.

Úplně na závěr chci ještě dodat, že po energii věnované tomuto scénografickému projektu by mi bylo líto, kdyby se zastavil na dosaženém bodu čistě teoretického návrhu. Velmi ráda bych se zúčastnila realizace tohoto projektu, kdyby se k tomu naskytla možnost.

Předešlá zpracování





J.Zamjatin: *My*, Bol'shoj těatr kukol, Sankt-Petěrburg, Rusko, 2014

Režie - R. Kudašev, Scénografie - A. Zaporožskij

Myšlenka Kudaševovy inscenace se inspiruje cvičením s hůlkovou loutkou při studiu loutkoherectví. Loutka vypadá jako náznak, nemá tvář, je to pouhý skeleton pro cvičení. Tyto loutky inscenace používá jako základ zobrazení společnosti a beztvarého „My“. Ale jak se projevuje duše v těle takového člověka? Režisér tímto způsobem poukazuje na iracionální hloubku vnitřního světa lidí, a hledá odpověď na otázky: jaké síly nutí něžný klíček rostliny, aby prorazil beton na silnici, a proč duše hlavního hrdiny románu zlomila geometrický, přísně kontrolovaný šťastný svět.

Zdroj: <http://www.politsib.ru/news/63448>





Jelena Isajeva: *My* (Dramatizace románu J. Zamjatina)

Moskovskij dramaticeskij těatr Rubena Simonova, Moskva, Rusko 2009

Režie – D. Izmetjev, Scénografie – D. Razumov, Dramaturgie – E. Isajeva, J. Karavan

Jak lze soudit z textu dramatizace, který mi posloužil jako východisko pro můj scénografický projekt, jednalo se o méně experimentální, tradičnější dramaturgický přístup k vyprávění děje románu. Ačkoli text je do značné míry popisný, zachovává strukturu knihy i nejdůležitější charakteristiky postav, a převádí je do dramatického tvaru. Ve spojení s vlastním románem jsem považovala dramatizaci za nejlepší východisko své práce.

V této souvislosti je třeba zmínit, že roku 2014 bylo divadlo Rubena Simonova přiřčeno jako filiálka k Vachtangovovu divadlu; ze zbytku archivu se mi podařilo získat pouze text dramatizace a uvedené fotografie.



Se mnou v hlavní úloze podle románu J. Zamjatina *My*
Altajská státní akademie kultury a umění (2013)

Námět a režie: Olga Vernigorová

Inscenace, koncipovaná jako „plastická fantazie vášní“ volně interpretuje hlavní motivy Zamjatinova románu *My*, s použitím tvůrčích metod slavné choreografky Piny Bauschové. Předvádí deset příběhů ze života postav, propojených láskou a krutostí. Herci je vyprávějí jenom pohybem beze slov.

Zdroj: <http://kudago.com/spb/event/spektaklmy/>

Bibliografie

Prvotní zdroje pro dramaturgii projektu

ZAMJATIN, Jevgenij: My. Přel. Vlasta a Jaroslav Tafelovi. Vydání 6. Euromedia Group, Lidové noviny, edice Světová literatura, Praha 2006. **(V textu důsledně cituji podle tohoto překladu: "Zamj., s. ...")** Dostupné: <http://docplayer.cz/42932796-Jevgenij-zamjatin-jevgenij-zamjatin-my.html>

ЗАМЯТИН, Евгений Иванович: Мы. Ruský originál. In: Е. И Замятин. Сочинения. Moskva, Kniga 1988. Dostupné online: Internet Bibliotěka Alekseja Komarova, <http://ilibrary.ru/text/1494/index.html>

ISAJEVA, Jelena: Dramatizace románu Zamjatin, "My". Dramatické divadlo Rubena Simonova. Interní tisk. Moskva 2009. **(V textu citováno jako "Dramat., s. ...")**. NB: Text ruského originálu, který mi laskavě zapůjčila dramaturge divadla Rubena Simonova, najdete na přiloženém CD.

Citované zdroje

ALIGHIERI, Dante: Božská komedie. III., Ráj. Přel. Jaroslav Vrchlický. Praha : Alois R. Lauer mann, 1882. Dostupné: https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/62/16/70/bozska_komedie.pdf

ATANESYAN, Grigor: Что такое паноптикум (Co je to panoptikon). In: Online Slovar intelektuala, Těorii i praktiki. Online 2012. Dostupné internet: <https://www.adme.ru/svoboda-kultura/slovar-intellektuala-523155/>

ЦЕЙТЛИНА, М: Архитектура. Для тех, кто хочет все успеть. (Architektura. Pro ty, kdo chtějí všechno stihnout.) EKSMO, Moskva 2015

DOLO, Shaka Saye Bambata: The Genesis of the Bible, AuthorHouse, Bloomington 2012

ЛАПУХИНА, Алевтина Дмитриевна: Образы-символы, конституирующие пространство в романе Е. Замятина «Мы» (Obrazy-symbol, které tvoří prostor v

románu J. Zamjatin My.) Studentská práce Archiv Lomonosovovy univerzity 2009. Dostupné Internet: http://www.lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2009/teorlit/lapuhina.pdf

LEFÈVRE, Frédéric: Une heure avec Zamiatin. (Hodina se Zamjatinem.) In: Les nouvelles littéraires č. 497 (23. 4. 1931)

ЛЕВИНСКАЯ, Елена; ЗОЛОТУХИН Валерий: Что такое биомеханика Мейерхольда? (Co je Mejercholdova biomechanika?). Colta, únor 2013. Dostupné internet: <http://archives.colta.ru/docs/13326>

ЛОСЕВ, А.Ф: Проблема символа и реалистичное искусство (Problém symbolu a realistické umění.) Iskusstvo, Moskva 1995

MAETERLINCK, Maurice: Les serres chaudes. Paul Lacomblez, éditeur, Bruxelles, 1912

MORÉAS, Jean: Le Symbolisme, in: Le Figaro, 18. září 1886, Supplément littéraire

NIETZSCHE, Friedrich: Tak pravil Zarathustra, přel. Otakar Fischer, Vyšehrad, Praha 2013

PALEČEK, Lukáš: Věznice borská, nakl. Starý most, Plzeň 2017

ПОМЕРАНЦ, Григорий Соломонович: ИЕРАРХИЯ (Encyklopedické heslo: Hierarchie). In: Novaja filosofskaja enciklopedia v 4 t., Mysl', Moskva, 2000 - 2001. Dostupné na internet: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/425/ИЕРАРХИЯ

RILEY, Kathleen: The Reception and Performance of Euripides' Herakles: Reasoning Madness. Oxford University Press, Oxford 2008

RUTTE, Dr. Miroslav, in: Jaroslav Procházka: Hilarovská vigilie (Sborník vzpomínek a rozjímání k 60. výročí narozenin Dr. K. H. Hilara), nakl. Athos, Frant. Herman, Praha, 1946

САДОВНИКОВА В.Н.: БИОМЕХАНИКА ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА: ПОДГОТОВКА АКТЕРА «УСЛОВНОГО ТЕАТРА» (Biomechanika Vs. Mejercholda - příprava herce "stylizovaného divadla.") In: Naučnyj žurnal/Sovremennyye naukojemkije tehnologij, r. 2016, čís. 8/2, srpen 2016, str. 358-362. Dostupné: <https://www.top-technologies.ru/ru/article/view?id=36161>

СОТНИКОВА Е.С., ВЛАСЯН Г.Р.: Стилистические несоответствия переводов русскоязычной литературы на английский язык на примере романа «Мы» Е. Замятина (Stylistické nesrovnalosti v překladech literatury z ruského jazyka do angličtiny na příkladu románu My J. Zamjatina.) Studentský příspěvek k 13. vědeckému fóru mládeže v oboru humanitních věd 2014. Dostupné [https://nauchforum.ru/archive/MNF_humanities/6\(13\).pdf](https://nauchforum.ru/archive/MNF_humanities/6(13).pdf)

ТОВСТОНОГОВ, Г.А.: Зеркало сцены - О профессии режиссера. (Zrcadlo jeviště – O režisérské profesi.) Sv. 1, Iskusstvo, Leningrad 1980.

Použitá literatura a prameny

ADAMSKI, Adam: Archetypes and the Collective Unconscious of Carl G. Jung in the Light of Quantum Psychology. NeuroQuantology September 2011. S. 563-571

ALIGHIERI, Dante: Dopis XIII (Epistula XIII) přel. Irena Zachová, in: O umění básnickém a dramatickém, Praha, KLP 1997

ATANESYAN, Grigor: Что такое паноптикум (Co je to panoptikon). In: Online Slovar intelektuala, Těorii i praktiki. Online 2012. Dostupné: <https://www.adme.ru/svoboda-kultura/slovar-intellektuala-523155/>

АВЕРИНЦЕВ С. С.: София-Логос. (Sofia-Logos). 2. opr. vydání. Spirit i Litera, Kyjev 2006

БАХТИН, М.М.: Собрание сочинений в семи томах, Том 1. (Sebrané spisy, díl 1.) Institut mirovoj literatury, Moskva 2003,

БАТАЛОВ, Э. Я.: В мире утопии - Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. (Ve světě utopie - Pět dialogů o utopii, utopickém vědomí a utopických experimentech.) Moskva, Politizdat, 1989

BRAULICH, Heinrich: Max Reinhardt: divadlo mezi snem a skutečností. Přeložil Josef Balvín. Orbis, Praha 1969.

КАССУ, Жан: Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. (Encyklopedie symbolismu: malířství, grafika a sochařství). Překlad z francouzštiny. Respublika, Moskva 1999.

ЧЕЧЕЛЬНИЦКИЙ, А.М.: ПраИстория начинается у Пределов Мира. (PreHistorie začíná u Hranic Světa.) Knižní klub Terra, Moskva 2005

ФАМИНСКИЙ, И. П.: Всемирная история экономической мысли - Том 1. От зарождения экономической мысли до первых теоретических систем политической жизни. (Světové dějiny ekonomického myšlení – Sv. 1 Od zrození ekonomického myšlení do prvních teoretických systémů politického života). Mysl, Moskva 1987.

FOUCAULT, Michel: Dohlížet a trestat (Surveiller et punir: Naissance de la prison). Přel. Čestmír Pelikán. Dauphin, Praha 2000

ФУКО, М.: Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи. (Intelektuálové a moc: vybrané politické stati.) Praxis, Moskva 2002.

HALÍŘOVÁ, Marie – LARVOVÁ Hanna. František Bílek (1872-1941). Galerie hl. města Prahy, Praha 2000.

HESIODOS, *Železný věk*, Odeon, Praha 1976

Heslo ИЕРЕМИЯ БЕНТАМ (1748-1832) (Jeremiah Bentham 1748-1832) na online právní encyklopedii katedry ústavního a administrativního práva, právní fakulta moskevské Vysoké školy ekonomické, b. d.. Dostupné: <https://pravo.hse.ru/constlaw/constitutionalists/bentham>

ЯКОВЕНКО, В. И.: Томас Мор, его жизнь и общественная деятельность (Thomas More, jeho život a společenská činnost. Типография Ju. N. Ehrlich, Sankt Petěrburg 1891

ЕРМИЛОВА, Е. В.: Теория и образный мир русского символизма. (Teorie a obrazivost světa ruského symbolismu.) Nauka, Moskva 1989.

КРЕДЕР, А. А.: Революции и реформы в 20-х годах XX века. (Revoluce a reformy ve dvacátých letech XX. století) In: internetový časopis Historial. Dostupné: <http://historial.ru/Events/13-Revolyutsii-i-reformy-v-20-h-godah-XX-veka.html>

JUNG, Carl G.: Man and his Symbols. Anchor Press Doubleday, New York 1964

КАРА-МУРЗА, С. Г.: Манипуляция сознанием. Глава 3: «Разрушение символов». (Manipulace vědomí – Rozbití symbolu.) Eskmo, Moskva 2000

КРЮЧКОВ, Владимир Петрович: "Еретики" в литературе: Л. Андреев, Е. Замятин, Б. Пильняк, М. Булгаков (Kacíři v literatuře: L. Andrejev, J. Zamjatin, B. Pilňak, M. Bulgakov.) Nedatováno. Dostupné internet: <http://www.lickey.net/lit/eretic>

KULKA, Jiří: Psychologie umění, [Grada Publishing](http://www.gradapublishing.com), Praha 2008

ЛЕВИНСКАЯ, Елена; ЗОЛОТУХИН Валерий: Что такое биомеханика Мейерхольда? (Co je Mejercholdova biomechanika?). Colta, únor 2013. Dostupné: <http://archives.colta.ru/docs/13326>

ЛОСЕВ, А.Ф.: Проблема символа и реалистичное искусство (Problém symbolu a realistické umění.) Iskusstvo, Moskva 1995

MAETERLINCK, Maurice: Modrý pták. Přel. A. Morávková a Š. Belisová. Doplněk, Praha 2010

MAETERLINCK, Maurice: Život včel, přel. Václav Lípa, Praha 1928

McLEOD, Saul. Carl Jung. Online článek, 2014. Dostupné: www.simplypsychology.org/carl-jung.html

МИНОЛОВА́, Kateřina - ŠALDOVÁ, Lenka, - JEŽKOVÁ Zuzana: Zmoudření Dona Quijota – Dyk/Zavřel/Kysela. Augias, Praha 2011.

NIETZSCHE, Friedrich: Tak pravil Zarathustra, přel. Otakar Fischer, Vyšehrad, Praha 2013

НИКИФОРОВА, И.Д.: История всемирной литературы в 8 томах - Метерлинк.(Dějiny světové literatury v 8 svazcích – Maeterlinck). Nauka, Moskva 1994

PALEČEK, Lukáš: Věznice borská, nakl. Starý most, Plzeň 2017.

ПОЛИКАРПОВ, В.С.: Золотой век в истории мировой культуры. (Zlatý věk v dějinách světové kultury.) Vydala Rostovská státní univerzita. Rostov na Donu – Taganrog, 2000

РИА Новости. Конструктивизм в искусстве. Publikováno říjen 2009. Dostupné: <https://ria.ru/spravka/20091009/188092031.html>

RYČLOVÁ, Ivana: Zamjatinův román *My*, in: Revue Politika 8-9/2003
Dostupné: https://old.cdk.cz/rp_i.php?pg=clanky&cl=155/

RUTTE, Miroslav: K.H. Hillar: člověk a dílo. Družstevní práce, Praha 1936.

СКРЯБИНА, Татьяна: Западноевропейский символизм - символ и художественный образ (Západoevropský symbolismus – symbol a umělecký obraz.) In: Universal'naja naučno populjarnaja onlajn-enciklopedija Krugosvět. Nedatováno. Dostupné: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SIMVOLIZM.html?page=0,0#part-1

STANISLAVSKIJ, K.S.: Moje výchova k herectví – Z deníku hereckého adepta. Přeložil: Jaroslav Hulák. Athos, Praha 1946.

STANISLAVSKIJ, K.S.: Můj život v umění. Přeložil: František Pišek. Orbis, Praha 1959.

SWEET, William: Jeremy Bentham (1748-1832) in: Internet Encyclopedia of Philosophy, Francis Xavier University, Canada Dostupné: <https://www.iep.utm.edu/bentham/>

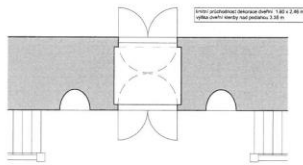
Театр абсурда во французской литературе. Dostupné: https://studopedia.ru/8_198621_teatr-absurda-vo-frantsuzskoj-literature-simvolika-grotesk-i-ekzistentsialnie-motivi-v-antipesah-s-bekketa-v-ozhidanii-godo-e-ionesko-nosorog.html

ТЕЛЕПИНА, Юлия – НИКОЛАЕВА Людмила: Типы и функции символов в культуре цивилизаций. (Typy a funkce symbolů v kultuře civilizací.) Gramota, Tambov 2012

ЗГУРСКАЯ, М. – ЛАВРИНЕНКО, Н.: Архитектурные стили. (Architektonické styly.) Folio, Charkov 2013. Dostupné <https://litlife.club/br/?b=213068&p=26>

Půdorys

A4



A4

