Yorick

Veronika Ambros /

Golem mezi hororem a komedií, divadlem a filmem, loutkou a sochou[1]

...Lépe než na jevišti mohou účinkující ve filmu užíti spoluhry mnohých předmětů, jež lze představit oku pomocí kamery z nových a netušených zorných úhlů.

Otto Pick (1930)

...věřím, že vedle vědy a umění je civilisovanému tvoru třeba i uvědomění mystického v jakékoliv formě.

Jiří Voskovec (Werich 2007)

Loutky…[b]erou z reálnosti jen to, co jest jejím půvabem, linie a barvy, jež propůjčují básníkovu snu, aniž jej mění v střízlivou skutečnost.

Jiří Karásek ze Lvovic (1987: 12)

Golem[2] mýtů a pověstí

Tak jako autoři známé písně o Golemovi předpokládám i já „Golema, že všichni znáte tu" (Voskovec, Werich 1956: 122). Otázkou ovšem je, kterého golema znáte, protože existuje bezpočet podání příběhu o tomto umělém stvoření. Většinou se shodují jen v několika málo bodech, např. že byl vytvořen z hlíny a v hlínu se obrátil, a některé se zmiňují o tom, že byl stvořen, aby sloužil.

1 Tento příspěvek je pozměněnou verzí stejnojmenné přednášky, která se konala pro brněnskou sekci Teatrologické společnosti na půdě Kabinetu divadelních studií Masarykovy univerzity v květnu 2008. Zároveň jde o výňatek z připravované studie na toto téma, z níž zatím vyšel následující článek (viz Ambros 2007) a několik dalších je v tisku.

2 Psaní slova golem kolísá podle toho, zda se vztahuje k Bibli (žalm 139 verš 16), kde označuje bezvtarou hmotu, nebo je použito jako vlastní jméno, a tudíž vyžaduje na začátku velké písmeno.

Zejména tou poslední vlastností se golem liší od jiných příšer, duchů i oživlých soch.

Podle znalce české židovské problematiky Hillela Kievala „prodělal motiv Golema dlouhý a spletitý vývoj od starověku až po naši dobu, kdy tato pověst promlouvá o kybernetice a umělé inteligenci, i když v sobě nadále nese silné prvky záhuby, v nichž se ozývá Faust i Frankenstein.“[3] Ani Kievalovi ani jeho předchůdci Gerschomu Scholemovi se však nepodařilo zjistit, jak došlo k obecně rozšířenému spojení prvotního biblického textu o beztvarém stvoření ze žalmu 139 s rudolfinskou Prahou a zejména se slavným Rabbi Loewem. Kieval sice odkazuje na knihu *Sippurim* z roku 1847, v níž Leopold Weichsel tvrdí, že je to příběh tak známý, že ho není nutno znovu zpracovat,[4] ale tato poznámka může být způsobem *ověření*[5] fikčního světa, tedy osvědčeným literárním prostředkem, jak upoutat pozornost čtenáře. Jelikož zde budeme mluvit o divadle a filmu, můžeme vývoj této pověsti, či mýtu ponechat stranou. Než se však soustředíme na golema a jeho funkci na scéně a na plátně, je nutno zmínit se o jeho prvních vizuálních podobách.

Intermedialita avant la lettre

Jedním z Golemů, kterého pravděpodobně všichni v Čechách znají, je postava z knihy rozšířené povinnou školní četbou mnoha generací, t.j. z Jiráskových *Starých pověstí českých*. V nich Jirásek vyzdobil několika hebrejskými slovy či překlady z hebrejštiny příběh z již zmíněné knihy *Sippurim* o slavném rabbi Löwym ben Bezalel,[6] který si prý vytvořil z hlíny sluhu. Stejně tak kresba Mikoláše Alše, použitá v mnoha vydáních této sbírky pověstí, která je asi první vizualizací golema (Cembalest 1989: 150n.), znázorňuje nejen pověstného Rabbi Löwa v pozici starozákonního proroka, ale i hlavu Golema, na jehož čele je umístěné jeho hebrejsky psané jméno. Kromě toho jsou hebrejská písmena i na zobrazené slánce a pepřence. Výsledkem tohoto spojení textu a obrazu je nejen židovský kolorit podpořený sedmiramenným svícnem, ale sou-

3 „The Golem motif has undergone a long and meandering evolution from antiquity to our own times, when the tale seems to speak of cybernetics and artificial intelligence though retaining strong elements of doom that hark back to Faust and Frankenstein.” (Kieval 1997: 2)

4 „Diese Volkssage ist oft schon von verschiedenen Schriftstellern benützt worden--und es scheint überflüssig, eine so bekannte Sage nochmals zu bearbeiten; damit man aber nicht glaube, ich hätte sie gar nicht gekannt, will ich sie hier nur in der Kürze anführen.“ (Pascheles 1870: 51)

5 „Ověření...přeměna možné entity ve fikční entitu.” (Doležel 2003: 256)

6 Tvrzení, že „s obnaženou hlavou (sic!)… Prosil krále o milost pro své souvěrce” (Jirásek 1950: 204), je v rozporu s požadavkem pokrývky hlavy u věřících Židů.

časně i paralela mezi předměty běžné potřeby a rabínovým výtvorem. Použití hebrejštiny je přitom v souladu s Jiráskovým textem, v němž hebrejská slovíčka nebo překlady hebrejských pojmů také ověřují dané prostředí. Hebrejština nadto plní funkci mytického jazyka, zmíněnou Deleuzem a Guattarim v jejich studii o Kafkovi, kde o ní mluví jako o „jazyku na hranicích kultur," který zdůrazňuje hybridní svět historie a mýtu.[7]

Podobné spojení ukazuje i román Gustava Meyerinka *Golem* z roku 1913,[8] který je jakýmsi žalozpěvem za pražské Židovské město zničené tzv. asanací. Mezi prvky, které vyvolávají vizi dávného mytického světa Prahy, patří nejen útržky cizojazyčných hovorů svědčící o její zašlé různorodosti, ale i knihy a exotické umělecké předměty (sochy, obrazy). Meyerink zachytil v nadpřirozeném ovzduší románu i postavu golema, ne jako sluhy, ale jako jakéhosi křížence mezi věčným židem Ahasverem a jedním z třiceti šesti spravedlivých. V ilustracích malíře Hugo Steinera-Praga (1880–1945) je zobrazen jako přízrak, jako duch dávných dob bez konkrétního náboženského určení.

I když se tyto vizuální podoby liší od postavy Golema v klasickém filmu německého expresionismu režiséra Paula Wegenera, *Golem, jak přišel na svět* (Golem, wie er auf die Welt kam, 1920), a v divadelní hře V+W *Golem* (1931), o nichž tu bude řeč, jsou přesto důležité jako informace o pokusu převést fikční svět jednoho média v druhé médium, neboť jak film, tak i hra spojují m.j. výtvarné složky s hereckými prvky. Jak ukazuje např. příspěvek Evy Stehlíkové o Radokovi (2007), bylo spojení divadla a filmu provozováno v Čechách i jinde od samého začátku filmu. Kromě toho dávno před zavedením pojmu intermedialita se stal vztah mezi výtvarným uměním a literaturou, divadlem a filmem a jinými médii předmětem úvah jak divadelníků, tak i mnoha teoretiků.

Přesto tvrdí semiotik Keir Elam, že se teoretikům a divadelníkům nepodařilo najít společnou řeč (Elam 2002: 201). Opak je pravdou pro české meziválečné experimentální divadlo a pro členy Pražského lingvistického kroužku, jejichž úvahy často vychází ze soudobé umělecké tvorby. Honzl dokonce ve svém známém článku o hierarchii divadelních prostředků zastává názor, že „theorie a praxe na sebe vzájemně působí a vzájemně se určují" (Honzl 1956: 272). Z tohoto hlediska ukazuje zejména *Golem* V+W aktuálnost myšlenek vědců Pražské školy, jako např. následujícího pozorování Jana Mukařovského, jež slouží také jako výchozí bod pokusu pohlédnout na vybraná umělecká díla z hlediska semiotiky:

7 „Mytický jazyk na hranicích kultur, vyznačující se duchovní nebo náboženskou reteritorializací." (Gobard in Deleuze 2001: 44).

8 Poprvé vydáno časopisecky a 1915 jako kniha.

> nehybnost sochy a pohyblivost živého člověka je stálá antinomie, mezi jejímiž póly osciluje zjev hercův na scéně; a Craig, když kladl svůj známý požadavek herce „nadloutky"…nečinil nic jiného, než že odhaleně upozorňoval na tuto skrytou, ale vždy přítomnou antinomii hereckého umění. Také skulpturální…maska spojuje herce se sochou – a přechod mezi nehybností pevné masky a líčením moderního herce, je jak známo, velmi plynulý.
>
> (Mukařovský 2000: 395)

Proměny golema

V postavě golema se snoubí zájem o umělého člověka s tématem transformace, které se objevuje v tehdejší próze, ve filmu a dramatu (např. Kafkova *Proměna*, G. B. Shaw *Pygmalion*). Divadelní i filmový golem je při tom příkladem vztahu mezi člověkem a předmětem. Svým tělem a svými pohyby připomíná buď loutku, nebo sochu, zatímco jeho tvář má sice lidské rysy, ale současně má blízko i k masce. Svou hybriditou, tedy přechodem mezi člověkem a sochou či loutkou se Golemové jak Wegenera, tak i V+W podobají, ba jsou podstatou hybridního fikčního světa, v němž je spojen přirozený svět s nadpřirozeným (Doležel 1992: 26).

Nadto se postava golema dodnes objevuje na jevišti či na plátně mezi dvěma póly, mezi hororem a komedií. Platí pro ni dvojí pojetí loutek Otakara Zicha, „jež lze chápat buď jako živé lidi, nebo jako neživé loutky." (Zich 1923: 8) V prvním případě je považujeme za *komicky groteskní*. V druhém případě působí *tajemně*. Zich se zmiňuje o golemovi (mluví při tom všeobecně o literatuře) a říká: „Každý přizná, že tyto výtvory fantasie působí na nás dojmem jistě příšernějším nežli třeba živé mrtvoly, neboť tu jde o něco zcela nepřirozeného, totiž o život v neživé, neústrojné hmotě, jež byla kdysi živa." (tamtéž: 9)[9]

Golema, o němž tu bude řeč, lze chápat jako zvláštní případ loutek a tedy i loutkového divadla, v němž jsou podle Petra Bogatyreva „…znaky společné každému divadelnímu projevu vyjádřeny zvláště nápadně, a proto je zvlášť vhodné analyzovat jak samy divadelní znaky, tak i jejich vnímání publikem na materiále loutkového divadla, neboť v něm uvidíme v obnažené podobě i to, co se v divadle živých herců projevuje jen skrytě." (Bogatyrev 1971: 139–140) V této souvislosti je Golem, jenž se pohybuje na hranici mezi člověkem a sochou (nebo loutkou), divadlem a filmem, hororem a komedií, zvláště vhodnou pomůckou, jak „obnažit" znaky možná dosud skryté.

9 Bogatyrev s tímto rozdělením zásadně nesouhlasil.

Ve své básni o Golemovi argentinský autor Jorge Louis Borges zřejmě naráží na postavu, kterou uvedl v život Wegenerův film,[10] z roku 1920, jenž se stal předlohou celé řady hororových filmů.[11] Zdá se, že popisuje tento dojem: „Zvláštně a hrozivě vypadal Golem, / I kocour rabínův dostával z něj třas. / (O kocourovi sice mlčí Scholem, / avšak domýšlím si jej sám skrze čas.“ (Borges in Pojar 2003: 13).

V českém kontextu převládá komické či groteskní pojetí golema. Pravděpodobně nejrozšířenější představou této bytosti je postava z „romantické revue” *Golem* V+W, z roku 1931 (z níž je citovaná píseň), a její podstatně změněná verze z filmu *Císařův Pekař, Pekařův císař* z roku 1951.

Golem a horor

Wegenerův film navazuje tématicky na tzv. gotický román, zejména na tu jeho variantu, která se odehrává v Praze, jako např. *Čarodějnice z Prahy* (*The Witch of Prague* 1891) Marion Crawford, nebo mystické romány Jiřího Karáska ze Lvovic a dalších, a současně používá postavy golema jako prostředku, který využívá různé stupně oné „antinomie mezi nehybností sochy a pohyblivostí živého člověka,“ o níž mluví Mukařovský, hru s geometrickými formami, výtvarnými prvky a šerosvitem.

Wegenerovo pojetí hereckého projevu a masových scén se stalo nejen modelem filmů jako *Metropolis* (Fritz Lang 1927), ale také příkladem expresionistické filmové i divadelní poetiky. Wegenerův třetí film o *Golemovi* je poučen expresionistickou architekturou a výtvarným uměním, ale hlavně divadlem Maxe Reinhardta, jehož spolupracovníci se podíleli na Wegenerově filmu, a tím vzali v potaz tehdejší názor na film jako pokleslé umění.[12] Wegener sám patřil k předním Reinhardtovým hercům. Proto, ač se jedná o film, jej lze vidět také jako zásobárnu informací o tehdejším divadle, zejména o Reinhardtově poetice a herectví, nejen u Wegenera samotného, ale třeba i u pražského rodáka Ernsta Deutsche v roli famula Rabbiho Loewa.

Deleuze a Guattari mluví v souvislosti s Wegenerem a jeho pražskými motivy o dvojím pohybu reteritorializace a deteritorializace obrazu (Deleuze, Guattari 2001: 46). K tomu posunu konkrétní Prahy do města snů, nočních můr,

10 Jde o třetí Wegenerův film na toto téma, který se jako jediný dochoval. (Gelbin 2003: nestránkováno).

11 „The imprint of Wegener’s Golem can be found in a number of later films with android and monster figures.“ (Gelbin 2003: nestránkováno).

12 „The theatrical references of the film, including the performance of accomplished Reinhardt actors and the highly artistic sets, challenged the concurrent dismissal of cinema as a medium of low culture.” (Gelbin 2003: nestránkováno).

inspirovanému moderní architekturou významně přispěl Wegenerův spolupracovník architekt Hans Poelzig, který tak umocnil expresionistický ráz filmu. Wegener i Poelzig „podtrhli myšlenku tajemství a nadpřirozena, která tvoří základ filmu." (Clarke 1974–75: 115) Součástí koncepce jak režiséra, tak i scénografa byl třídimenzionální prostor, který určil šikmý úhel pohledu odpovídající Worringerovým představám o expresionismu, který vytváří jakési „*bez-pozadí*." (Deleuze, Guattari 2003: 66) Tento dojem potvrdilo i osvětlení, které vytvářelo dojem šerosvitu.[13] Podle Johna Clarka (op. cit.: 115, 123) Wegener přeložil světelné efekty Reinhardtova divadla do filmové řeči a vytvořil filmový expresionismus blízký malířství a sochařství. K vyvolání ponuré a tajemné atmosféry významně přispěla i Poelzigova žena Marlene, sochařka, která vyrobila podle nákresů svého manžela hliněné modely. Výsledkem této spolupráce je souhra organických a abstraktních forem, které podtrhávají hybriditu fikčního světa, jeho záhadnost.

Židé a obřady představené ve filmu přitom spoluvytváří představu hybridního světa historie a mýtu, podobně jako už zmíněná hebrejština u Alše a Jiráska slouží podobnému účelu. Samotný proces stvoření Golema představuje Rabbi Loewa jako čarodějníka, který vyvolává duchy a nadpřirozené síly a spojuje fantazii s fikční skutečností. Jiným prostředkem, kterým Wegener vytváří mytické prostředí, je použití filmu ve filmu ve scéně, ve které Rabbi Löw předvádí svá kouzla tím, že ukazuje císaři a jeho dvoru scény z útěku Židů z Egypta. Přes výslovný zákaz smíchu se dvorní šašek a jeho družina začnou smát a způsobí paniku, protože se začne bortit strop nad jejich hlavami. Až v poslední chvíli zabrání Golem neštěstí.

Tato epizoda, která podtrhává fiktivní charakter předváděného jednání, plní několik funkcí najednou:

1. Přerušuje časové i prostorové kontinuum a uvádí mytické postavy jako představitele filmově předvedené historické reality.

2. Mění přechodně filmové diváky v současníky Rudolfa II., tedy v publikum předváděného představení.

3. V rámci fikčního světa potvrzuje nadpřirozenou sílu Golema a i zázračnou moc rabbi Löwa.

4. Konfrontuje představitele neživé hmoty (Golem stojící ve dveřích se blíží soše) s vybranou společností lidí.

Podobně jako v lidovém divadle tak vyniká jak „kontrast mezi nimi", tak i jejich podobnost (Veltruský 1994: 66). Kontrast je zdůrazněn především v zá-

13 O výtvarných složkách filmu mluví podrobně Heide Schönemann ve své monografii o Wegenerovi (2003).

věrečné scéně, kdy je Golem odzbrojen dítětem vně hranic židovského ghetta. Cathy Gelbin poznamenává, že Veit Harlanův antisemitský film *Jud Süß* (1940) začíná aluzí k této závěrečné scéně. Harlan tak prý vyvolává hlavně u diváků, kteří měli Wegenerův film ještě v živé paměti, představu, že jeho dílo je pokračováním *Golema*, při čemž hrůzu má vyvolávat ne oživlá socha, ale člověk, jenž představuje méněcennou rasu. (Gelbin 2003: nestránkováno) Paul Wegener v roli Golema sice používá kostým a účes, který ho přibližuje soše, ale jeho tvář zůstává tvárná. Rozdíl mezi sošností hercova těla a jeho výrazem tváře umocňuje onen příšerný dojem popsaný Zichem. Opačným příkladem protikladu sochy a člověka je jednak smrt Floriana, milence Myriam, dcery rabbiho Löwa, kterého Golem shodil z věže, a Golemovo chování vůči Myriam, když ji poté táhne za sebou. V obou případech jsou lidé představeni jako loutky vydané na pospas oživlé soše, která se svým chováním postupně přibližuje lidskému modelu.

Golem a komedie

Zatímco Wegener využil oné tradice golemovských příběhů, které rozvíjely jejich nadpřirozené prvky, V+W pokračovali v české divadelní tradici, v níž Golem byl součástí komedie. Tak tomu bylo už ve zmíněné Vrchlického veselohře *Rabínská moudrost,* nebo ve hře *Golem* Antonína Fencla z roku 1916. Wegenerův film patřil k proudu německého filmového expresionismu, který se stal zdrojem inspirace zejména hororových filmů, kdežto jak tvrdí německá slavistka a teatroložka Herta Schmid, „Osvobozené divadlo se stalo příkladem ´anti-ilusionistického divadla evropské avantgardy´" (Schmid 1990: 106), při čemž porovnání s Wegenerem ukazuje způsoby narušování iluze u V+W.

Oproti Wegenerově fantastickému a hrůzyplnému fikčnímu světu, v němž je protiklad dvora a ghetta podtržen použitím světla a stínu, V+W uvádí diváka do světa „golemovské pohádky", která nabízí „civilizovanému tvoru" „mystickou dimenzi" a současně je i tato „iluze rozmetána (či aspoň znesnadněna)" (Vančura 1937: 25).

V úvodu oba autoři tvrdí:

> Ačkoliv jsme se se úzkostlivě drželi v celé hře všech tradic a nauk židovské kabaly a černé magie, dovolili jsme si jedinou odchylku: dopřáli jsme Golemovi dar slova.[14]

14 Ovšem řečí se vyznačoval „kovový panák Golem zvaný, který vnitřním strojem hnán, ústa otvíral a lidskou řeč napodobil" ve hře *Rabínská moudrost* (1886: 77), napsané Jaroslavem Vrchlickým v roce 1886, tedy ještě před Jiráskem.

Hra vskutku začíná odkazem ke kabale, nadpisem šem ha m´foraš (interpretované jméno) a přibližuje se tak k Alšově ilustraci, i k Jiráskově výkladu golemovského mýtu.[15] Tím ale de facto role židovské kabaly končí. V+W obracejí svou pozornost k císaři Rudolfovi a jeho dvořanům, takže na rozdíl od Wegenera (nebo Vrchlického[16]) se rabbi Loew vůbec ve hře neobjevuje. Rudolf sám nevystupuje jako všemocný nedostupný vladař, ale spíš jako poněkud rozmarný domácí pán, který si přeje mít hned dvě umělé bytosti: jednak umělou ženu, Sirael, a pak Golema. Sirael je produktem hvězdopravce Břeňka a odolává Rudolfovým námluvám. Golem je zpočátku představen jako nehybná socha, kterou císař poroučí oživit pomocí mytického jména, tedy zázračného šému. Na rozdíl od Wegenerova tajemného obřadu jde v tomto případě o vložení umělého chrupu do Golemových úst. Tento profánní způsob oživení, který postrádá jakoukoliv mystickou dimenzi a markantně se liší od hvězdy vsazené do hrudi Wegenerovského Golema, je zřetelným znakem posunu žánru od hororu ke komedii. Postava Golema se však podobá Wegenerovi nepohyblivostí těla a pohyblivostí tváře.

V jedenácti obrazech je děj, který se točí okolo Golema a výuky Sirael, přerušován nebo doplňován hudebními a tanečními čísly. Čas i prostor děje – karnevalová noc roku 1600 na pražském hradě – motivuje použití předmětů, které značí přechod mezi člověkem a sochou (loutkou), kromě Golema a Sirael také různé druhy masek, zrcadel a obrněných stráží. Masky a převlečení jsou záminkou pro rozmanitá nedorozumění typická pro komedii, kdežto postavy Prach a Popel, představované V+W, vnášejí do hry způsob rušení iluze, který sice silně připomíná komedii dell´arte (Mejerchold[17]), ale na rozdíl od tohoto modelu postrádá předem stanovené konvence. V+W sami mluví o revui jako

15 „Shemhamphorash is a corruption of Shem ha-Mephorash, (Hebrew: „the explicit name", can be also be translated as „interpreted name") in the Talmud, the external term representing the hidden word of power, by whose virtues a new world might be." (Poncé 1973).

16 V jeho hře *Rabínská moudrost* zase naopak nevystupuje Golem, jen je zmíněný jako kovový panák. (Vrchlický 1886) Tímto tématem se zabývám podrobněji v připravovaném příspěvku Veronika Ambros „How did the Golems (and Robots) Enter Stage and Screen and Leave Prague?", Marcel Cornis-Pope and John Neubauer (Editors). *History of the Literary Cultures in East-Central Europe*. Amsterdam, Benjamins: Virginia Commonwealth University / University of Amsterdam, v tisku.

17 „V roce 1913 mi ukázal můj přítel, zemřelý básník Apollinaire, představení v cirku Médrano a po výkonech, které jsme oba toho večera viděli, zvolal ‚Ejhle, herci, kteří zachraňují pro umělce, herce a režiséry divadlo komedií dell'arte.' …Až dnes, 30.října 1936, uzřel jsem v postavách nezapomenutelné dvojice Voskovce a Wericha opět zanni a znovu jsem byl okouzlen výkony vyrůstajícími z kořenů italské improvizované komedie. Ať žije commedia dell'arte! Ať žijí Voskovec a Werich!" (Mejerchold 1937: 105)

o „novém jevištním útvaru…který nebude ani odnožem, ani obrozením, ani konkurencí divadla" (V+W in Chvatík, Pešat 1967: 299).

Na rozdíl od historických postav Rudolfa II. a jeho dvorních alchymistů jsou Prach a Popel

> efemérní bytosti, jež z prachu vzešly a v prach se obrátí, rozumějme z prachu ryze divadelního. Jejich universálně nalíčené bílé tváře, nezavazují k žádnému charakteru, k žádné roli, objevily se kdesi mezi rampou a kulisárnou, v tomto privilegovaném úseku povrchu zemského, který se vznáší mimo čas a prostor.
>
> (Voskovec, Werich 1956: 95)

Oba vystupují až v pátém obraze jako součást fikčního světa, kdežto v 7. a 10. obraze předstupují před oponu jako zpěváci, komentátoři a „básničtí clowni". Podle Honzla se v nich „uvolňují všechny zákony a všechny divadelní konvence, a divadlo se tu vytváří – jako v mytických dobách počátků řeckého divadla – z dialogu dvou protagonistů, a z jejich emocionálního vztahu k obecenstvu." (Honzl 1956: 163)

Mnohdy jsou tyto výstupy důležitější než vlastní děj, přerušují iluzi fikčního světa, nebo abychom parafrázovali Coleridge – vyvolávají nedůvěru u diváka. Princip „dvojí hry", sbližuje podle Vratislava Effenbergra (1974) jeviště s hledištěm a ukazuje tradiční divadelní prostředky v novém světle a podobně jako Wegenerův film ve filmu mění časové kontinuum. Podobný účinek má i „píseň strašlivá o Golemovi" doprovázená Hoffmeisterovými kresbami, které ukazuje potulný pěvec, jenž jako u Brechta napodobuje způsob zpěvu kramářských písní. Tento prostředek patří k oněm postupům, které uskutečňují revuální žánr v tom smyslu, jak jej formuloval Jindřich Honzl. Podle něj je hlavním znakem revue: „překvapení, změna, nenadálý skok z dialogu do zpěvu, z veselé situace do skutečné dramatičnosti, z realismu do nadrealismu a fantasie." (Honzl 1956: 157)

V historii českého surrealismu se ovšem sotva objeví zmínka o Osvobozeném divadle.[18] A přece snaha autorů „učinit z Golema příjemný sen, postavený proti nesnesitelné skutečnosti racionalistů v nejširším slova smyslu" (Voskovec, Werich 1956: 93) je velmi blízká surrealismu, zejména pokud se týče surrealistické „výměny mezi subjektem a objektem."[19] Ta je patrná hned od po-

18 Podle Jana Grossmana „Jindřich Honzl, který z moderních divadelníků nejsoustavněji rozebral první náraz filmu na divadlo, domýšlel jeho důsledky i v praxi" (1968: 62).

19 „an interchange between the subject and the object." (Balakian 1959: 14)

čátku hry, v živém obraze, v němž si Rudolf II. prohlíží postupně sochu, potom Golema a umělou ženu Sirael (jejíž jméno potvrzuje surrealistickou asociaci).

Aktualizace *aneb* Hra s divákem

V+W nabízí místo pohledu do mytické minulosti nový pohled na přítomnost. Podle obou autorů:

> …aktualita v ústech historické osobnosti nebo renesanční masky má…větší divadelní pádnost a vkusnější scénický styl než za vlasy přitažená, nedivadelní satira kabaretního konferenciéra.
>
> (Voskovec, Werich 1956: 93)

Ukázkou tohoto postupu je způsob, jakým Rudolf vyřizuje svou poštu. Anachronická poznámka o tom, že podepíše Majestát až za 9 let, předpokládá historické znalosti jeho obecenstva, zatímco příkazy o bičících a drábech na křižovatkách a o tom, že „po klekání gobeliny, kytlice a tepichové vyklepáváni nebuďtež" (106), jsou příkladem aktualizace[20] současné právnické hatmatilky, zpřítomnění historické skutečnosti.

Pojem aktualizace použil Bohuslav Havránek v roce 1931 v souvislosti s polemikou, kterou vedl Pražský lingvistický kroužek s časopisem *Naše řeč* (viz Havránek 1932). Mukařovský obohatil Havránkovu lingvistickou úvahu o aspekt jak filmu, tak i divadla. Termín aktualizace se u něj objevuje v jeho článku o spisovném a básnickém jazyce (Mukařovský 1971) i ve stati o herecké postavě Charlieho Chaplina ve filmu *Světla velkoměsta*.[21] Zejména Mukařovského rozbor Chaplina je aplikovatelný i na poetiku V+W, jejichž postavy jsou podobně osou celé hry, jako je Chaplin osou *Světel velkoměsta* (464). I u nich lze mluvit o interferenci „společenských gest-znaků s gesty individuálně expresivními" (467), jenomže u V+W je podvojnost těchto gest rozmnožena o kontrast mezi rytířskými kostýmy obou postav, které jsou poplatné času vlastního děje, zatímco jejich masky značí přechod k soše, nebo k současnému abstraktnímu výtvarnému předmětu.

20 Havránek používá V+W jako příklad aktualizace odborného jazyka ve své stati o spisovném jazyce (Havránek 1963: 45).

21 Mukařovský zahajuje svou analýzu Chaplinova výkonu vymezením základních pojmů Pražské školy jako struktura a implicitně dominanta, když mluví o: „pojetí uměleckého díla jakožto struktury, t.j. jako soustavy složek esteticky aktualizovaných a seskupených ve složitou hierarchii, která je sjednocena převládnutím jedné složky nad ostatními." (2000: 463) Důležitost této práce vyzdvihuje Keir Elam, když tvrdí, že právě tento text spolu se Zichovou *Estetikou* položil základy semiotiky divadla. (Elam, 1980: 5)

V celé hře je řada aktualizací jazykových a jiných prostředků a různých pokleslých žánrů (u Chaplina je to melodrama, u V+W horor). Opačnou tendenci, reakci na jazyk konzervativních jazykovědců-teoretiků dokládá předscéna V+W, nazvaná „Naše řeč":

> Prach: A to je nejlépe, člověk se má hned anebo takhle…
> Popel: …ano správně…
> Prach: …a vůbec!

Tento text sloužil Romanu Jakobsonovi jako jeden z příkladů pro dialog „složený převážně z kanonických situačních prvků a tvořící bezpředmětnou náhražku řeči vypovídající." (1971: 302) Po mnoha letech Voskovec kritizoval přívlastek bezpředmětný, použitý nejen Jakobsonem, ale také původně i autory samotnými (V+W in Pešat, Chvatík 1967: 299) a pokoušel se popsat tento specifický druh humoru pomocí poznámky Rogera Shattucka o Alfredu Jarrym: „Psaní tohoto druhu se úporně soustředí na absurdní situaci a setrvá s ní, až původní komický dojem zůstane pozadu a je zapomenut. Jeho proměny posléze smažou kategorie literatury a hranice života." Voskovec k tomu poznamenává: „Nikdy jsem nečet ani neslyšel výkladu, který by přesněji definoval nálož, jež dávala explodovat nejúčinnějším veršům, dialogům či scénám V+W" (1966: 71). Shattuckův popis a Voskovcův poznatek platí i pro tento dialog o protoplasmě:

> Prach: A vůbec tady to mohlo vypadat docela jinak. Tady mohly být louky, pastviny, lesy, tundry a ti lidé tady nemuseli sedět!
> Popel: Pozor to nesmíte! Vždyť sem musí chodit, abychom mohli být živi! (K publiku) On to tak nemyslil! (Voskovec, Werich 1956: 159)

Tento dialog je symptomatický pro aktualizaci, která odhaluje realitu divadla a ruší iluzi fiktivního světa. Podobný postup se objevuje i ve filmu *Pudr a benzin* v režii Jindřicha Honzla, jehož natáčení způsobilo zpožděnou premiéru *Golema*. *TimeOut Chicago* o něm píše:

> an early Czech cinema classic, the film debut of famous comic duo Voskovec and Werich casts the pair as a traffic warden and a driver uniting in a musical revue. Inspired by circus, jazz, Dada, Keaton and Chaplin, it throws light on the hybrid approach and tone of such later figures as Petr Zelenka and Vera Chytilová.

Ve filmu spočívá tento hybridní postup m.j. ve spojení divadla a filmu, zatímco na jevišti je inspirován těmi, kteří „divadlu opatřili filmová plátna a oživili děj herců – dějem obrazů" (Honzl 1937: 40). Pro divadelního i filmového režiséra Honzla: „Divadlo přenesené do filmu vyznačuje zcela ostře zvláštnosti svého rukopisu." (Honzl 1937: 144) Nadto, jak se oba autoří přiznávají: „Neměli jsme divadlo rádi, dávali jsme přednost filmu…" (Honzl 1937: 38)

Tak jako Wegenerův *Golem* informuje o Reinhardtově divadle nejen, co se týče herectví, ale i výtvarného pojetí, *Pudr a benzin* nám dává možnost nahlédnout trochu do dílny **Osvobozeného divadla** jak v divadle, tak i ve filmu, protože se např. scéna ztraceného klobouku opakuje ve změněné podobě i ve hře a závěrečná část ukazuje oba hrdiny filmu jako improvizující divadelní herce. Na rozdíl od filmu hra sice nepoužívá filmové vložky (jak už bylo řečeno Hoffmeistrovy obrazy doprovázející píseň o Golemovi plní podobnou funkci, ale jsou zároveň i aktualizací starého postupu), zato hudbu, písně a taneční čísla, která často zdůrazňují kontinuitu děje pomocí kostýmů (tanečnice jsou oblečené jako oba komici). Hudba a tanec tak přispívá k multimediální podívané, která odpovídá revuálnímu žánru v tom smyslu, jak jej definovali V+W i Honzl.

Přímé oslovení publika, mnohonásobné výzvy označené opakovanými vykřičníky patří k verbálním způsobům aktivování diváka, spojení jeviště a hlediště, vyjádřením „všeobecné úzkosti o zítřek" (Voskovec 1966: 126). Podobně V+W představují dějiny ne jako neznámé mytické období, ale spíš jako obdobu vcelku velmi demokratické přítomnosti, v níž se Golem s císařem dohadují o víně.

Voskovec nadto popisuje jejich tzv. nedorozumění, která měla dramatickou kvalitu „protagonistu a antagonistu. …každý z klaunů pevně věřil jen svému smyslu slova…pro osobu třetí, které jediné bylo celé nedorozumění jasné, byla ovšem tato podívaná neodolatelně komická." (op. cit.: 130). Voskovcův popis odhaluje aktivní roli publika jako toho třetího, který dává dialogu smysl.

Jiným způsobem stírání hranice mezi kategorií literatury a života je to, že se ve filmu oba herci oslovují svým skutečným příjmením. Tento sebereflexivní odkaz svědčí nejen o jejich obdivuhodné popularitě, které se zřejmě těšili už několik let po svém prvním divadelním vystoupení, ale také o filmové aktualizaci, která ruší iluzi filmového fikčního světa. Jedná se při tom v rámci filmu o neobvyklý postup. Jak říká Jan Kučera: „Aktualita ve filmovém dramatě je nejnebezpečnějším a nejtíže ovladatelným prvkem, protože v podstatě filmu je skutky konservovat a činit definitivními, neměnnými. V+W se ve svých prvních filmech snažili nejen rozbít plátno časovým šlehem, vmeteným do publika, ale snažili se postavit před diváka nerealistické osoby – clowny." (*10 let*

Osvobozeného divadla 1937: 50) To platí zejména pro scény z divadla, kdy záběry ze šatny ruší iluzi a předvádějí herce v jejich roli.

V *Golemovi* patří k zvláště působivým divadelním postupům přechod od rekvizity k subjektu, u postav Golema a Sirael vyznačený nejen jejich vnějším výzorem, ale také jazykově. Golemovi dali autoři, jak uvádí v předmluvě ke hře, podobu hliněného panáka, u něhož se Rabbi Löw „spokojil s tím, že mu v mozku vymodeloval jen pár nejnutnějších závitů" a dal mu dar velmi redukované řeči (Voskovec, Werich 1956: 95). Na rozdíl od Golema je u Sirael podtržena její umělost, umí sice vstřebat znalosti a vzdělanost tohoto světa, ale zpočátku se zdá, že není vybavená schopností citového prožitku. Na otázku, co cítila, rozvádí vzrušenému Rudolfovi: „Cítila jsem, Milosti, jak jste mně nejdřív hnětl, pak jste hlasitě mlaskal, takže nyní jsem zcela poprskaná" (Voskovec, Werich 1956: 102). Místy se promluvy obou postav vyznačují redundancí, která později charakterizuje hry absurdního divadla. Jejich loutkovitost je vyjádřena jak neznalostí významu slov, tak i určitých sociálních gest, při čemž Golem, na rozdíl od Wegenerovy koncepce, ztrácí bájnou dimenzi minulosti a mystiky a přizpůsobuje se snové skutečnosti fikčního světa karnevalové noci. Tedy expresionistická konvence je nahrazena surrealistickou hrou s významy.

Závěrem lze říci, že v obou uvedených případech postava golema ztělesňuje odlišnou hierarchii umění: u Wegenera se dostává do popředí zejména spojení herectví, architektury a výtvarného umění ve filmu, u V+W, kde je nově definován vztah mezi publikem a jevištěm, je představen způsob improvizovaného hraní, který vyzdvihuje daný okamžik a navazuje kontakt s obecenstvem. Divadelnost celku je nadto zdůrazněna zpěvem a tancem. Zatímco V+W v Golemovi ukázali, že „nositelem akce, a tedy ‚hercem' může se od případu k případu stát kterákoli ze složek" (Mukařovský 2000: 419), Wegener nově využil současnou architekturu a použil divadelního osvětlení ve filmu tak, že navázal na historii výtvarného umění a její tradici hry světla a stínu. Tato dynamičnost divadelních i filmových postupů na začátku minulého století ukazuje důležitost těchto experimentů na scéně i na plátně pro současnou praxi multimediálních představení i teorii intermediality.

Bibliografie:

AMBROS, Veronika. 2007. *Golems and Robots: Intermediality, Hybridity and The Prague School. In Structuralism(s)* Today. Co-editor of the volume together with R. Le Huenen, Andres Simon Perez and Adil D'Sousa. Ottawa: Legas, 2007, s. 176–189.

BALAKIAN, Anna. 1959. *Surrealism. The Road to the Absolute*. New York: The Noonday Press, 1959.

BILSKI, Emily D. 1988. *Golem! Danger, Deliverance, and Art*. (ed. Moshe Idel,

Elfriede Ledig, and N. Y.). New York: Jewish Museum, 1988.

BOGATYREV, Petr. 1971. Příspěvek ke zkoumání divadelních znaků. In BOGATYREV, Petr. *Souvislosti tvorby*. Praha: Odeon, 1971, s. 139–145.

CEMBALEST, Robin. 1989. Golem!: Danger, Deliverance and Art: Jewish Museum. *Art News* 88, 1989.

CLARKE, John R. 1974–1975. Expressionism in Film and Architecture; Hans Poelzig's Sets for Paul Wegener's the Golem. *Art Journa*l 34.2, 1974–75, s. 115–24.

DELEUZE, Gilles. 2001. Guattari, Félix, *Za menšinovou literaturu*. Praha: Herrmann a synové, 2001.

DOLEŽEL, Lubomír. 1992. Karel Čapek – Modern Storyteller. In MAKIN, Michael, TOMAN, Jindřich (ed.). *On Karel Čapek*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, s. 15–28.

DOLEŽEL, Lubomír. 2003. Heterocosmica, Praha: Carolinum, 2003.

STEHLÍKOVÁ, Eva. 2007. Alfréd Radok mezi filmem a divadlem. In STEHLÍKOVÁ, Eva. (ed): *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: AMU, 2007.

EFFENBERGER, Vrastislav. 1974. *Osvobozené divadlo*. Praha: Divadelní ústav, 1974.

ELAM, Keir. 2002. *Semiotics of Drama and Theatre*. London: Routledge, 2002.

GE. *Powder and Petrol* [online]. [citováno dne 21. 8. 2010]. Dostupné na webové stránce: <http://www.timeout.com/film/chicago/reviews/71335/powder-and-petrol.html/>.

GELBIN, Cathy. 2003. Narratives of Transgression, from Jewish Folktales to German Cinema: Paul Wegener's Der Golem, Wie Er in Die Welt Kam (the Golem: How He Came into the World, 1920). *Kinoeye*. 3. 11. 2003, [no pagination].

GLINERT, Lewis. 2001. Golem! the Making of a Modern Myth. *Symposium* (Washington, D.C.) 5. 2. 2001, s. 78–292.

GROSSMAN, Jan, 1968. O kombinaci divadla a filmu. In SVOBODA, Bohumil (ed.). *Laterna magika: Sborník statí*. Praha: Filmový ústav, 1968, s. 31–97.

HAVRÁNEK, Bohuslav. 1963. *Studie o spisovném jazyce*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1963.

HAVRÁNEK, Bohuslav. 1932. *Spisovná čeština a jazyková kultura*. Melantrich, 1932.

HONZL, Jindřich. 1937. Inspirované herectví. In *10 let Osvobozeného divadla 1927–1937*. V+W, Praha: Fr. Borový, 1937, s. 35–48.

HONZL, Jindřich. 1956. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956.

CHVATÍK, Květoslav, PEŠAT, Zdeněk (ed.). 1967. *Poetismus*. Praha: Odeon, 1967.

JIRÁSEK, Alois. 1950. *Staré pověsti české*. Praha: Mladá fronta, 1950.

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. 1987. Úvod a věnování. In SOKOL, František (ed.). *Svět loutkového divadla*. Praha: Albatros, 1987.

KIEVAL, H. 1997. Pursuing the Golem of Prague: Jewish Culture and the Inventi-

on of a Tradition. *Modern Judaism,* vol. 17, no. 1, February 1997, s. 1–20.

MEJERCHOLD, Vsevolod. 1937. Mejerchold o Jiřím Voskovci a Janu Werichovi. In *10 let Osvobozeného divadla 1927–1937.* V+W, Praha: Fr. Borový, 1937, s. 105.

MEYRINK, Gustav. 1915. *Der Golem*. Leipzig: Kurt Wolff, 1915.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2000. *Studie I.* Brno: Host, 2000.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1971. Jazyk spisovný a jazyk básnický, In MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Odeon, 1971.

PICK, Otto. 1930. Filologičtí clowni anebo osvoboditelé českého divadla. In *Robin Zbojník* 1930. Program Osvobozeného divadla, 1930.

POJAR, Miloš (ed.). 2003. *Golem v náboženství, vědě a umění.* Praha: Židovské muzeum, 2003.

PONCÉ, Charles. 1973. *Kabbalah: An Introduction and Illumination for the World Today*. San Francisco: Straight Arrow Books, 1973. Citováno podle: Occultism & parapsychology Encyclopedia: Shemhamphorash [online]. [citováno dne 18. 8. 2010]. Dostupné na webové stránce: <http://www.answers.com/topic/shemhamphorash>.

QUINN, Michael. 1987. Jakobson and the Liberated Theatre. *Stanford Slavic Studies* 1, 1987, s. 153–155.

JAKOBSON, Roman. 1971. *Studies in Verbal Art*, Michigan: Ann Arbor, 1971.

SCHONBERG, Michal. 1988. *Osvobozené*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1988.

SCHÖNEMANN, Heide. 2003. *Paul Wegener. Frühe Moderne im Film*. Stuttgart: Cover Axel Menges, 2003.

VANČURA, Vladislav, 1937. Poznámka o humoru Osvobozeného divadla. In *10 let Osvobozeného divadla 1927–1937.* V+W, Praha: Fr. Borový, 1937, s. 24–26.

VELTRUSKÝ, Jiří. 1994. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994.

VOSKOVEC, Jiří. 1966. *Klobouk ve kříví: výbor z veršů V+W 1927–1947.* Praha: Československý spisovatel, 1966.

VRCHLICKÝ, Jaroslav. 1886. *Rabínská moudrost.* Praha: F. Šimáček, 1886.

WEGENER, Paul. 2002. *The Golem: how he came into the world.* Transit Film, Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung; Union-Film; directed by, Carl Boese; screenplay, Paul Wegener. Golem (Motion picture) New York: Kino on Video, c2002. Restored authorized ed.

WERICH, Jan. 2007. Potěšení bylo na mé straně aneb Jan Werich píše Jiřímu Voskovcovi (Jan Werich). *Divadelní noviny*, 2007, č. 3, s. 10.

WERICH, Jan, VOSKOVEC, Jiří. 1956. *Hry Osvobozeného divadla*. sv. II., Praha: Československý spisovatel, 1956.

WOLF, Pascheles (ed.). 1870. *Sippurim, eine Sammlung jüdischer Volkssagen, Erzählungen, Mythen, Chroniken, Denkwürdigkeiten und Biographien berühmter Juden aller Jahrhunderte, insbesondere des Mittelalters.* Erste Sammlung, vierte Auflage. Prag, 1870.

ZICH, Otakar. 1923. Loutkové divadlo. *Drobné umění – Výtvarné snahy,* IV, 1923, s. 7–9, s. 56–60, s. 140–143.

Prof. Veronika Ambros (1947) vystudovala slavistiku a politologii (B.A. na Univerzitě v Kolíně nad Rýnem, M.A. a Ph.D. na Freie Universität Berlin). V letech 1981–1988 pracovala jako vědecká pracovnice na oddělení slavistiky na Freie Universität Berlin. V té době už také hostovala na torontské univerzitě, kam se natrvalo přesunula v r. 1989. Vyučuje na tamější slavistice a komparatistice, vede nejen kurzy českého jazyka a literatury, ale i divadla a filmu, její nejvlastnější zájem patří českému dramatu a divadlu a tradici českého strukturalismu. O tom přednáší nejen v Torontu, ale i na mezinárodních konferencích a na univerzitách v Americe i Evropě.

Summary

Veronika Ambros: Golem between horror and comedy, theatre and film, puppet and sculpture

The dramatic and cinematic versions of the legendary character of Golem discussed here foreground his quality as an animated object used on stage and screen. This contribution attempts to capture the specific features of the film (Paul Wegener) and theatre (V+W) rendering of Golem conceptualized almost concurrently by the theorists of the Prague Linguistic Circle. They explore among others the effects of statue on stage, and screen, the use of gestures in film, and the effects of puppets, which are the elements present in both discussed works.