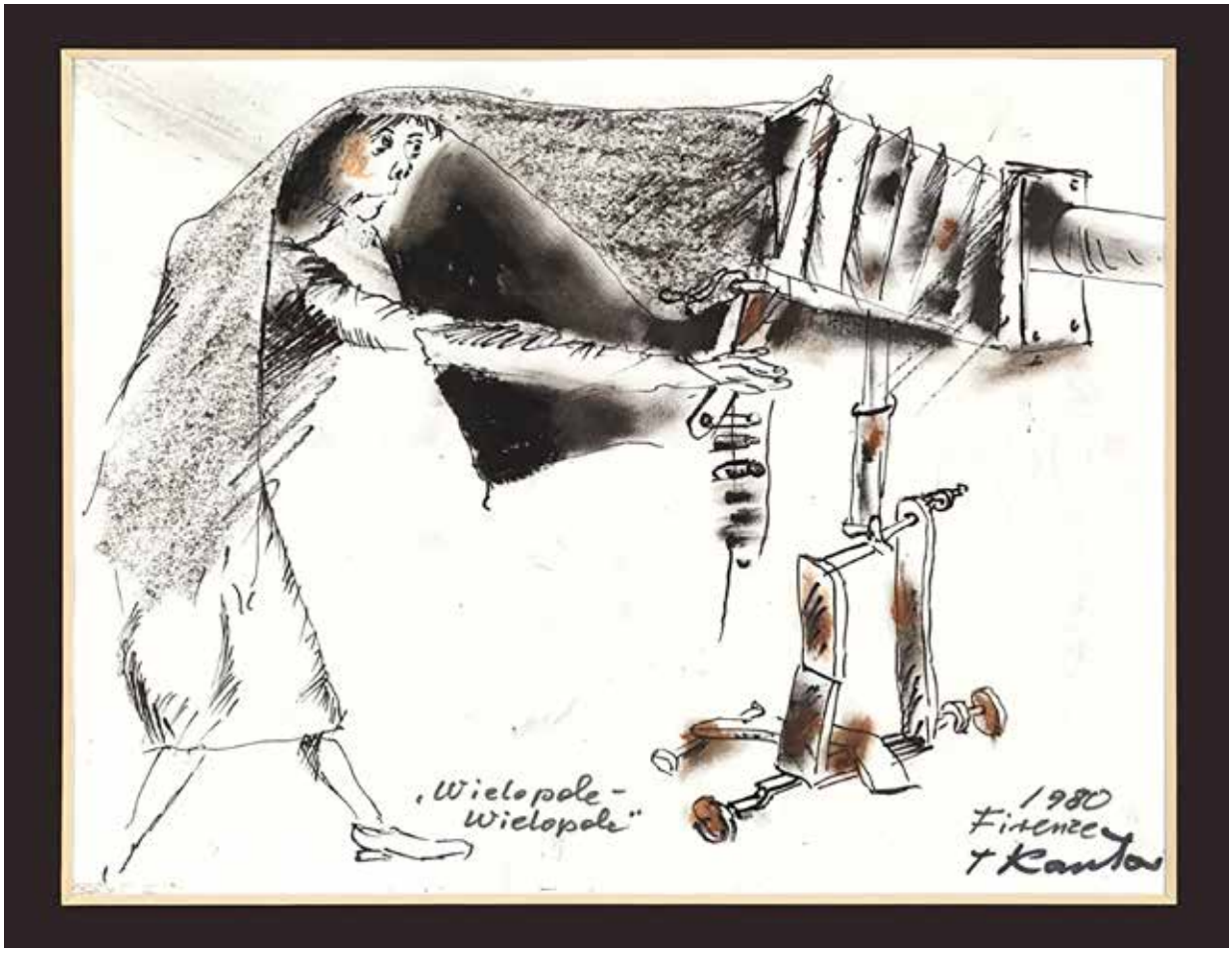
cricot 2



Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

artur rychlicki

divadelní fotografie v divadle tadeáše kantora

teoretická bakalářská práce
Opava 2026

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě,
Institut tvůrčí fotografie

„Divadelní fotografie v divadle
Tadeáše Kantora"

„Theatre photography
in Tadeusz Kantor's theatre"

Artur Rychlicki - teoretická bakalářská práce
Opava, červenec 2026.

Obor: tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: MgA. Mgr. Michal Szalast

artur rychlicki

fotografické praktiky v divadle cricot 2 tadeusze kantora

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2025/2026

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: Artur Rychlicki

UČO: 64422

Program: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Divadelní fotografie v divadle Tadeáše Kantora

Téma práce anglicky: Theatre photography in Tadeusz Kantor's theatre

Zadání: Práce se bude zabývat problematikou fotografické dokumentace při realizaci představení v divadle Tadeáše Kantora „Cricot 2" a koncepcemi vnímání fotografie prezentovanými v těchto představeních.

Literatura: Kantor, Tadeusz: Pisma – zebrane teksty samego Kantora.
Pleśniarowicz, Krzysztof: Kantor. Artysta końca wieku.
Kobialka, Michal: A Journey Through Other Spaces – eseje i manifesty Kantora po angielsku.

Vedoucí práce: MgA. Mgr. Michal Szalast

Datum zadání práce: 29. 5. 2026

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

ABSTRAKT:

Práce analyzuje fotografické praktiky v divadle Cricot 2 Tadeusze Kantora (1955–1990) na dvou úrovních: dokumentace představení a reflexe příbuznosti Kantorova divadla s filozofií fotografie. Tezí je, že tato fotografie není sekundárním záznamem, nýbrž autonomní interpretační praxí a že Divadlo smrti samo uvažuje kategoriemi blízkými fotografii. První část navrhuje typologii stylů a analyzuje Buscarina, Rose a Stokłosu; druhá srovnává Kantora s Barthesem, Bergerem a Sontagovou.

ABSTRACT:

The thesis analyzes photographic practices in Tadeusz Kantor's Cricot 2 theatre (1955–1990) on two levels: documentation of performances and reflection on the affinity between Kantor's theatre and the philosophy of photography. Its thesis is that this photography is not a secondary record but an autonomous interpretive practice, and that the Theatre of Death itself thinks in categories close to photography. The first part proposes a typology of styles and analyzes Buscarino, Rose, and Stokłosa; the second compares Kantor with Barthes, Berger, and Sontag.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Kantor, Buscarino, metateatrální styl, Barthes, Rose, , Berger, Stokłosa, Sontag, Kossakowski, Heidegger, Lewczyński, Ingarden, Bablet, Merleau-Ponty, Pleśniarowicz, Benjamin, Freud, Kobialka, Schumacher, Brook, Frycz, Jarocki,

dokumentární styl, portrétní styl, antiportrét, performativní styl, epifanický styl, malířský styl.

KEYWORDS:

Kantor, Buscarino, metatheatrical style, Barthes, Rose, Berger, Stokłosa, Sontag, Kossakowski, Heidegger, Lewczyński, Ingarden, Bablet, Merleau-Ponty, Pleśniarowicz, Benjamin, Freud, Kobialka, Schumacher, Brook, Frycz, Jarocki,

documentary style, portrait style, anti-portrait, performative style, epiphanic style, painterly style.

PROHLÁŠENÍ - Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a vycházel jsem výhradně z citovaných zdrojů, které jsem uvedl v bibliografii.

PODĚKOVÁNÍ - Rád bych poděkoval autorům fotografií za možnost sepsání této práce. Poděkování směřuji také k MgA. Mgr. Michalovi Szalastovi za podporu a cenné připomínky během psaní této práce.

SOUHLAS S PUBLIKACÍ - Vyjadřuji souhlas s umístěním této bakalářské práce v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě, v knihovně Muzea užitého umění v Praze a s jejím zveřejněním na internetových stránkách Ústavu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

V Opavě, červenec 2026 Artur Rychlicki

© Artur Rychlicki | ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

OBSAH:

Klíčová slova, abstrakt - 5

Cíl a rozsah práce - 8

Metodika a struktura práce - 8

Publikace a zdroje- 8

Tadeusz Kantor – totální umělec - 9

PRVNÍ ČÁST – FOTOGRAFOVÁNÍ DIVADLA **- 22**

Kapitola I. Fotografické styly v dokumentaci divadla Tadeusze Kantora. Pokus o typologii **- 22**

Kapitola II. Maurizio Buscarino a fotografie Cricot 2. Mezi dokumentem a zjevením **- 40**

Kapitola III. Caroline Rose a fotografie Cricot 2. Mezi věrností a otázkou **- 55**

Kapitola IV. Jacek Maria Stokłosa a fotografie Cricot 2. Svědek zevnitř **- 72**

ČÁST DRUHÁ – FOTOGRAFIE A DIVADLO **- 82**

Kapitola I. Fotoaparát jako časová štěrbina — Roland Barthes a Kantorovo divadlo **- 90**

Kapitola II. Fotoaparát jako zbraň — John Berger, Susan Sontagová a intuice

v divadelní tvorbě Tadeusze Kantora - **99**

Kapitola III. Fotoaparát jako nenasytnost — Susan Sontagová a Kantorovo divadlo **- 108**

Kapitola IV. Tři odštěpky jedné scény — shrnutí **- 119**

Bibliografie - 123

Jmenný rejstřík - 128

Cíl a rozsah práce

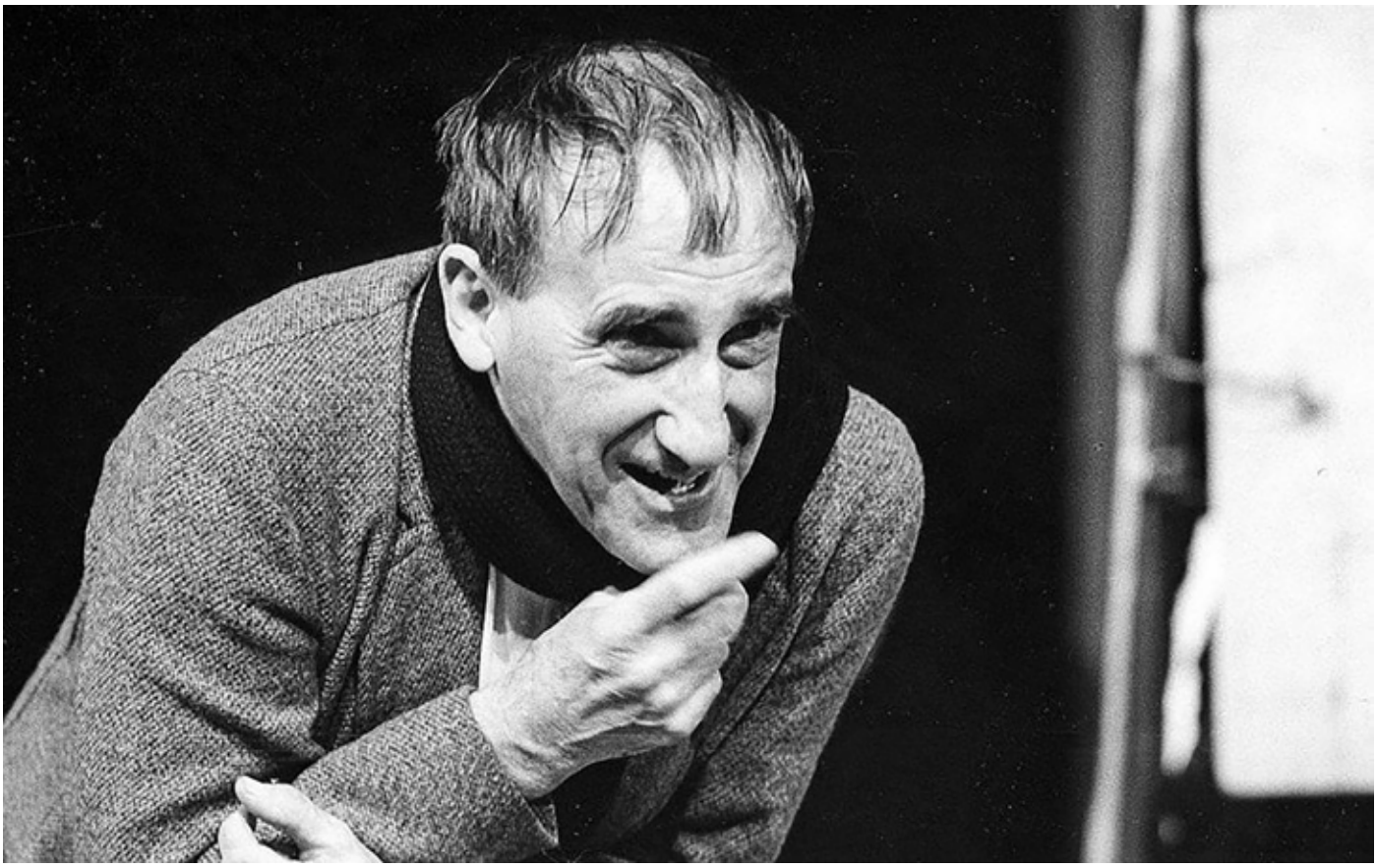
Cílem práce je analýza fotografických postupů doprovázejících divadlo Cricot 2 Tadeusze Kantora na dvou vzájemně se doplňujících úrovních: praktické – jako dokumentace představení, a teoretické – jako reflexe nad spřízněností některých myšlenek Kantorova divadla a filozofie fotografie. Tezí práce je přesvědčení, že fotografie Kantorova divadla není sekundárním záznamem scénického díla, nýbrž autonomní interpretační praxí, a že samotné Divadlo smrti uvažuje v kategoriích blízkých filozofii fotografie. Časové rozpětí zahrnuje léta 1955–1990, od založení souboru Cricot 2 až po Kantorovu smrt. Korpus vizuálního materiálu byl omezen především na tři fotografy – Maurizia Buscarina, Caroline Rose a Jacka Marii Stokłosu – vybrané s ohledem na monografický charakter jejich tvorby týkající se souboru Cricot 2 a dostupnost materiálu ve formě autorských alb a bohatého zdrojového materiálu. Mimo rámec práce zůstává tisková fotografie a filmový materiál.

Metodika a struktura práce

Práce se skládá ze dvou částí s odlišnou, avšak komplementární vnitřní logikou. První část postupuje od obecného k konkrétnímu: první kapitola navrhuje typologii deseti fotografických stylů přítomných ve fotografické dokumentaci divadla Cricot 2, vypracovanou metodou srovnávací analýzy vizuálního materiálu; kapitoly druhá až čtvrtá tuto typologii zužují na tři monografie fotografů, popsané fenomenologickou metodou (Ingarden, Merleau-Ponty) a obec -filozofickou (Heidegger, Freud, Benjamin).
Druhá část tento pohyb obrací: hermeneutickou metodou porovnává tři teoretické kategorie — Barthese, Bergera a Sontagovou — se třemi Kantorovými scénickými objekty, přičemž od jednotlivých scén směřuje k pokusu o filozofickou syntézu.
Toto chiasmatické uspořádání (empirie→typologie / teorie→scéna) není náhodné – odráží tezi práce o strukturální příbuznosti Kantorova divadla a filozofie fotografie, příbuznosti, která je samozřejmě kongenialní pro tyto dva prostory.

Publikace a zdroje

Základní zdrojovou základnu práce tvoří dvě kategorie materiálů. Primárními zdroji jsou autorská alba Maurizia Buscarina a Caroline Rose, Kantora spisy a manifesty a ikonografický materiál z archivu – Centra dokumentace umění Tadeusze Kantora – Cricoteka v Krakově. Studií zahrnují divadelní literaturu týkající se Kantora (především práce Krzysztofa Pleśniarowicze a Lecha Stangreta) a klasické texty teorie fotografie — Rolanda Barthese, Susan Sontagové a Johna Bergera — doplněné o fenomenologické (Ingarden, Merleau-Ponty) a obecně filozofické kontexty (Heidegger, Freud, Benjamin). Je třeba zdůraznit, že jsem tuto základnu omezil: literaturu týkající se přímo tvorby Tadeusze Kantora jsem omezil na polsky psané zdroje a rešerše v Cricotece měla selektivní charakter, zaměřený na ikonografický materiál tří uvedených fotografů, nikoli na celý archivní fond.



Tadeusz Kantor„ foto: Krzysztof Gierałtowski, 1988

tadeusz kantor – totální umělec

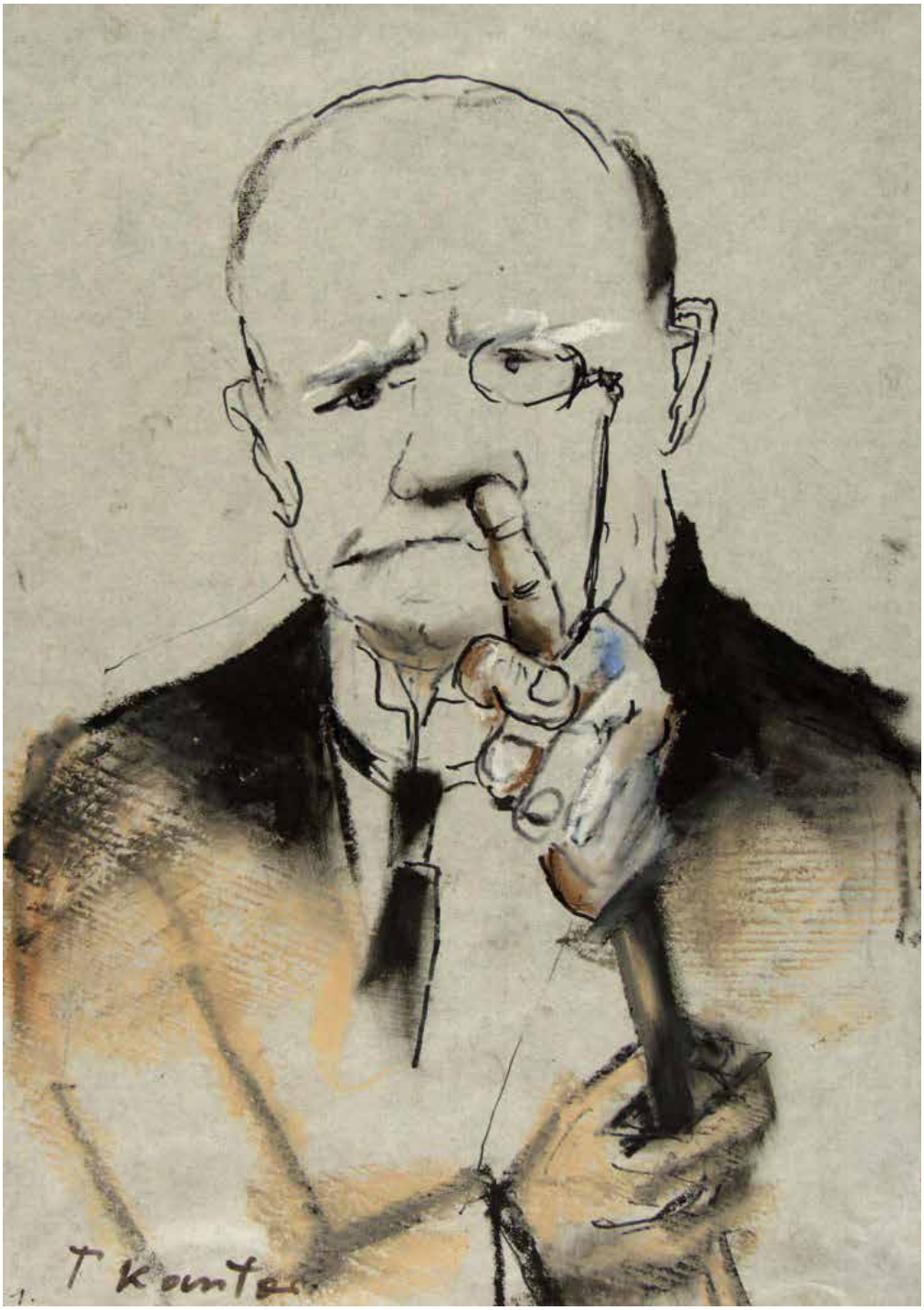
Tadeusz Kantor (1915–1990) patří k nejvýznamnějším polským tvůrcům 20. století. Byl umělcem, myslitelem a reformátorem divadla. Hranice mezi malířstvím, teorií umění, happeningem a právě divadlem pro něj nepředstavovaly překážku – byly neustálou výzvou k jejich překračování. Jeho tvorba, rozsáhlá a zároveň vnitřně soudržná, vychází z hluboce osobní historické zkušenosti. Kantor patřil ke generaci, která umělecky dospívala ve stínu druhé světové války a tvořila v podmínkách stalinistické cenzury. S západní avantgardou se setkala v době, kdy Polsko zůstávalo za železnou oponou. Všechny tyto okolnosti zanechaly trvalou stopu v jeho uvažování o umění, o uměleckém předmětu, o čase nevyhnutelnosti smrti – kategoriích, které se obsesivně vracely po celých padesát let jeho tvůrčí činnosti.

Kantor se narodil ve Wielopolu Skrzyńskim, malém galicijském městečku jižně od Rzeszowa, které se později stalo mýtickým centrem jeho představivosti a k němuž se mnohokrát vracel v názvech i obsahu svých představení. Vzdělání získal v Krakově: v letech 1934–1939 studoval na Akademii výtvarných umění malířství a scénografii pod vedením Karola Frycza a Władysława Jarockého. Krakov zůstal centrem jeho tvůrčího života. Zde vedl ateliér, založil divadlo a organizoval happeningy. S tímto městem byl spjat až do své smrti v prosinci 1990, k níž došlo během zkoušek na poslední představení. Právě zde se formovaly jeho umělecké názory, zde se setkal s tradicí Mladé Polska a zároveň s myšlenkami, které k němu po válce dorazily z Paříže, New Yorku a Düsseldorfu.[1]

1 Biografické údaje a chronologii Kantorovy tvorby uvádím podle: K. Pleśniarowicz, Kantor. Artysta końca wieku, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997.



Panorama Wielopola Skrzyńskiego, foto: neznámý autor, 10. léta 20. století



Tadeusz Kantor, grafika z cyklu „Ti vážní pánové", 1983

a – Malířství a teorie umění

Kantorovo malířské dílo prošlo vícestupňovým, vnitřně soudržným vývojem, jehož jednotlivé fáze odrážejí jak změny v evropském estetickém klimatu, tak i hluboce individuální umělecký rozvoj. Rané obrazy ze čtyřicátých let – jako například *Dítě s plachetnicí* (1942) či kompozice z cyklu *Metaforické malířství* – prozrazují fascinaci surrealismem a konstruktivismem. Již tehdy je však možné vnímat charakteristické napětí: mezi disciplínou formy a její tendencí k rozpadu, mezi figurou a abstrakcí, mezi řádem a chaosem. Tyto obrazy, vznikající v době válečného odboje a bezprostředně po osvobození, nesou v sobě stopu zvláštních okolností: jsou jak gestem vytrvalosti v umění navzdory barbarství, tak i prvním vyjádřením vlastního výtvarného jazyka.

Padesátá léta přinesla zásadní obrat směrem k informelu a abstrakci hmoty. Kantor s velkou pozorností sledoval, co se tehdy dělo na Západě – po říjnu 1956 měl konečně možnost přímého kontaktu s evropskou uměleckou scénou – a zapojil se do proudu informelu podle svých vlastních podmínek. Obrazy jako *Všechno visí na vlásku* (1956) či další díla ze cyklu *Abstrakce* ho řadí do samého centra tehdejší avantgardy, přičemž si zachovává svůj jedinečný charakter. Plátna z tohoto období nejsou ilustrací teorie – jsou její laboratoří: Kantor experimentuje s materiálem barvy, s gestem, s napětím mezi náhodou a kontrolou, a dostává se tak až k hranicím toho, co malířství jako médium dokáže o realitě sdělit.

Na počátku šedesátých let se objevuje jeden z nejznámějších motivů jeho výtvarné tvorby: série *Emballages* – ovíjání, obvazování, balení předmětů a pláten. Tyto činnosti, zdánlivě jednoduché ve svém gestu, otevírají rozsáhlé pole filozofických asociací: zabalený



Tadeusz Kantor, foto: Tadeusz Rolke, 1976



Tadeusz Kantor, obraz z cyklu „Všechno visí na vlásku", 1973

předmět je zároveň přítomný i skrytý, zachovaný i zničený jako rozpoznatelný objekt. Kantorovy *Emballages* vstupují do zřetelného dialogu s podobným hledáním Christo nebo s dadaistickou tradicí. Jejich zdrojem je však především vlastní, důsledně rozvíjená teorie reality nejnižšího řádu – estetika předmětů opotřebovaných, odložených, zbavených prestiže. Právě proto, že se nacházejí na nejnižším stupni kulturní hierarchie, mohou se stát nositeli autentického uměleckého zážitku. Chudé předměty, poznamenané používáním a plynutím času, zajímaly Kantora nikoli jako hotové objekty v duchu Duchampových ready-made, ale jako svědci života – věci, které prošly lidskýma rukama a zachovaly si stopu tohoto průchodu.

V následujících desetiletích se tento vývoj prohlubuje a komplikuje. Díla ze série *Multipart* (šedesátá léta) a pozdější *Obrazy-objekty* a *Kresby-partitury* ukazují umělce, který důsledně stírá hranici



„Panoramatický mořský happening“, foto: Eustachy Kossakowski, 1967

mezi malbou a sochařstvím, mezi obrazem a objektem, mezi dílem a dokumentem tvůrčího procesu. Plátno pro Kantora přestává být neutrálním polem reprezentace – stává se místem události, polem sil, v němž se zhmotňují čas, paměť a pomíjivost.

Neméně důležitá než malířská praxe je Kantorova teoretická činnost, která ho odlišuje od většiny avantgardních tvůrců jako umělce, jenž zároveň tvoří a uvažuje v systematických kategoriích. Manifesty jako *Divadlo nula* (1963) či *Nemožné divadlo* (1973), stejně jako rozsáhlé eseje a deníky, které byly později shromážděny ve svazcích *Metamorfózy* a *Putování*, tvoří ucelený pojmový systém. Kategorie nicoty, nemožnosti, nulové třídy a reality nejnižšího řádu se v něm vzájemně osvětlují a prolínají. Kantor psal nikoli jako komentátor vlastní tvorby, ale jako praktikující filozof – jeho texty jsou rovnocennou dimenzí umělecké činnosti, nikoli její sekundární ilustrací. Výstavní činnost tohoto období, zahrnující účast na prestižních výstavách v Paříži, New Yorku a Düsseldorfu, umožnila těmto myšlenkám proniknout do širokého mezinárodního oběhu.

b- Happeningy a akce v prostoru

Od poloviny šedesátých let se Kantor stále intenzivněji angažoval v happeningové činnosti, která představuje samostatný, byť organicky propojený s malířstvím a divadlem článek jeho tvorby. Happening pro něj nebyl ani tak uměleckou formou převzatou zvenčí, jako spíše logickým důsledkem vlastního hledání. Jelikož se hranice mezi obrazem a realitou stírá a předmět i prostor jsou rovnocennými účastníky díla, dalším krokem musí být překročení rámce galerie. Spolutvůrci události se od té chvíle stávají náhoda a živý člověk.

Již *Cricotage* (1965) přineslo Kantorovi široké mezinárodní uznání. Upevnilo to jeho pozici jako jednoho z průkopníků happeningu v Polsku – tvůrce schopného dialogu s předními představiteli této formy na Západě. Další akce – *Dělicí čára* (1965), *Dopis* (1967) – realizované v krakovských galeriích a veřejných prostranstvích, vtahovaly diváky do situací, jejichž logika se vymykala předvídatelnosti. *Panoramatický mořský happening* (1967, Łazy u moře) přenesl akci do otevřeného prostoru, do přímořské krajiny, kde se účastníky události staly zároveň živly, náhodní kolemjdoucí i pozvaní herci. Happening *Anatomická lekce podle Rembrandta* (1968),



„Panoramatický mořský happening", foto: Eustachy Kossakowski, 1967



Tadeusz Kantor, foto: Tadeusz Rolke, 1986

který přímo navazoval na ikonický obraz nizozemského mistra, zasazoval akci živých těl do kontextu dějin umění a kladl otázku o hranici mezi obrazem a jeho ztvárněním v reálném prostoru.

Kantorovy happeningy se na pozadí tehdejších akcí tohoto druhu vyznačovaly promyšleným teoretickým základem. Nebyly anarchickou provokací ani čistě negativním gestem vůči uměleckým institucím – vycházely z důsledně rozvíjené koncepce události jako jediné plnohodnotné formy existence umění: jedinečné, pomíjivé, založené na bezprostřednosti kontaktu mezi umělcem, předmětem a divákem. Z tohoto pohledu byl happening filozofickou odpovědí na otázku, čím je umělecké dílo, když je zbaveno hmotného, trvalého nosiče – otázku, kterou si Kantor kladl na mnoha úrovních své tvorby.



c- Divadelní tvorba

Kantorova divadelní biografie začíná v extrémních podmínkách: během druhé světové války, kdy byl Krakov pod německou okupací, vedl podzemní Nezávislé divadlo (1942–1944). Představení uváděná v soukromých bytech – mimo jiné Słowackého *Balladyna* a Wyspiańského *Návrat Odyssea* – byla gestem uměleckého odporu, ale zároveň první laboratoří jeho vlastní divadelní vize. Při režírování v stísněných, náhodných prostorech, s minimální scénografií a v podmínkách neustálého ohrožení Kantor objevoval, že omezení se může stát zdrojem umělecké intenzity. Tento zásadní gest – umění jako trvání navzdory zničení, jako přítomnost tváří v tvář nepřítomnosti – se s plnou silou vrátí ve zralých inscenacích divadla Cricot 2.

V roce 1955 Kantor založil divadlo Cricot 2, jehož název navazoval na předválečnou krakovskou kabaretně-uměleckou skupinu. Od samého počátku fungovalo toto divadlo jinak než institucionální scény – bylo kolektivem výtvarných umělců, kteří považovali divadelní prostor za prodloužení malířského ateliéru a herce za rovnocenné spolutvůrce, nikoli za interprety režisérské vize. Cricot 2 se stal laboratoří řady navzájem radikálně odlišných scénických koncepcí: Autonomního divadla, v němž se představení řídilo vlastní logikou nezávislou na literárním textu; Nulového divadla, usilujícího o odstranění veškerých divadelních konvencí; Divadla nemožného, zpochybňujícího samotnou možnost existence divadelního díla; a konečně – koncepce Divadla smrti, která Kantorovi přinesla světovou slávu.

Divadlo smrti vzešlo z přesvědčení, že jedinou realitou, vůči níž může být divadelní umění naprosto upřímné, je realita smrti a paměti. Průlomem s opravdovým světovým dosahem se stala inscenace *Mrtvá třída* (1975), poprvé uvedená v krakovské galerii Krzysztofory – skromném, téměř podzemním prostoru, který se stal místem zrodu jednoho z nejvýznamnějších divadelních představení 20. století. Premiéra se konala 15. listopadu 1975 a od samého počátku vyvolala rozruch, který daleko přesáhl okruh krakovských návštěvníků Cricot 2.[2]

2 Srov. K. Pleśniarowicz, Teatr Śmierci Tadeusza Kantora, Chotomów: Verba, 1990.



Inscenace „Wielopole-Wielopole“, foto: Maurizio Buscarino, 1980

Představení se odehrávalo ve školní třídě. Na řadách starých lavic seděli nejen herci, ale i jejich neodmyslitelný společníci – dřevěné figuríny. Každá z nich byla přiřazena ke konkrétní postavě jako stín či přízrak, jako břemeno minulosti, které nelze odložit. Staří lidé se vraceli ke školní lavici svého dětství, aby sehráli rituál návratu, který je zároveň nemožný i nevyhnutelný: paměť volá, ale to, k čemu volá, již neexistuje a nikdy se nevrátí. Manekýny – ani živé, ani zcela mrtvé – zosobňovaly tuto zásadní dvojznačnost: byly přítomností nepřítomnosti, hmotnou podobou toho, co není. Mechanicky přehrávaný valčík *François* Adama Józefa Karasińského – přerušovaný a vracející se jako pronásledující vzpomínka – dotvářel atmosféru časové smyčky, z níž není úniku. Jednoduchá, sentimentální melodie se v tomto kontextu proměnila v něco hluboce znepokojivého: v hudební ekvivalent posedlosti, nutkání k návratu a neschopnosti zapomenout. Kantor sáhl po skladbě z repertoáru populární zábavní hudby ne bezdůvodně – právě tento „nízký“, uměleckého prestiže zbavený původ valčíku jej dokonale zapadal do estetiky reality nejnižšího řádu, kterou důsledně rozvíjel po celé své tvůrčí životě.

Turné po západní Evropě, které následovalo krátce po krakovské premiéře, přineslo Kantorovi uznání, jaké dosud žádný polský divadelní umělec nezažil. Představení zhlédli a popsali nejvýznamnější divadelní kritici z Evropy a Spojených států. Americký časopis „Newsweek“ vyhlásil hru *Mrtvá třída* za nejlepší divadelní představení na světě. Toto ocenění bylo o to významnější, že se do-

stalo tvůrci působícímu za železnou oponou – tvůrci, který tvořil v jazyce nesrozumitelném pro západní publikum a v estetice radikálně vzdálené jakémukoli realismu či zábavě.[3] Byla to ukázka toho, že Kantorovo divadlo promlouvá přes jazykové a kulturní bariéry – že jeho jazykem je jazyk obrazu, těla, rytmu a filozofického gesta, který nepotřebuje překlad. Zhlédli jej a psali o ní kritici a režiséři takového formátu, jako byl Peter Brook, a samotné představení se dočkalo stovek repríz a v následujících letech se hrálo na jevištích po celém světě, čímž se stalo živým důkazem toho, že divadlo, které je ze své podstaty pomíjivé, může dosáhnout trvalého působení srovnatelného s nejvýznamnějšími výtvarnými díly své doby.

Následující inscenace tuto pozici potvrzovaly a prohlubovaly. *Wielopole, Wielopole* (1980) se vracelo do městečka dětství – tentokrát však ne jako idyla, ale jako místo sužované válkou, smrtí a rozpadajícím se rodinným svazkem. *Ať chcípnou umělci* (1985) kladlo otázku o ceně uměleckého povolání a o hranici mezi obětováním a sebedestrukcí. *Už se sem nikdy nevrátím* (1988) bylo meditací o nemožnosti návratu do minulosti, o čase jako o nevratné ztrátě. Nedokončené *dílo Dnes mám narozeniny*, na kterém Kantor pracoval až do posledních dnů svého života, mělo být – jak naznačují dochované poznámky a zkoušky – dalším vypořádáním se s časem, pamětí a identitou umělce. Pro všechna tato díla byla charakteristická fyzická přítomnost Kantora na jevišti jako režiséra-stvořitele: neskrýval se v zákulisí, ale stál mezi herci, zasahoval do představení, opravoval, inicioval – a sám se stal jeho nedílnou, neoddělitelnou součástí.

Kantorovo dílo, rozprostírající se mezi malířstvím a teorií, mezi happeningem a divadlem, mezi Krakovem a jevišti celé Evropy, představuje výjimečný fenomén v kultuře druhé poloviny 20. století. Tato práce se pokouší prozkoumat jeden z jeho rozměrů, který byl dosud v polské odborné literatuře zřídka zkoumán: fotografické praktiky v divadle Cricot 2. Cílem práce je analýza těchto praktik na dvou komplementárních úrovních – praktické, zahrnující fotografickou dokumentaci představení, a teoretické, týkající se vztahu mezi Kantorovým divadlem a reflexí fotografie jako kulturního jevu. Tezí práce je přesvědčení, že fotografie Kantorova divadla nepředstavuje sekundární záznam scénického díla, nýbrž autonomní uměleckou a interpretační praxi – a že samotné Divadlo smrti je ve své podstatě „fotografické“: uvažuje v kategoriích příbuzných těm, které ve stejné době formulovala filozofie fotografie. Z této teze vyplývají tři výzkumné otázky: jakými strategiemi se řídili fotografové dokumentující Cricot 2 a zda lze tyto strategie zařadit do ucelené typologie; v čem spočívá individuální poetika Maurizia Buscarina, Caroline Rose a Jacka Marii Stokłosy vypovídají o samotném Kantorově divadle; a konečně – do jaké míry kategorie vypracované Rolandem Barthesem, Johnem Bergerem a Susan Sontagovou umožňují popsat Divadlo smrti, a naopak: do jaké míry Kantorovo divadlo osvětluje samotnou teorii fotografie.

3 Srov. K. Pleśniarowicz, Kantor. Artysta końca wieku, cit. dílo

Odpovědi na tyto otázky jsou základem pracovní metody, která kombinuje tři výzkumné postupy. První část vychází z komparativní analýzy vizuálního materiálu — autorských alb, dokumentace představení a archivních fondů Cricotéky —, která vede k navržení typologie fotografických stylů, a na fenomenologickém popisu jednotlivých fotografií, čerpajícím z tradice Romana Ingardena a Maurice Merleau-Pontyho. Druhá část využívá hermeneutickou metodu: porovnává interpretaci klasických textů o teorii fotografie s teoretickými spisy Kantora a s jeho divadelní praxí, přičemž hledá spíše strukturální podobnosti než vlivy v uvažování. Práce má tedy interdisciplinární charakter a nachází se na pomezí divadelní vědy, dějin fotografie a filozofie obrazu.

Inscenace „Wielopole-Wielopole", foto: Maurizio Buscarino, 1980



první část –
fotografování divadla



Inscenace „Už se sem nikdy nevrátím“ foto: Maurizio Buscarino, 1988

kapitola I.

fotografické styly v dokumentaci divadla tadeusze kantora. pokus o typologii.

Divadelní fotografie je žánr obzvláště náchylný k vnitřním rozporům. Na jedné straně je zavázána události, kterou dokumentuje – její chronologii, prostoru, těl herců, scénických objektů. Na druhé straně je každá fotografie již interpretací: výběrem okamžiku, záběru, vzdálenosti, osvětlení. Je to úhel pohledu, který nevyhnutelně zužuje a transformuje to, co je mnohorozměrné a procesní, do nehybného, plochého a jednostranného obrazu. Toto napětí mezi věrností a interpretací je zakotveno v samotné podstatě fotografického média a nelze jej vyřešit – lze k němu zaujmout pouze různé postoje.

V případě divadla Tadeusze Kantora a jeho souboru Cricot 2 se však toto napětí stává mimořádně intenzivním a zároveň produktivním. Kantorova představení byla totiž radikálně pomíjivými zážitky – nejen proto, že jako každé divadlo existovala pouze po dobu trvání představení, ale také proto, že jejich síla vyplývala přímo z nemožnosti je zachytit. Kantor mnohokrát zdůrazňoval, že divadlo ho zajímá jako živá, jedinečná událost, kterou nelze reprodukovat. Jeho pojetí „nejnižší reality" – reality chudé, degradované, zbavené iluzí a krásy – byla ve skutečnosti filozofií přítomnosti: pouze to, co je křehké a odsouzené k zániku, může být na jevišti skutečně živé.

A přesto fotografie Cricot 2 existují — a to v značném množství. Od prvních krakovských představení v padesátých letech, přes evropská turné v sedmdesátých a osmdesátých letech, až po poslední, nedokončené představení *Dnes mám narozeniny* (1990) — Kantorovo divadlo doprovázely fotoaparáty. Pracovali na něm fotografové různých generací a tradic: dokumentaristé, umělci, náhodní pozorovatelé z festivalového publika. Jejich díla dnes tvoří mnohovrstevnatý archiv uchovávaný především v krakovské Cricotece, ale rozptýlený také v soukromých sbírkách a zahraničních archivech kulturních institucí, které hostily inscenace souboru Cricot 2.

Následující typologie je pokusem o popsání rozmanitosti fotografických přístupů přítomných v tomto archivu. Vymezené styly se vzájemně nevylučují – jeden fotograf mohl pracovat v několika režimech současně a jednotlivá fotografie se často vymyká jednoznačné klasifikaci. Tato typologie má heuristický charakter: neslouží ani tak k uspořádání archivu, jako spíše k pochopení toho, čím může divadelní fotografie být a jaké otázky klade vůči konkrétnímu, velmi specifickému divadlu. Každý z deseti vymezených stylů odpovídá na jinou otázku týkající se vztahu mezi fotografií a Kantorovým představením – otázku času, těla, předmětu, paměti, přítomnosti a nepřítomnosti.

1. Dokumentární (archivní) styl

Nejstarší a nejzřejmější funkcí divadelní fotografie je zachycení toho, co je ze své podstaty pomíjivé. Představení existuje pouze po dobu svého trvání – je událostí, nikoli objektem. Dokumentární fotografie vzniká z úzkosti z této pomíjivosti: je odpovědí na strach ze zapomnění, na potřebu důkazu, že se něco stalo, že to mělo konkrétní podobu a formu.

V případě Cricot 2 plnila fotografická dokumentace několik souběžných funkcí. Byla archivem pro samotné divadlo – záznamem vývoje představení, změn v obsazení, proměn jevištního prostoru při následných inscenacích na různých místech. Byla sdělením pro média a zvoucí instituce – tiskovým materiálem umožňujícím popsat a ohlásit představení. A konečně byla svědectvím pro historii – důkazem existence divadla, které se záměrně vyhýbalo trvalosti a institucionalizaci.

Fotografové pracující v dokumentárním režimu usilovali o co nejúplnější zachycení představení jako celku: jeho topografie – vzájemných prostorových vztahů mezi herci, objekty a hledištěm; jeho dramaturgie – sekvence obrazů tvořících představení; jeho obsazení – konkrétních těl konkrétních herců v konkrétních pozicích a rolích. To si vyžádalo určitý typ fotografie: co nejširší záběr, výraznou hloubku ostrosti, expozici zohledňující jak světlé, tak tmavé části scény, srozumitelnou chronologii snímků odpovídající chronologii představení.

Archiv Cricotéky uchovává značné množství materiálů tohoto druhu. Zvláště cenné jsou fotografie dokumentující představení v jejich různých provedeních — umožňují sledovat, jak se inscenace *Mrtvá třída* vyvíjela od premiéry v Krakově v roce 1975 přes představení na festivalech v Edinburghu, Římě či Nancy až po poslední uvedení v osmdesátých letech. Porovnání dokumentace z různých míst odhaluje, jak Kantor přizpůsoboval inscenaci jednotlivým prostorům, jak se měnily proporce jeviště a jak se vyvíjely jednotlivé sekvence.

Mezi fotografy, kteří pracují v dokumentárním stylu, si zvláštní pozornost zaslouží ti, kteří doprovázeli soubor Cricot 2 na zahraničních turné. Fotografové najatí festivaly a hostitelskými divadly – jako například Jacquie Bablet ve Francii či různí dokumentaristé ze zemí, kde Cricot 2 hostoval – vytvářeli materiály, které se nezřídka staly jedinými fotografickými svědectvími konkrétních představení. Jejich práce měla protokolární charakter, ale právě tato protokolárnost ji dnes činí neocenitelnou: neinterpretuje, nezkrášluje, nevybírá zvláště efektní momenty. Zaznamenává.

Paradox dokumentární fotografie v kontextu Kantorova divadla spočívá v tom, že čím pečlivější je záznam, tím zřetelnější se stává jeho zásadní nemožnost. Kantor stavěl inscenace na tom, co nelze zachytit: na rytmu dechu herců, na tichu po výkřiku, na fyzickém

napětí mezi těly. Dokumentární fotografie může ukázat uspořádání postav na jevišti, ale nedokáže zprostředkovat tu přítomnost, která byla podle Kantora jádrem divadelnosti. Je svědkem, ale svědkem němým a nehybným – vidí tvar, ale neslyší smysl.

2. Reportážní (procesní) styl

Vedle zaznamenávání hotového představení existuje i fotografie procesu: zkoušek, příprav, jednání mezi Kantorem a souborem, postupného vynořování se podoby představení z chaosu tvůrčí práce. Tento způsob dokumentace se do veřejného oběhu dostává méně často – jedná se o interní, pracovní materiál, postrádající estetické zpracování fotografií z představení – a přesto je z poznávacího hlediska nesmírně cenný. Odhaluje totiž to, co hotové představení obvykle neukazuje: tvůrčí mechanismy, napětí a konflikty v pracovním procesu, vývoj jednotlivých scén a řešení.

Kantorovy zkoušky měly specifický charakter. Umělec nepracoval podle předem stanoveného plánu – na zkoušku přicházel s nápady, obrazy a podněty, které konfrontoval s herci a prostorem. Proces byl performativní již ve fázi zkoušek: Kantor předváděl, ukazoval, vstupoval do fyzického kontaktu s herci a předměty, vnucoval rytmus a tempo gesty vlastního těla. Byl režisérem, který režíroval svou přítomností – svou přítomností na jevišti, neustálým zasahováním.

Fotografie z zkoušek – často pořízené fotografy, kteří soubor trvale doprovázeli, nebo samotnými účastníky procesu – mají zcela jinou atmosféru než snímky z představení. Jsou rozmazané, špatně nasvícené, pořízené z nevhodných úhlů. Je na nich vidět Kantora ve stavu tvůrčího napětí: s cigaretou mezi zuby, gestikulujícího, křičícího, předvádějícího hereckou pozici. Vidíme herce mezi jednotlivými rolemi – jak si povídají, smějí se, sedí na podlaze a poslouchají. Vidíme prostor pro zkoušky v jeho neokázalé strohosti: holé stěny, rozházené rekvizity, kabely a osvětlovací techniku.

Reportážní styl je styl, který se nestará o efektnost obrazu – stará se o věrnost situaci. V tomto smyslu je paradoxně bližší Kantorovu duchu než esteticky propracovanější fotografie z představení: Kantor si cenil surovosti, náhodnosti, absence technické dokonalosti. Procesní fotografie má tu surovou autentičnost, kterou hotové představení – jakkoli bylo vzdálené konvenční divadelní estetice – již nemá.

Reportážní materiály z Cricot 2 jsou dnes pro badatele zabývající se Kantorovým divadlem obzvláště cenné, protože umožňují rekonstruovat jeho pracovní metody, jeho vztahy s souborem, jeho způsob uvažování o prostoru a těle. Jsou dokumentem nejen výsledku, ale i procesu — a v případě umělce, pro něhož byl proces často důležitější než výsledek, je toto rozlišení zásadní.

3. Performativní styl

Existuje fotografie, která spíše než aby zaznamenávala představení, je sama performativní — ve které fotoaparát přestává být transparentním nástrojem a stává se vědomou přítomností, prvkem tvůrčí situace. Fotograf v performativním stylu nestojí za představením – vstupuje s ním do dialogu, buduje vlastní dramaturgii obrazu, vytváří záběr, který má autonomní hodnotu a smysl.

Performativní styl vyžaduje od fotografa určitou formu umělecké citlivosti, která se shoduje s citlivostí divadla, které dokumentuje. Nejde o napodobování – o mechanický přenos estetiky představení do jazyka fotografie –, ale o spřízněnost představivosti. Performativní fotograf se naladí na stejnou vlnu jako tvůrce představení a z tohoto místa buduje obraz.

V případě Cricot 2 je nejvýraznějším příkladem tohoto přístupu tvorba Eustache Kossakowského – fotografa, malíře a filmaře, dlouholetého dokumentaristy polské umělecké avantgardy šedesátých a sedmdesátých let. Kossakowski fotografoval prostředí Foksalu, dokumentoval happeningy Tadeusze Kantora z šedesátých let – *Panoramatický mořský happening* (1967), *Happening „Dělicí čára“* (1965) — a doprovázel umělce sdružené kolem Galerie Foksal. Jeho fotografický přístup byl blízký samotné avantgardě: nedokumentoval zvenčí, ale byl součástí situace, účastníkem, jehož fotoaparát byl dalším prvkem umělecké události.

Performativní fotografie se od dokumentárních liší spíše než tématem – často zachycují tytéž momenty představení – svým vztahem k záběru. Dokumentární fotografie se snaží ukázat co nejvíce, zachovat srozumitelnost a úplnost obrazu. Performativní fotografie je radikální volbou: zachycuje fragment, detail, hraniční okamžik. Může být rozostřená, může postavy ořezávat, může volit úhel pohledu, který znesnadňuje pochopení scénického uspořádání — a to proto, aby zachytila něco jiného: napětí, rytmus, energii.

V tomto smyslu je performativní fotografie uměleckou interpretací, nikoli dokumentem. Je vizí představení, nikoli jeho záznamem. To ji činí méně užitečnou pro historika divadla hledajícího informace o prostoru a obsazení, ale zajímavější pro někoho, kdo chce pochopit, čím bylo Kantorovo představení jako zážitek.





„Panoramatický mořský happening", foto: Eustachy Kossakowski, 1967

4. Inscenovaný (rekreační) styl

Po představení, když diváci opustili sál a část rekvizit se vrátila na svá místa, fotografové často žádali o zopakování klíčových scén. Herci se vraceli na svá místa, Kantor ukazoval kompozici, kterou chtěl zachovat — a vznikaly tak fotografie, které formálně nejsou dokumentací divadelní události, ale její re-kreací: rekonstrukcí post factum, aranžovanou speciálně pro fotoaparát.

Tato praxe je v historii divadelní fotografie běžná a stará – sahá až k počátkům scénické fotografie, kdy byla expoziční doba příliš dlouhá na to, aby bylo možné fotografovat během představení. Fotografové inscenovali scény, herci ztuhli v pózách, osvětlení bylo speciálně přizpůsobeno. V případě divadla Cricot 2, kde se představení odehrávala v podmínkách, které byly z fotografického hlediska často obtížné – slabé, nepravidelné osvětlení, rychlé tempo děje, přeplněné prostory –, měla praxe aranžování snímků po skončení představení pragmatické opodstatnění.

Inscenovaný styl však vyvolává otázky ohledně autenticity a ontologického statusu takto vzniklých obrazů. Je aranžovaná fotografie dokumentem představení, či jeho simulakrem? Je zrekonstruovaná scéna tou samou scénou, či pouze jejím stínem? Tyto otázky mají v případě Kantora zvláštní rezonanci. Umělec se hluboce zajímal o vztah mezi originálem a kopií, mezi živým a mrtvým, mezi skutečnou událostí a jejím přízračným návratem. Celé jeho pozdní dílo – od *Wielopole, Wielopole* přes *Ať chcípnou umělci* (1985) až po *Už se sem nikdy nevrátím* (1988) – je meditací o návratu: o nemožnosti návratu k tomu, co bylo, a o nevyhnutelnosti tohoto návratu.

Inscenované fotografie Cricot 2 jsou tedy ve své struktuře nevědomky kantoriovské. Jsou návratem k jevišti, které již neexistuje – pokusem o ztvárnění něčeho, co bylo živé a nyní je mrtvé, avšak prostřednictvím fotografického aktu přivoláno k zdání života. Tato logika – oživování mrtvého, vyvolávání přízraků, vytváření kopií bez originálu – je logikou samotného Kantorova divadla.

Fotografie aranžované po představeních Cricot 2 jsou často formálně nejpropracovanější: kompozice je promyšlená, osvětlení kontrolované, kostýmy a rekvizity v dokonalém stavu. Paradoxně je tato technická dokonalost činí méně „divadelními“ než surové dokumenty pořízené v průběhu představení – méně živými, více sošnými. Jsou krásné, ale krásné jako epitaf.

5. Expresivní (malířský) styl

Jedním z nejvýraznějších směrů fotografie Cricot 2 jsou snímky využívající prostředky charakteristické spíše pro malířství než pro dokument: drastický kontrast mezi černou a bílou, zrnitostí fotografického materiálu vynesenou podexponováním nebo záměrným přetavením vývojky, záměrným rozmazáním kontur těl, deformací siluet volbou objektivu či úhlu pohledu. Tento styl – expresivní, malířský ve své citlivosti – je ze všech zde popsaných snad nejblíže estetice samotného Kantora.

Kantor, než se stal divadelníkem, byl – a zůstal po celý život – malířem. Jeho malířství se vyvíjelo od raného konstruktivismu a surrealismu přes fascinaci informalismem až po vlastní, zralou syntézu figurativního a abstraktního. Kantor se nevzdal malířství ve prospěch divadla – věnoval se mu souběžně a obě média považoval za aspekty jednoho uměleckého myšlení. Divadlo Cricot 2 bylo tedy mimo jiné divadlem prodchnutým malířskou estetikou: pracovalo s kompozicí, kvalitou a strukturou obrazu.

Jerzy Lewczyński – fotograf, teoretik fotografie a jeden z průkopníků umělecké fotografie v Polsku – reprezentuje expresivní přístup způsobem, který přesahuje pouhou dokumentaci divadla. Lewczyński byl spjat s uměleckým prostředím ve Gliwicích a Katovicích a jeho fotografie z šedesátých a sedmdesátých let se pohybují na pomezí dokumentu a vlastního umění. Jeho snímky jsou materiálně hutné: zrnitost není vedlejším efektem špatných fotografických podmínek, ale vědomým nástrojem k budování faktury obrazu. Rozmazání a rozostření nejsou chybou, ale informací o tom, že fotografovaný svět je v pohybu, že se nedá zastavit, že se brání znehybnění.

Malířsko-expresivní estetika v divadelní fotografii není neutrální – je to interpretace. Zrnité, kontrastní fotografie s rozmazanými konturami nezobrazují představení objektivně; ukazují je jako hraniční zážitek, jako událost na pomezí viditelného a neviditelného. To dokonale odpovídá tomu, čím bylo Kantorovo divadlo: divadlem, které se odehrávalo na hranici — mezi životem a smrtí, mezi přítomností a vzpomínkou, mezi realitou a jejím přízrakem.

Fotografie ve expresivním stylu Cricot 2 jsou zároveň dokumentem i samostatným dílem. Při pohledu bez kontextu – bez vědomí, že zachycují konkrétní představení – by mohly fungovat jako samostatné fotografické obrazy, bližší tradici umělecké fotografie než divadelní fotografii. Právě tato autonomie je jejich silnou stránkou: znamená to, že se jim podařilo zachytit nejen podobu představení, ale i jeho podstatu.



Tadeusz Kantor, „Populární výstava" nebo „antivýstava", foto: Tadeusz Chrzanowski, 1963



6. Objektový styl

V Kantorově divadle nejsou předměty rekvizitami v tradičním, divadelním smyslu slova. Neslouží k vytváření iluze – neznamenají nic jiného, než čím jsou. Jsou spíše tím, co sám Kantor nazýval „bioobjekty“: předměty obdařené vlastní historií, vlastní biografií, poznamenané časem a používáním. Postel z inscenace *Mrtvá třída*, školní lavice spojené s figurínami, starý kufr, katafalk, šicí stroj – každý z těchto objektů vnášel na jeviště náboj reality, který Kantor cenil více než jakoukoli divadelní konvenčnost.

Koncepce „divadla smrti“ předkládala, že předměty na jevišti by měly být skromné, opotřebované, zatížené – měly by mít za sebou život, který zanechal stopy. Kantor výslovně odmítal „nové“, čisté, neznačené divadelní rekvizity ve prospěch předmětů vytažených ze skladu, ze sklepa, ze skládky. Tyto předměty mluvily svým vlastním jazykem, nezávislým na činnosti herců – byly přítomnostmi, nikoli nástroji.

Objektová fotografie se zaměřuje právě na tento rozměr: vytrhává předměty z kontextu jevištního dění a činí z nich samostatná fotografická témata. Záběr zaměřený na školní lavici, na kufr, na tvář figuríny – to je fotografie, která se ptá na podstatu těchto objektů, na jejich ontologický status. Jsou mrtvé, nebo živé? Jsou rekvizitou, nebo hercem? Jsou vzpomínkou, nebo jejím nedostatkem?

Fotografie zaměřené na předměty Cricot 2 tvoří samostatnou, mimořádně zajímavou kapitolu dokumentace. Při pohledu bez znalosti představení jsou to fotografie předmětů – fotografie hmoty, struktury, času zakódovaného ve dřevě, kovu a tkanině. Při pohledu s vědomím kontextu jsou dokumentem Kantorovy divadelní filozofie – jeho přesvědčení, že předmět může být nositelem paměti, že v sobě může uchovávat minulý čas, že může být stopou po tom, co již není.

Mezi objektovými fotografiemi Cricot 2 zaujímají zvláštní místo snímky manekýnů – těch specifických, přízračných bytostí, které Kantor umisťoval na jeviště vedle živých herců. Manekýn v Kantorově divadle byl hraniční postavou: ani mrtvý, ani živý, ani lidský, ani nelidský. Byl modelem člověka zbaveného vnitřnosti – tělem bez duše, formou bez obsahu. Objektová fotografie zachycuje manekýny v tomto jejich hraničním stavu, často zbavuje snímek jevištního kontextu, který by tyto postavy mohl „humanizovat“ tím, že by je umístil mezi živé herce.

7. Portrétní styl (antiportrét)

Herci souboru Cricot 2 tvořili výjimečný kolektiv – spojený s Kantorem po léta, někdy i po celá desetiletí. Mira Rychlicka, Maria Stangret, Zbigniew Bednarczyk, Andrzej Wełmiński, Jan Książek, Stanisław Rychlicki, Lech Stangret, Ludmiła Ryba – tato jména se opakují v programech jednotlivých představení po celá sedmdesátá a osmdesátá léta. Jednalo se o umělecké společenství s velmi silnou identitou — utvářené dlouhou dobou spolupráce se stejným tvůrcem, opakovanou zkušeností z vystupování na jevišti v jeho přítomnosti.



Portrétní fotografie dokumentující tento soubor se však vymykají tradici psychologického portrétu. Kantor od svých herců nechtěl emocionální výraz v psychologicko-realistickém smyslu – nechtěl, aby ztvárňovali vnitřní stavy postav, aby budovali psychologickou věrohodnost role. Chtěl přítomnost: konkrétní, fyzickou, hmatatelnou přítomnost těla v prostoru. Chtěl postavu, znak, gesto – ne city.

Proto na fotografiích souboru Cricot 2 dominuje to, co by se dalo nazvat antiportrétem: obraz, který místo odhalení vnitřku zdůrazňuje vnější stránku – masku, kostým, pózu, typ. Tváře Kantorových herců na fotografiích z představení jsou tvářemi v divadelním make-upu, který často omezuje individualitu: nabělené, s výraznými stíny pod očima, s namalovanými modřinami. Těla jsou oděna do kostýmů připomínajících uniformy, vojenské uniformy, oděvy z minulosti – oblečení, které typizuje, nikoli individualizuje.



Inscenace „Mrtvá třída", foto: Maurizio Buscarino, 1976

Antiportrét na fotografii Cricot 2 je obrazem toho, čím byl herec pro Kantora: ne člověkem hrajícím roli, ale „postavou“ – bytostí visící mezi člověkem a manekýnem, mezi živým a mrtvým. Sám Kantor popisoval své herce v kategoriích blízkých Kleistovu loutkovému ideálu: bytosti, které dosáhly stavu čistého pohybu, čistého gesta, zbavené falešné psychologie. Antiportrétní fotografie zachycuje právě tuto redukci – okamžik, kdy se konkrétní lidská tvář stává maskou, kdy se jedinec stává typem.

Je v tom však jistá dialektika. Čím více anti-portrét redukuje individualitu, tím zřetelněji – paradoxně – se projevují rysy konkrétní tváře. Vybílená tvář Miry Rychlické je více, nikoli méně rozpoznatelná než tvář bez make-upu: divadelní make-up rysy zvýrazňuje, nikoli zamlžuje. Manekýnský vzhled, o který usiloval Kantor, nebyl nikdy plně dosažitelný – herec zůstal člověkem, tělem z masa a kostí, i když se snažil být figurkou. Antiportrétní fotografie dokumentuje toto napětí: mezi snahou o nepřítomnost a nevyhnutelností přítomnosti.



Inscenace „Mrtvá třída“, foto: Maurizio Buscarino, 1976

8. Paměťový (archeologický) styl

Kantorovo divadlo bylo divadlem paměti. Ne v nostalgickém smyslu – Kantor nebyl nostalgický, byl si příliš vědom ceny minulosti, než aby ji idealizoval –, ale v ontologickém smyslu. Paměť v jeho divadle byla materiálem, z něhož budoval inscenace: vzpomínky na dětství ve Wielopolu, vzpomínky na galicijské Židy, vzpomínky na válku a holocaust, vzpomínky na vlastní umělecký život. *Wielopole, Wielopole* (1980) je přímo autobiografickou inscenací o návratu na místo dětství, kde už všichni dávno zemřeli. *Mrtvá třída* (1975) ztvárňuje školní vzpomínky jako trauma. Pozdní inscenace — *Už se sem nikdy nevrátím* (1988), *Dnes mám narozeniny* (1990) — jsou metateatrálními retrospekcemi, v nichž Kantor vyvolává duchy své vlastní umělecké minulosti.

Paměťová fotografie je přístup, v němž se samotný obraz stává stopou, reliktem, fragmentem – nikoli úplným dokumentem, ale archeologickým úlomkem. Taková fotografie se nesnaží být úplná: vyřezává fragment, zachycuje detail, izoluje okamžik. Je stopou po události, stejně jako otisk nohy je stopou po člověku, který již odešel.



V tradici teorie fotografie je pojem stopy klíčový. Roland Barthes v *knize Camera lucida* psal o „tom, co bylo“ jako o základní kategorii fotografie[4] — o tom, že každá fotografie je důkazem existence něčeho, co již neexistuje nebo co již neexistuje v takové podobě. Walter Benjamin zase spojoval fotografii s pojmem „aury“[5] — s tím, co je jedinečné, co souvisí s konkrétním místem a časem. Obě tyto myšlenkové proudy rezonují s Kantorovým divadlem, které se právě tímto obsesivně zabývalo: jedinečností události, nemožností návratu, přítomností nepřítomných.

Paměťové fotografie Cricot 2 – často založené na detailu, na úryvku, na detailu vytrženém z celku – mají tuto barthesovskou kvalitu stopy. Ten, kdo se na ně dívá, nevidí představení, ale důkaz toho, že představení bylo. Vidí ruku herce, tvář, fragment kostýmu – a z tohoto fragmentu musí rekonstruovat celek, který již neexistuje a nikdy nebude. Toto prožitek se blíží tomu, co sám Kantor vyžadoval od diváků: ne pasivní vnímání hotového obrazu, ale aktivní spoluvytváření smyslu z neúplných prvků.

---

4 R. Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii [La chambre claire, 1980], přel. J. Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996. Formule „to bylo“ (ça a été) tvoří kostru druhé části knihy.

5 Pojem aury Benjamin zavádí v textu Mała historia fotografii (1931) a rozvíjí jej v eseji Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej (1936); srov. W. Benjamin, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty, výběr a úprava H. Orłowski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.

9. Surový (antiestetický) styl

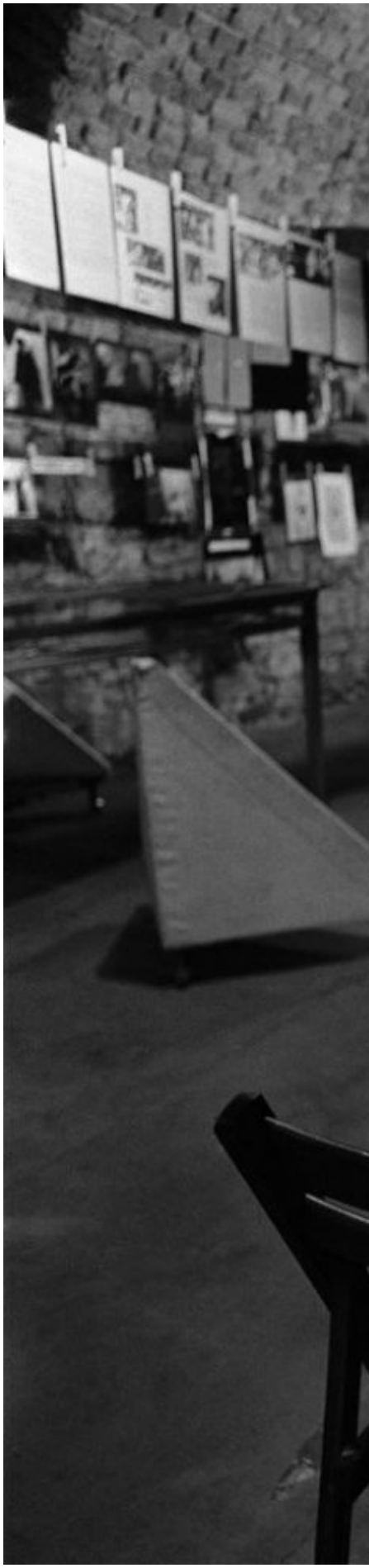
Kantor opakovaně deklaroval svou nechuť k kráse v tradičním, akademickém smyslu – k estetizaci, k dokonalé formě, ke kompoziční harmonii. Jeho estetika byla negativní: definovala se negací. Ne krása, ale ošklivost. Ne harmonie, ale disonance. Ne nové, ale opotřebované. Ne dokonalé, ale náhodné. Tato filozofie se projevovala ve výběru jevištních prostorů – zničené, zapomenuté místa namísto elegantních scén –, ve výběru kostýmů a rekvizit, ve způsobu zacházení s tělem herce.

Surová – antiestetická – fotografie je vizuálním ekvivalentem této filozofie. Vyznačuje se záměrnou nebo alespoň akceptovanou technickou nedokonalostí: špatným záběrem (část postavy přeříznutá okrajem záběru), nevhodným okamžikem (herec mezi gesty, s otevřenými ústy, s němým výrazem), špatné osvětlení (přeexponované pozadí, podexponovaná hlavní postava), absence kompoziční myšlenky. Tyto snímky vypadají jako náhodné, pořízené amatérem bez uměleckých ambicí.

Záměrná antiestetika fotografie se však liší od běžného amatérismu – je to vědomý umělecký postoj, nikoli nedostatek dovedností. Fotograf pracující v tomto stylu ví, jak pořídit „dobrou“ fotografii v technickém i kompozičním smyslu – a právě proto se od této dokonalosti může vědomě odchýlit. Toto odchýlení je uměleckým gestem analogickým k Kantorovu gestu degradace: snížení významu materiálu, zpochybnění estetické hodnoty, uznání náhody a chyby za plnohodnotné prvky výrazu.

Surový styl je nejtěžší odlišit od obyčejné, nepovedené amatérské fotografie. Tato hranice je však podstatná: antiestetická fotografie se nachází na té správné straně hranice, protože existuje ve vědomém vztahu ke konvenci, kterou překračuje. Normu nelze překročit, aniž by ji člověk znal. Totéž platilo i pro Kantora: jeho „chudé divadlo“ bylo možné jen proto, že Kantor dokonale znal tradici divadla bohatého, estetického, dokonalého – a mohl ji vědomě popřít.

Paradoxně mohou být právě drsné, neestetické fotografie v jistém smyslu nejvhodnějším dokumentem Kantorova divadla. Odpovídají jeho estetice, respektují jeho filozofii, nesnaží se zkrášlovat to, co bylo záměrně nedopracované. Jsou odpovědí ve správném jazyce.





Tadeusz Kantor, foto: Wojciech Plewiński, 1967

10. Metateatrální styl

Poslední z uvedených stylů se týká fotografie, která odhaluje svou vlastní situaci: ukazuje zákulisí, tematizuje akt dokumentace a především zachycuje samotného Kantora jako postavu uvnitř představení. Metateatralita ve fotografii Cricot 2 přímo vyplývá z metateatrality samotného Kantorova divadla.

Kantor od určitého okamžiku – přinejmenším od *inscenace „Mrtvá* třída" – stával během představení na jevišti nebo v jeho bezprostřední blízkosti: viditelný, v tmavém obleku, sledující představení, které sám vytvořil. Nacházel se na specifickém místě: nebyl hercem (nehraje žádnou roli), ale nebyl ani divákem (byl tvůrcem a účastníkem dění). Byl sám sebou – Kantorem – jako součást představení. Jeho přítomnost na jevišti nebyla náhodná ani technicky nezbytná: Kantor mohl stát v zákulisí. Zvolil však být viditelný, být součástí jevištního obrazu.

Tato metateatrální přítomnost režiséra-stvořitele-účastníka byla filozofickým gestem. Kantor, stojící na jevišti, rozbíjel divadelní iluzi nikoli brechtovským odstupem, ale doslovností – tím, že fyzicky byl tam, kde se odehrávalo představení, a zároveň zůstal sám sebou. Byl svědkem svého vlastního díla a zároveň jeho součástí – což je samo o sobě paradoxem, který utváří celé jeho umění.

Fotografie, které zachycují Kantora mezi jeho herci během představení – nikoli během zkoušky, ale během samotného představení – jsou dokumentem tohoto paradoxu. Ukazují tvůrce uvnitř díla, režiséra v záběru vedle postav, které sám ztvárňuje. Dochází zde k prolomení čtvrté fotografické stěny: obvykle divadelní fotografie zachycuje představení, nikoli jeho autora, který představení sleduje. Zde se tyto dvě roviny – představení a metapředstavení – překrývají.

Metateatrální styl zahrnuje také snímky odhalující mechanismy divadelní produkce: viditelné osvětlovací kabely, fotografa v záběru, publikum vmísené do scény (v Kantorových představeních, často uváděných v nekonvenčních prostorech, byla hranice mezi hledištěm a jevištěm často plynulá). Takové fotografie se nesnaží udržovat iluzi čistého představení – zaznamenávají událost v její úplnosti, s celým okolím, s celým produkčním aparátem.

V širší perspektivě metateatrální styl odpovídá na otázku, kterou si sám Kantor kladl: co je divadlo ve vztahu k realitě? Neodpovídá na ni přímo, ale prostřednictvím formy: tím, že ukazuje, že představení a jeho dokumentace jsou možné současně, že fotoaparát může být na jevišti, že režisér může být součástí představení, že hranice jsou konvenční – a že tato konvenčnost je jedním z nejzajímavějších témat umění.

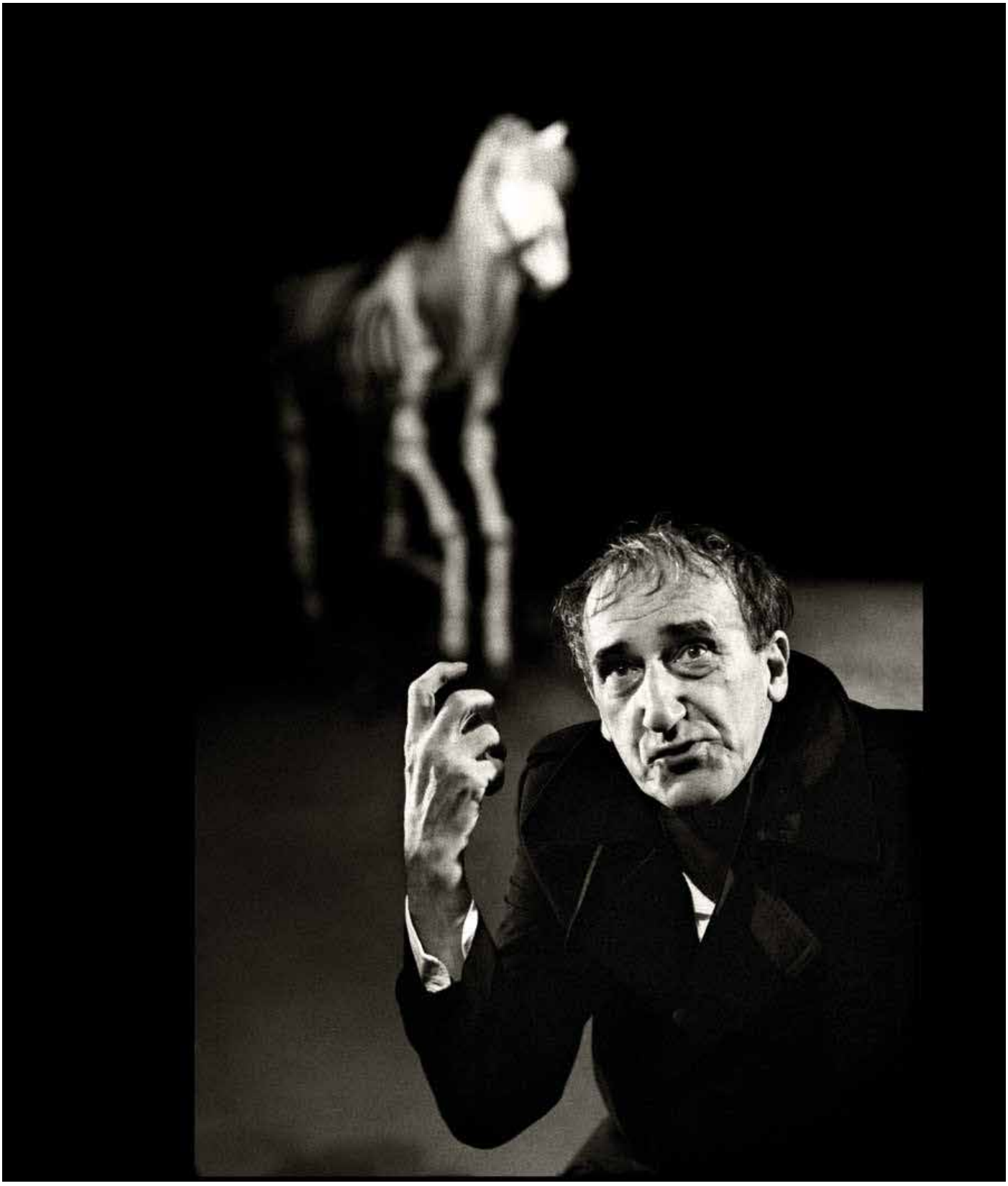
Představená typologie je ze své podstaty nedokonalá. Deset vymezených fotografických stylů se navzájem překrývá, prolíná a v jednotlivých snímcích se realizuje současně: fotografie může být performativní i expresivní zároveň, může spojovat antiportrét s paměťovým rozměrem, může být formálně strohá a zároveň metateatrální ve svém obsahu. Žádný fotograf nepracuje v jediném, čistém režimu – každý se v závislosti na okolnostech, situaci a intuici pohybuje mezi jednotlivými režimy.

Tato typologie má však analytickou hodnotu právě díky své nedokonalosti. Ukazuje, že fotografie Cricot 2 není homogenním, monolitickým archivem – je to mnohovrstevnatý, komplexní komentář k divadlu, které samo o sobě bylo mnohovrstevnatou a komplexní reflexí povahy obrazu, času, paměti a přítomnosti. Každý z fotografických stylů zkoumá jiný aspekt tohoto divadla: dokumentární zachycuje jeho prostorovou podobu, reportážní jeho tvůrčí procesy, performativní jeho energii, inscenovaný jeho vztah ke kopii a originálu, expresivní styl jeho estetiku, objektový styl jeho filozofii předmětu, antiportrétní styl jeho pojetí herce, paměťový styl jeho zakořenění v paměti a smrti, surový styl jeho antiestetický postoj, metateatrální styl jeho sebeuvědomění.

Společně tyto styly tvoří archiv, který je sám o sobě interpretací – nejen záznamem toho, co bylo, ale i návrhem na pochopení toho, čím to bylo. V tomto smyslu nestojí fotografie Cricot 2 za Kantorovým divadlem jako jeho stín: stojí vedle něj, v jistém smyslu naproti, jako druhý hlas v rozhovoru o tom, co je obraz a co je čas. Tento rozhovor pokračuje, dokud jsou zachované fotografie prohlíženy – a dokud si diváci kladou otázky, na které chtěl Kantorovo divadlo odpovídat.

Na tomto místě stojí za to připomenout myšlenku samotného Kantora, který v jednom ze svých teoretických textů zdůraznil, že umění není reprodukcí reality, ale jejím překročením – vytvořením nové, autonomní reality, která existuje vedle každodenní reality, v napětí s ní, nikoli jako její odraz.[6] Divadelní fotografie – alespoň ta sebeuvědomělá, která přesahuje pouhou dokumentaci – usiluje o něco podobného: ne o reprodukci představení, ale o vytvoření vlastní existence, vlastní reality obrazu. V nejlepších případech fotografií Cricot 2 se tato aspirace naplňuje. A toto naplnění je možná nejtrvalejší součástí dědictví divadla, které se samo odsoudilo k pomíjivosti.

6 Srov. teoretické spisy a manifesty Kantora shromážděné ve svazcích: T. Kantor, Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974, výběr a red. K. Pleśniarowicz, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000; týž, Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2004.



Inscenace „Ať zahynou umělci“, foto: Maurizio Buscarino, 1986

kapitola II.

maurizio buscarino a fotografie cricot 2. mezi dokumentem a zjevením.

Ze všech fotografů, kteří doprovázeli Tadeusze Kantora a jeho Cricot 2, zaujímá Maurizio Buscarino výjimečné místo – a tato výjimečnost vyžaduje vysvětlení, neboť nejde pouze o otázku talentu ani dokonce o zvláštní uměleckou citlivost. Jde spíše o otázku jistého zvláštního vztahu: mezi fotografem a divadlem, mezi obrazem a událostí, mezi viděním a porozuměním. Buscarino nedokumentoval Kantorovo divadlo z pozice vnějšího pozorovatele – pronikal do jeho vnitřní logiky, přijímal jeho pravidla, uvažoval v jeho kategoriích. Výsledkem tohoto vztahu je album *Kantor. Cirkus smrti* (Edition Sturzflüge, 1997)[7] , vydané sedm let po umělcově smrti, které není ani tak sbírkou fotografií, jako spíše uceleným fotografickým dílem s vlastní dramaturgií a vlastní filozofickou tezí.

Název alba je výmluvný a programový. *Cirkus smrti — circo della morte* — není citátem z Kantora, ale Buscarinovou interpretací: návrhem na chápání celého divadla Cricot 2 jako prostoru, v němž smrt není tématem ani motivem, ale organizačním principem. Cirkus jako divadelní forma s vlastní tradicí – žongléři, akrobati, klauni, zvířata, publikum zírající na riziko a zázrak – se překrývá s Kantorovým „teatrum smrti" a vytváří postavy, které se Buscarino snaží zachytit: postavy na hranici, v pozastavení mezi životem a smrtí, vážnosti a grotesky zároveň. Toto spojení vypovídá něco podstatného o Buscarinově fotografickém myšlení: nehledá jeden interpretační klíč, ale drží jich několik najednou a nechává je znít společně.

Tato kapitola se pokouší analyzovat Buscarinovy fotografie na třech úrovních. První, biograficko-kontextuální, rekonstruuje vztah fotografa ke Kantorovu divadlu a okolnosti vzniku alba. Druhá, typologická úroveň, konfrontuje Buscarinovy fotografické strategie s typologií popsanou v předchozí kapitole – ukazuje, které typy realizuje, které překračuje a které tvůrčím způsobem deformuje. Třetí, fenomenologická úroveň, odkazuje na Heideggerovu koncepci uměleckého díla jako místa, kde se otevírá pravda, a na Ingardenovu ontologii divadelního díla a klade otázku, čím je Buscarinova fotografie ve vztahu ke Kantorově inscenaci: jeho stopou, jeho interpretací, nebo snad – v jistém smyslu – autonomním dílem.

---

7 M. Buscarino, Kantor. Cyrk śmierci / Kantor. Il circo della morte, Torino: Edition Sturzflüge, 1997.

1. Buscarino a Kantor: historie vztahu

Maurizio Buscarino patří ke generaci italských fotografů, pro něž divadlo nebylo ani tak předmětem dokumentace, jako spíše prostorem uměleckého myšlení. Narodil se v roce 1943 a po celá desetiletí byl spjat s italskou divadelní scénou – fotografoval mimo jiné Giorgia Strehlera, Luca Ronconiho a Daria Fo – a vypracoval přístup k divadelní fotografii, který vědomě překračoval hranici mezi dokumentem a interpretací. Jeho snímky nebyly pouhými záznamy představení – byly to vize divadla, budované se stejnou precizností i autonomním uměleckým záměrem.

S Kantorem a Cricot 2 se Buscarino poprvé setkal během evropských turné divadla v osmdesátých letech. Cricot 2 patřil v té době k nejvýznamnějším jevům evropského avantgardního divadla: po úspěších inscenací *Mrtvá třída* (1975) a *Wielopole, Wielopole* (1980) byl Kantor uznávaným umělcem, o kterého se ucházely největší festivaly. Buscarino fotografoval představení souboru Cricot 2 především v Itálii, kde byl Kantor obzvláště ceněn a často hostoval – ve Florencii, Miláně a Římě. Italské divadelní kruhy přijímaly Kantorovo divadlo s nadšením, které nebylo pouhou módou avantgardy: bylo to uznání spřízněnosti, pocit, že Kantor uvažuje o divadle způsobem, který se hluboce shoduje s nejvýznamnějšími proudy italské reflexe o živém umění.



Vztah mezi Buscarinem a Kantorem nebyl vztahem fotografa a jeho modelu – byl to vztah dvou umělců, kteří si navzájem rozuměli, aniž by museli cokoli vysvětlovat. Buscarino chápal, co Kantor na divadle nesnáší: okázalost, psychologismus, buržoazní pořádek na jevišti. Chápal také, čeho si Kantor cení: strohosti, tělesnosti, přítomnosti věcí a těl v jejich nezpracované hmotné podobě. Tato vzájemná porozumění vytvořila podmínky pro výjimečnou fotografii – fotografii, která nemusela Kantorovo divadlo vysvětlovat, protože vycházela ze stejné citlivosti.

Album *Kantor. Cirkus smrti*, vydané v roce 1997 nakladatelstvím Edition Sturzflüge, je plodem tohoto dlouholetého vztahu. Obsahuje fotografie z různých představení a různých období činnosti souboru Cricot 2, uspořádané ani ne chronologicky, ani podle jednotlivých představení, ale podle vnitřní logiky, kterou by bylo možné popsat jako dramaturgickou: album má svůj rytmus, své napětí, své vrcholy i zklidnění. Je to kompoziční dílo, nikoli archiv. Toto rozlišení je zásadní pro pochopení toho, jakou roli hraje Buscarinova fotografie ve vztahu ke Kantorovu divadlu.

2. Buscarino ve vztahu k typologii divadelní fotografie

2.1. Používané styly

Při srovnání Buscarinovy fotografie s typologií popsanou v první kapitole je obtížné zařadit jeho práci do jedné kategorie – a právě tato obtížnost je sama o sobě informativní. Buscarino uplatňuje několik stylů současně, avšak způsobem, který jejich význam mění již samotným jejich spojením.

Nejblíže mu je **expresivní (malířský)** styl. Fotografie z *Cirkusu smrti* pracují s drastickým kontrastem černé a bílé, s hlubokou černou pozadí, která z temnoty vynáší siluety a tváře, a se záměr-

Inscenace „Mrtvá třída", foto: Maurizio Buscarino, 1976



nou zrnitostí fotografického materiálu. Buscarino pracuje s expozicí stejně, jako malíř pracuje s tónem: tma je u něj aktivní, není to nedostatek světla, ale samostatná hmota, do níž jsou postavy ponořeny. Tato temnota — *oscurità* — je u Buscarina vědomým filozofickým nástrojem: temnota jako prostor, z něhož se vynořuje to, co je viditelné, jako podmínka vidění, nikoli jeho negace.

Stejně výrazný je i styl **vzpomínkový (archeologický)**. Buscarinovy fotografie jsou prodchnuty pocitem času: tváře herců vypadají jako tváře z jiné epochy, kostýmy připomínají minulá desetiletí a celková barevná tónina snímků – chladná, stříbřitě šedá, tmavá – má v sobě něco z patiny. Při prohlížení alba sedm let po Kantorově smrti a několik let po některých z fotografovaných představeních



Inscenace „Wielopole-Wielopole", foto: Maurizio Buscarino, 1980

se divák nevyhnutelně ocitá v pozici někoho, kdo sleduje stopy po něčem, co již pominulo. Buscarino si toho zřejmě je vědom a tuto perspektivu buduje záměrně: jeho fotografie vypadají, jako by byly pořízeny z pozice budoucnosti, která se ohlíží zpět.

Přítomný je také **portrétní (antiportrétní)** styl: tváře herců Cricot 2 jsou u Buscarina tvářemi-maskami, figurami, typy. Buscarino fotografuje tváře v divadelním make-upu s takovou blízkostí a takovou přesností osvětlení, že se stávají zároveň velmi konkrétními a zcela odtrženými od reality: vidíme póry kůže, vrásky, napnuté svaly – a zároveň vidíme masku, znak, ikonu. Toto dialektické napětí mezi konkrétním a typickým, mezi individuálním a archetypálním, je jedním z nejvýraznějších rysů Buscarinovy fotografie.

A konečně **metateatrální** styl: Buscarino se v záběru Kantorovi nevyhýbá. Kantor – v tmavém obleku, s cigaretou, pozorující – se na fotografiích objevuje jako ústřední postava nebo jako přítomnost na okraji, vždy však jako někdo, kdo ví, že je fotografován, a kdo to akceptuje. V těchto záběrech není falešná přirozenost reportáže: Kantor na Buscarinových fotografiích si je vědom fotoaparátu, je

s ním ve vztahu. Právě toto vzájemné uznání – fotografa fotografovaným a fotografovaného fotografem – dodává těmto snímkům zvláštní status.

2.2. Překračované styly

Stejně důležité je to, co Buscarino nedělá – které styly z typologie první kapitoly mu jsou v zásadě cizí.

Buscarino nepracuje v **dokumentárním (archivní)** stylu v užším smyslu. Jeho fotografie se nesnaží zachovat kontinuitu jevištního děje, nevytvářejí ucelený obraz prostoru představení, neusilují o úplnost. Naopak – jsou radikálně selektivní: vybírají okamžik, fragment, detail a upouštějí od kontextu. Divák, který si prohlíží album *Cyrk śmierci*, se z něj nedozví, jak vypadalo představení jako celek – nepozná uspořádání scény, neporozumí chronologii. Buscarina nezajímá představení jako produkt: zajímá ho událost jako intenzita.



Cizí je mu také **reportážní (procesní)** styl – alespoň v tradičním smyslu. Buscarino nefotografuje zákulisí, zkoušky ani přípravy. Nezajímá ho divadlo ve fázi vzniku, ale divadlo ve fázi bytí – v okamžiku plné intenzity jevištní události. Jedná se o volbu filozofickou, nejen estetickou: Buscarino se domnívá, že pravda Kantorova divadla se zjevuje v průběhu představení, nikoli před ním.

Inscenovaný (rekreační) styl je mu zcela cizí. Buscarino nic nearanžuje, nežádá o opakování, nerekonstruuje. Každá jeho fotografie zachycuje skutečný okamžik – i když je tento okamžik velmi pečlivě vybrán a zarámován. Tato oddanost skutečnosti události je pro jeho fotografickou filozofii zásadní.

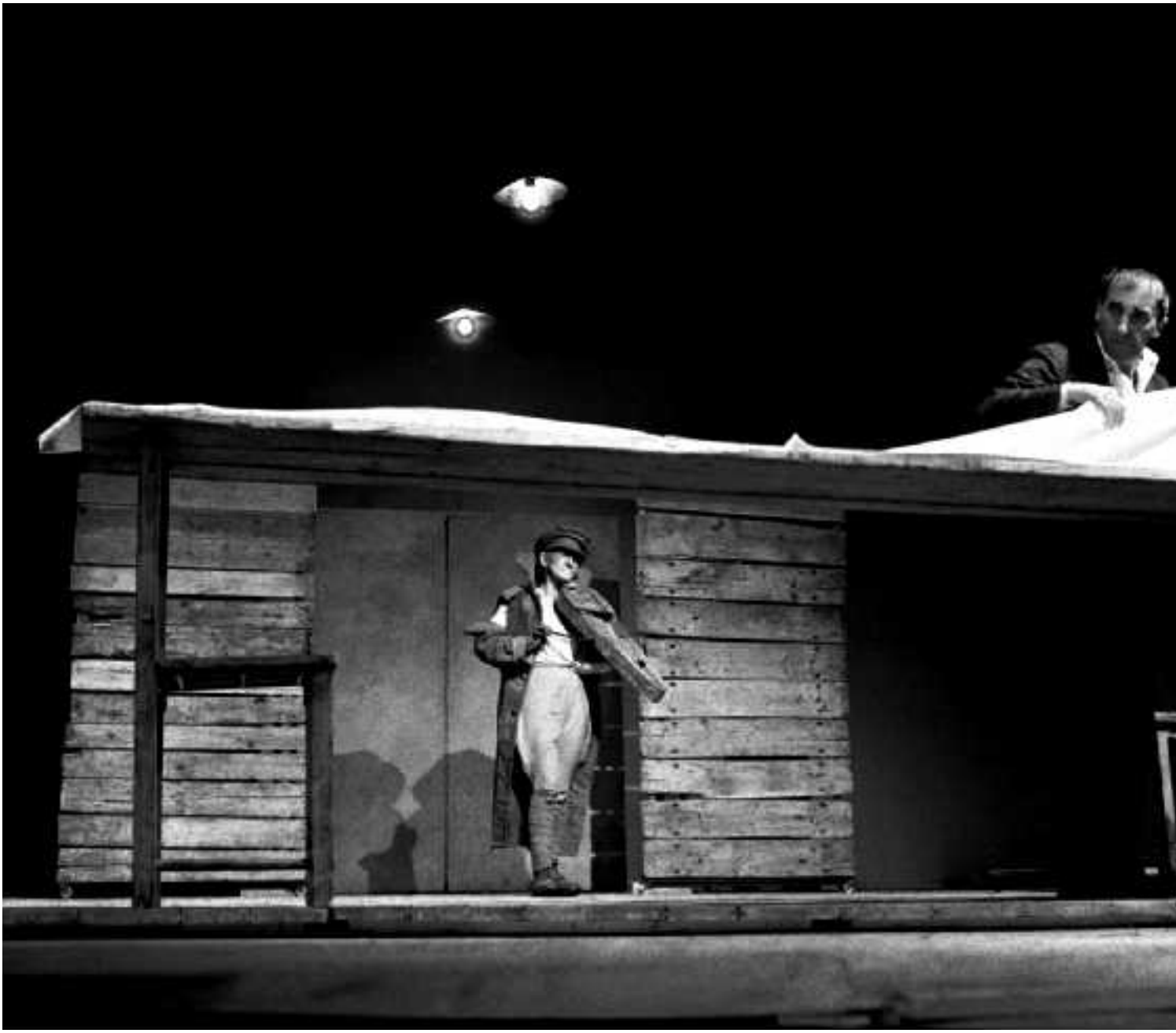
2.3. Vlastní styl: syntéza a překročení

Buscarinova fotografie je něčím víc než jen součtem stylů, které uplatňuje. Vytváří svůj vlastní, jedinečný styl, který by se dal – hledáme-li výstižný výraz – nazvat **stylem epifanickým**. Epifanie, v literárním i filozofickém smyslu, je náhlé odhalení skryté podstaty věcí: okamžik, kdy skrz povrch každodennosti proniká něco hlubšího, kdy se obyčejné nečekaně stává neobyčejným, kdy konkrétní odhaluje svůj absolutní rozměr.

Fotografie Buscarina z *Cirkusu smrti* mají tuto epifanickou kvalitu. Zachycují okamžiky, v nichž je Kantorovo divadlo nejvíce samo sebou – v nichž se jeho filozofie stává viditelnou v konkrétním gestu, tváři, uspořádání těl. Nejedná se o okamžiky efektní v divadelním smyslu: Buscarino málokdy fotografuje velkolepé finále či spektakulární skupinové scény. Fotografuje spíše okamžiky ticha v pohybu, napětí před gestem, přítomnost, která se právě stává nepřítomností. Jsou to okamžiky, které během představení trvají zlomek sekundy – Buscarino je zachycuje a zastavuje, čímž z nich činí body soustředění celého smyslu Kantorova divadla.



Inscenace „Wielopole-Wielopole", foto: Maurizio Buscarino, 1980



Inscenace „Wielopole-Wielopole", foto: Maurizio Buscarino, 1980

3. Fenomenologie Buscarinovy fotografie

3.1. Heidegger: umělecké dílo jako odhalení pravdy

Heideggerova analýza uměleckého díla, obsažená především v eseji *Původ uměleckého díla* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935/1950)[8] , navrhuje chápání umění jako místa, kde se otevírá pravda bytí – *aletheia*, odhalování, vynášení ze skrytu. Umělecké dílo pro Heideggera není reprezentací reality ani vyjádřením sub-

8 M. Heidegger, Źródło dzieła sztuki [Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935/1950], in: téhož, Drogi lasu, přel. J. Gierasimiuk a kol., Warszawa: Fundacja Aletheia, 1997, s. 7–62.



jektivních prožitků tvůrce: je to událost, v níž se něco, co dosud bylo skryté, stává viditelným. Van Goghovy boty nejsou pro Heideggera věrným zobrazením konkrétního páru bot – jsou otevřením se světu venkovské bídnosti, námahy, země, celému *Daseinu* venkovského rolníka, jemuž tyto boty sloužily. Umělecké dílo umožňuje tomuto světu zjevit se jako zřejmý.

Pro Heideggera je klíčovým pojmem napětí mezi *zemí* a *světem*: země je to, co klade odpor, co nelze zcela uchopit a vyjádřit – hmotnost, odolnost materiálu; svět je to, co se otevírá a rozjasňuje, co dává smysl a kontext. Velké umělecké dílo toto napětí udržuje: nerozřeší je ve prospěch žádné ze stran, ale nechává jej trvat jako produktivní konflikt, jako *Streit* – spor, který je zdrojem pravdy.

Tento pojmový nástroj mimořádně přesně vystihuje Buscarinovu fotografii. V jeho snímcích představuje „zem" materialita fotografie: zrnitost emulze, tělesnost herců, konkrétnost rekvizit a prostoru. Buscarino neestetizuje, nevyhlazuje – nechává zemi být zemí, materiál být materiálem. Zároveň se z této hmotnosti vynořuje svět: Kantorova filozofie, otázky o smrti a paměti, o přítomnosti a nepřítomnosti, o tom, čím je člověk tváří v tvář času. Napětí mezi temnotou fotografického pozadí a osvětlenou tváří herce je u Buscarina právě tím heideggerovským sporem mezi zemí a světem: žádný z prvků nezvítězí, oba přetrvávají v plodném napětí.

Heidegger píše, že umělecké dílo vytváří a utváří *otevřený prostor* – *Lichtung*, doslova mýtinu, průhled –, v němž se bytí může odhalit. Buscarinova fotografie je takovým otevřeným prostorem: při prohlížení alba *Cyrk śmierci* vstupujeme do průzoru, v němž Kantorovo divadlo odhaluje svou podstatu. Nedozvídáme se, jak představení vypadalo – objevujeme, čím bylo jako myšlenka, jako otázka, jako filozofie ztělesněná v tělech a předmětech.

Důležité je, že Heidegger zdůrazňuje, že pravda odhalovaná uměleckým dílem není pravdou v korespondenčním smyslu – nejde o shodu obrazu s realitou. Je to pravda ve smyslu odhalení: dílo odkrývá něco, co by bez něj zůstalo skryto. Fotografie Buscarina je pravdivá ne proto, že věrně dokumentuje Kantorova představení, ale proto, že odhaluje jejich skrytou podstatu – to, co bylo v samotném představení přítomno, ale nebylo vždy viditelné pro diváka ponořeného do průběhu představení.

3.2. Ingarden: ontologie divadelního díla a její důsledky pro fotografii

Roman Ingarden ve své zásadní práci *O literárním díle* (1931)[9] a v pozdějších analýzách uměleckého díla obecně navrhl ontologii

9 R. Ingarden, O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury [Das literarische Kunstwerk, 1931], přel. M. Turowicz, Warszawa: PWN, 1960; problematiku divadelního díla Ingarden rozebírá mj. v: téhož, Studia z estetyki, sv. I–III, Warszawa: PWN, 1957–1970.



Inscenace „Mrtvá třída", foto: Maurizio Buscarino, 1976

uměleckého díla založenou na pojmu *vrstev*: literární dílo je mnohovrstevnatá struktura, v níž se zvuková, významová a vrstva zobrazených předmětů překrývají a společně tvoří celek. U divadelního díla – které Ingarden analyzoval samostatně – je situace ještě složitější: představení je realizací dramatického textu (pokud takový existuje), ale tato realizace má charakter události, procesu, je jedinečná. Divadelní představení je ve své podstatě pomíjivým dílem – ne proto, že by to tak náhodou dopadlo, ale proto, že jeho ontologická struktura je strukturou události, nikoli objektu.

V případě Kantorova divadla je situace ještě radikálnější, protože Kantor zásadně odmítal primát dramatického textu: jeho představení vycházela z vizuálních idejí, ze scénických impulsů, z hmoty



objektů a těl, nikoli z hotového textu, který by byl realizován. Neexistuje tedy žádný původní text, vůči němuž by představení bylo sekundární realizací. Inscenace je sama o sobě prvním a jediným dílem – a zároveň pomíjivým, odsouzeným k zániku.

Co je ve světle této ontologie divadelní fotografie? Ingarden nám umožňuje tuto otázku přesně formulovat. Fotografie není divadelním dílem: postrádá jeho mnohovrstevnatou strukturu, není událostí odehrávající se v čase, nezapojuje živá těla herců a diváků. Je něčím zásadně odlišným – dvourozměrným, nehybným obrazem, který zachovává určitý aspekt divadelní události, avšak radikálně redukuje její mnohovrstevnatost.

Tato redukce však nemusí být neúspěchem. Ingarden rozlišuje mezi dílem v jeho plné mnohovrstevnatosti a *konkretizací* díla: konkretizace je to, co vzniká v aktu recepce – při setkání díla s divákem. Každá konkretizace je jiná, protože každý divák do ní vnáší své zkušenosti, znalosti a citlivost. Divadelní fotografie je zvláštním druhem konkretizace: je to konkretizace prováděná fotografem, vybaveným fotoaparátem a citlivostí, který z mnohovrstevnaté divadelní události vyzdvihuje jeden aspekt, jednu vrstvu, jeden okamžik – a tuto konkretizaci zvěčňuje.

Fotografie Buscarina je v tomto smyslu mimořádně bohatou konkretizací: nezredukuje představení na jeho vizuální povrch, ale snaží se proniknout do jeho hlubších vrstev – k tomu, co by Ingarden nazval vrstvou zobrazených předmětů a jejich metafyzických kvalit. Metafyzické vlastnosti jsou u Ingardena ty aspekty díla, které lze jen těžko přímo popsat, ale které rozhodují o jeho hlubokém významu: vznešenost, tragika, groteska, tajemnost. Buscarino fotografuje právě tyto metafyzické vlastnosti Kantorova divadla: jeho groteskní vznešenost, jeho tragickou grotesku, jeho tajemnou hmotnost.

3.3. Fotografie jako třetí dílo

Porovnáme-li perspektivy Heideggera a Ingardena, lze navrhnout následující tezi: Buscarinova fotografie z *Cirkusu smrti* není dokumentem Kantorova divadla ani jeho kopií. Je to třetí dílo — autonomní umělecký výtvor, který vzešel ze setkání dvou uměleckých světů: Kantorova divadla a Buscarinovy fotografické představivosti.

Heidegger naznačuje, že každé skutečné umělecké dílo otevírá svůj vlastní svět – je samostatným místem odhalování pravdy, které není odvozeno od žádného jiného díla. Buscarinovy fotografie, obecně shromážděné v *Cirkusu smrti*, otevírají svůj vlastní svět: mají svůj vlastní rytmus, své vlastní napětí, svou vlastní dramaturgii. Album jako celek je kompozičním dílem – má svůj začátek, své střední části s různou intenzitou, své finále. Tato kompozičnost je tvůrčí, nikoli reprodukční.

Ingarden zase umožňuje si uvědomit, že jako konkretizace divadelního díla je Buscarinova fotografie mimořádně přesná a hluboká – sahá do vrstev, které mnoho divadelních fotografií nechává bez povšimnutí. Buscarino zhmotňuje nikoli povrch představení, ale jeho podstatu: to, co by Ingarden nazval metafyzickými vlastnostmi díla. V tomto smyslu jsou jeho fotografie něčím víc než jen dokumentem – jsou filozofickou interpretací vyjádřenou fotografickým jazykem.

4. Pravda tvorby: Buscarino a Kantorova koncepce reality

Dosavadní analýzu je třeba doplnit o rozměr, který je možná nejdůležitější: o to, jak se Buscarinova fotografie vztahuje ke Kantorově koncepci umělecké tvorby. Kantor si po celý svůj umělecký život kladl otázku, co je to tvůrčí akt – co je to setkání umělce s materiálem, jak se z chaosu vynořuje forma, jak může něco neživého ožít na jevišti.

Koncepce „realita nejnižšího řádu“ – kterou Kantor po léta rozvíjel ve svých teoretických spisech a manifestech – předpokládá, že skutečná umělecká síla nespočívá v dokonalosti formy, ale v intenzitě setkání s materiálem. Jevištní materiál by měl být degradovaný, chudý, zbavený estetického lesku – právě proto, že taková chudoba otevírá možnost skutečné přítomnosti: když nejsou žádné dekorace, zůstává samotná událost, samotné setkání, samotný kontakt mezi živým a mrtvým.

Buscarino tuto filozofii chápe a uplatňuje ji ve své vlastní fotografické praxi. Jeho fotografie jsou „chudé“ v kantorovském smyslu: nejsou akademicky krásné, nejsou technicky dokonalé tak, aby zakrývaly stopy fotografického procesu. Zrnitost, kontrast, černá, z níž se vynořují siluety – to vše jsou ekvivalenty Kantorovy materiální chudoby. Buscarino nechce krásné fotografie; chce fotografie pravdivé – a pravdivost v jeho fotografickém slovníku znamená zhruba totéž, co v Kantorově divadelním slovníku: intenzitu přítomnosti, jedinečnost události, stopu reality vynesené ze skrytu.

Právě proto Buscarinovy fotografie vypovídají o „pravdě tvorby u Kantora“ lépe než dokumentární fotografie: protože nezaznamenávají pouze výsledek tvorby – zaznamenávají samotnou intenzitu, samotnou kvalitu bytí-v-tvorbě, která byla pro Kantora nejdůležitější. Buscarino nefotografuje představení – fotografuje událost v její ontologické hloubce: okamžik, kdy se materialita scény stává metafyzickou přítomností, kdy se tělo herce stává postavou, kdy se ubohý předmět stává nositelem paměti.

5. Album jako dílo: kompozice a dramaturgie *Cirku-su smrti*

Samostatnou otázkou, která si zaslouží zvláštní pojednání, je album *Cirkus smrti* jako celek: jako objekt, jako kompoziční dílo, jako narativní návrh. Fotografické album je zvláštním žánrem – není sbírkou fotografií, ale jejich sekvencí, a jako sekvence má svou vlastní logiku, svůj vlastní rytmus, svou vlastní dramaturgii.

Buscarino komponuje *Cirkus smrti* s ohledem na celek: fotografie jsou vybírány a uspořádány tak, aby vytvářely vyprávění, které má vlastní smysl nezávislý na chronologii představení. Album není přehledem tvorby Cricot 2 – je to fotografický esej o povaze tohoto divadla. Začíná intenzivními snímky, plnými pohybu a napětí těl; postupně uvádí tváře – blízké, téměř portrétní, plné soustředění; vrcholí skupinovými snímky, v nichž se lidské postavy a figuríny stávají nerozeznatelnými; končí snímky ticha a prázdnoty, v nichž je přítomnost již jen vzpomínkou.

Tato dramaturgie alba odpovídá dramaturgii samotného Kantorova divadla: i jeho představení začínala intenzitou, postupně se zahustila, dosáhla vrcholu v obrazech s maximální významovou a smyslovou hustotou, aby skončila v tichu nebo v rituálním ztišení. Buscarino převádí tuto dramaturgii do jazyka alba: pouze z fotografií – bez textu, bez komentáře – buduje strukturu, která je poctou struktuře Kantorovy myšlenky.

Za pozornost stojí také samotná fyzická podoba alba: formát, papír, tisk. *Cyrk śmierci* je vydán způsobem, který podtrhuje fotografie: tmavé pozadí stránek, vysoká kvalita tisku zdůrazňující hloubku černé barvy, formát poskytující každému snímku dostatek prostoru. Tyto vydavatelské rozhodnutí jsou prodloužením Buscarinovy filozofie: album není merchandisingovým doplňkem divadelního představení, ale samostatným uměleckým dílem.

Fotografie Maurizia Buscarina z *Cirkusu smrti* představují v historii dokumentace Kantorova divadla samostatný a jedinečný fenomén. Realizuje několik z fotografických stylů popsaných v první kapitole – expresivní, paměťový, antiportrétní, metateatrální –, avšak realizuje je současně a způsobem, který každý z nich transformuje prostřednictvím vzájemného působení. Nejedná se však o prostý součet těchto stylů: jde o vlastní fotografický styl, který by se dal nazvat epifanickým – stylem odhalování skryté podstaty prostřednictvím přesného výběru okamžiku a záběru.

Fenomenologická analýza umožňuje tuto jedinečnost přesně popsat. Z Heideggerova pohledu je Buscarinova fotografie dílem, které odhaluje pravdu Kantorova divadla – nikoli věrným zobrazením, ale odhalením toho, co bylo v představení skryto: napětí mezi zemí a světem, mezi hmotností a smyslem, mezi přítomností a nepřítomností. Z Ingardenova pohledu jde o mimořádně hlubokou a přesnou konkretizaci divadelního díla – konkretizaci, která sahá k metafyzickým kvalitám představení a zviditelňuje je ve fotografickém médiu.

Fotografie Buscarina jsou nakonec důkazem toho, že vztah mezi fotografií a divadlem nemusí být vztahem mezi dokumentem a dokumentovaným. Může to být vztah mezi dvěma díly, dvěma způsoby uvažování, dvěma pokusy o odpověď na stejnou otázku: co je to přítomnost ve světě, který neustále pomíjí. Kantor tuto otázku kladl v divadle; Buscarino ji klade ve fotografii. Setkání těchto dvou odpovědí – v albu *Cyrk śmierci* – je jedním z ojedinělých případů, kdy se umělecký dokument sám o sobě stává uměleckým dílem.



Inscenace „Už se sem nikdy nevrátím“ – foto: Caroline Rose, 1980

kapitola III.

caroline rose a fotografie cricot 2.

mezi věrností a otázkou.

Název alba Caroline Rose zní jako otázka, kterou by mohl položit sám Kantor: *Era possibile fotografare il teatro di Tadeusz Kantor?*[10] – Bylo možné vyfotografovat divadlo Tadeusze Kantora? Tato otázka není rétorická. Nepředpokládá předem ani zápornou odpověď – zoufalství fotografa nad nefotografovatelnou pomíjivostí – ani kladnou – triumf dokumentu nad prchavostí události. Je to filozofická otázka v tom nejplnějším smyslu: otázka, která zůstává otevřená po prohlédnutí každé fotografie v albu, která se vrací na poslední stránce a nedá se uzavřít. V tomto pozastavení otázky bez odpovědi spočívá snad nejhlubší fotografická pravda o Kantorově divadle.

Caroline Rose je fotografka z jiné tradice než Maurizio Buscarino. Ital vyrůstal z umělecké fotografie spojené s divadelní avantgardou, z fotografického myšlení, které chtělo být rovnocenným tvůrčím gestem vůči fotografovanému představení. Francouzka Rose je fotografkou kulturního dědictví – architektonických památek, sakrálních interiérů, hmotné kultury, předmětů poznamenaných historií. Fotografovala Louvre, katedrálu Notre-Dame, římské kostely, stopy židovské kultury ve východní Evropě. Její fotografický jazyk se formoval v kontaktu s trvalými věcmi – s hmotou, která překonala čas a chce být zachycena jako svědectví. Setkání této citlivosti s Kantorovým divadlem – divadlem par excellence pomíjivým, divadlem, které deklarovalo svou vlastní neschopnost trvat – je střetem, který vyvolává neobyčejné fotografické napětí.

Rose fotografovala představení souboru Cricot 2 v průběhu mnoha let – od hry *Mrtvá třída* (1975) až po *Dnes mám narozeniny* (1991), tedy po celou dobu posledního, nejznámějšího období činnosti divadla. Její fotografie byly prezentovány na výstavách v Cricotece (2007), v Palazzo Grifoni v San Miniato (2008) a v roce 2013 se vrátily na symbolické místo — do Wielopola Skrzyńskiego, městečka Kantorova dětství, kde fotografické výstavy dialogují se samotnou podstatou jeho paměti. Samotný název výstavy – a alba – v italském překladu naznačuje, že fotografka Rose si tuto otázku kladla po celou dobu trvání této dlouholeté dokumentace. Otázku o možnosti, nikoli o jistotě.

Tato kapitola se pokouší analyzovat fotografie Caroline Rose na stejných třech úrovních jako předchozí kapitola věnovaná Buscarinovi. První úroveň, biograficko-kontextuální, rekonstruuje okolnosti její dlouholeté přítomnosti v Kantora divadle. Druhá úroveň, typologická, konfrontuje její fotografické strategie s typologií popsanou v první kapitole. Třetí úroveň, fenomenologická, se ptá – opět prostřednictvím Heideggera a Ingardena, ale také samotné fotografky – na ontologický status těchto snímků ve vztahu k divadlu, které nechtělo být fotografováno.

10 C. Rose, Era possibile fotografare il teatro di Tadeusz Kantor?, Paris: vlastní vydání / édition de l'auteur, 2005.

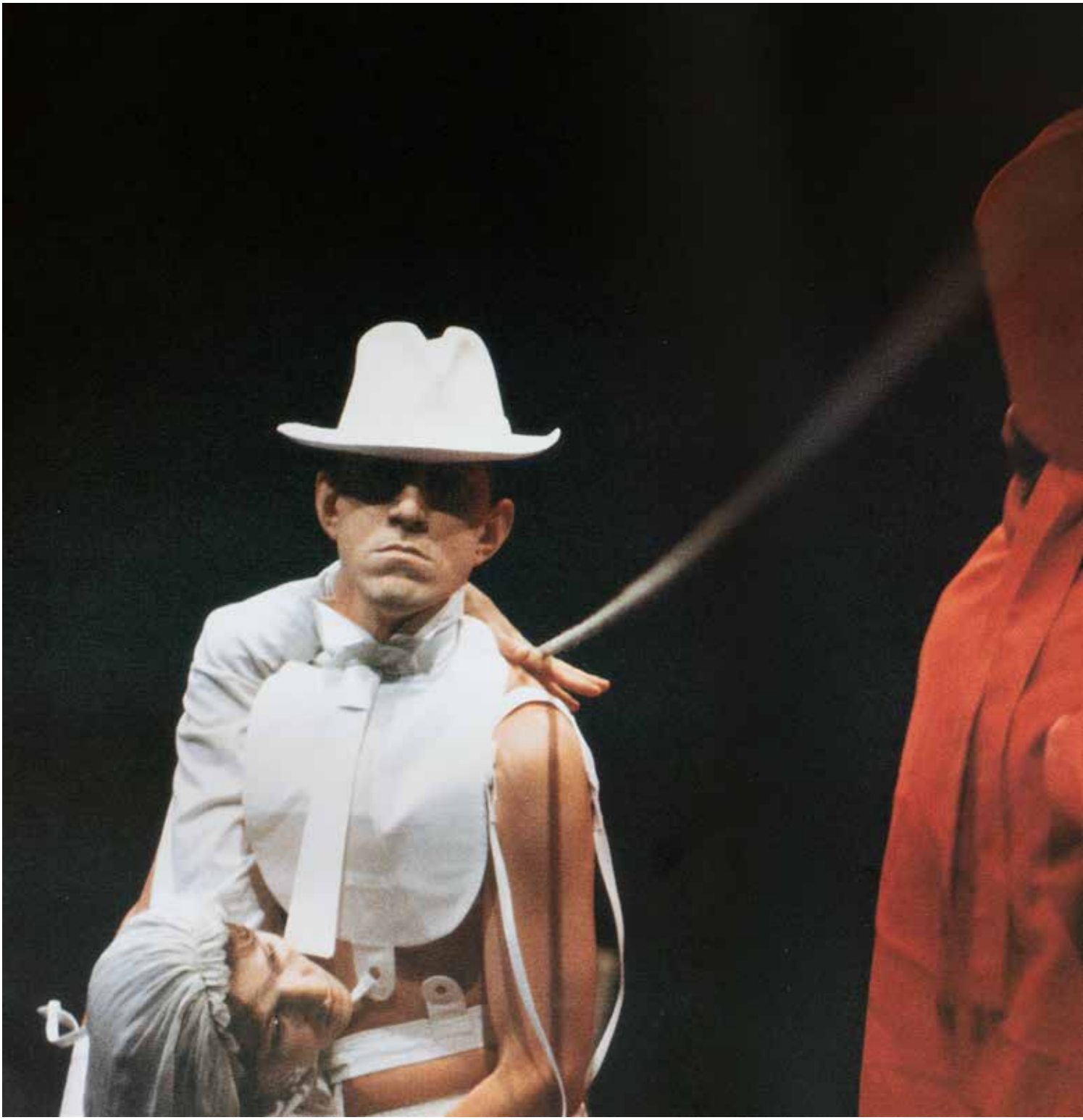
1. Rose a Kantor: rackové za rybářským člunem

Sama Rose popsala svou dlouholetou přítomnost v Kantora divadle poetickým obrazem, který je zároveň fotograficky velmi přesný: „jako rackové táhnoucí za rybářskou loďkou“. V tomto obrazu se skrývá celá fenomenologie jejího vztahu k Cricot 2. Rackové nejsou součástí posádky lodi – neurčují kurz, nevhazují sítě, neodpovídají za úlovek. Nejsou však ani náhodnými pozorovateli – jsou neustále přítomny, neúnavně letí za člunem, přiletěly ne náhodou, ale proto, že je něco přitahuje, a zůstávají tak dlouho, dokud člun pluje. V tomto obrazu je velká fotografická upřímnost: Rose si nenárokuje, že by byla spolutvůrkyní Kantorova divadla, ani dokonce jeho nezbytnou dokumentaristkou. Přiznává si roli vnější, roli „být u“, nikoli „být v“. A zároveň je tato vnější role zvláštní: věrná, dlouhodobá, po léta se vracející.

Rose viděla Kantorova představení v Nancy, Paříži, Varšavě, Florencii, Miláně, Ženevě, Norimberku, Londýně, Benátkách, Toulouse, Antverpách, Lille – seznam měst je sám o sobě dokumentem něčeho důležitého: dokumentem putování Kantorova divadla, jeho evropského rozsahu, jeho neustálé cesty. Fotografka, která sama tuto cestu absolvovala více než patnáct let, není dokumentaristkou jednoho představení – je svědkyní cesty. A právě tato perspektiva cestovatele – někoho, kdo viděl tytéž postavy v Paříži i ve Florencii, v Londýně i ve Wielopolu – dodává fotografiím Caroline Rose jejich specifický charakter. Nejsou to fotografie jednorázového pozorování. Jsou to fotografie dlouhodobého doprovázení.

Ve svém textu z roku 1991 Rose popisuje Kantora jako „výbušnou, vytrvalou a přátelskou bytost“, jako „člověka-instituci“, jako „umění, které se odehrává před našimi očima“. Tyto tři pojmy jsou klíčové pro pochopení jejích fotografií. Člověk-instituce – tedy někdo, u koho se hranice mezi osobou a dílem zcela setřela, kdo se sám stal uměleckou událostí. Umění odehrávající se před očima – tedy něco, co není dokončené, není uzavřené, ale odehrává se v přítomném čase, vyžaduje přítomnost jako podmínku své existence. „Umění-katedrála“ – tedy něco, co má architektonický, prostorový rozměr, něco, v čem se člověk nachází, a ne něco, co se pozoruje zvenčí. Tyto tři obrazy se skládají do fotografického projektu, který Rose realizovala možná ne zcela vědomě, ale s hlubokou důsledností.

Za zmínku stojí specifika jejího fotografického pozadí. Rose se po léta zabývala sakrální architekturou a hmotným dědictvím – prostory, které byly postaveny proto, aby trvaly, a které přetrvávaly po staletí. Kantor byl jejím uměleckým protipólem: tvořil pro pomíjivost, pro událost, pro okamžik. Střet této architektonické citlivosti – vychované na dlouhém trvání, na hmotě odolné vůči času – s divadlem, které se samo odsoudilo k zmizení, vytváří ve fotografiích Rose zvláštní napětí. Fotografuje pomíjivé tak, jako by šlo o architekturu: s přesností, s důrazem na světlo, s úctou k formě. A to je její umělecké rozhodnutí – ať už vědomé či ne – nenechat Kantorovo divadlo zmizet v rozmazaném gestu strohého dokumentu.



Cricotage „Kde jsou sněhy dávných časů“, foto: Caroline Rose, 1984

2. Rose ve vztahu k typologii divadelní fotografie

2.1. Použité styly

Fotografie Rose spadají do několika fotografických stylů popsaných v první kapitole, avšak jejich charakteristika se diametrálně liší od Buscarina – a tento rozdíl svědčí o tom, že Kantorovo divadlo bylo možné fotografovat ze zásadně odlišných pozic a že žádná z těchto pozic není jedinou správnou.



Rose nejvýrazněji uplatňuje styl, který by se dal – vracíme-li se k typologii z první kapitoly – nazvat **expresivním (malířským)**, avšak realizuje jej jinak než Buscarino. Buscarino pracoval s temnotou jako s aktivní hmotou – jeho „černá“ byla hluboká, pohlcující, dramatická. Rose pracuje především se světlem: její fotografie jsou světlejší, vzdušnější, blíže stříbrné než černé tónině. Tato odlišnost není technická – je filozofická. Buscarino fotografoval Kantorovo divadlo jako temnotu, z níž vyzařuje jas. Rose ho fotografuje jako jas vyzařující z prostoru. Oba mají pravdu – a jejich vzájemná odlišnost odhaluje, že Kantorovo divadlo bylo mezerou mezi těmito dvěma vlastnostmi.

U Rose je velmi silně přítomný **portrétní (antiportrétní)** styl. Její cit pro formu — kritiky popisovaný jako „neobyčejný“ — se projevuje ve fotografiích tváří a postav herců souboru Cricot 2 s přesností srovnatelnou s mistry portrétního osvětlení. Tváře Kantorových herců jsou u Rose zřetelné, soustředěné a vyplňují záběr celou svou konkrétností. Zároveň je tato konkrétnost v dialektickém napětí s jevištním make-upem, kostýmem a držením těla: vidíme tvář jako lidskou i jako masku zároveň – jako jednotlivce i jako ikonu. Rose, vycházející z tradice umělecké fotografie, dokonale chápe, že tvář je místem, kde se individuální a archetypální setkávají a vyměňují si — a právě toto místo využívá v kontextu Kantorova divadla.

Objektový styl – zaměřený na „bioobjekty“ Kantorova divadla – se u Rose projevuje specifickým způsobem. Její architektonické oko, zaměřené na stavební a dekorativní detaily, způsobuje, že fotografuje Kantorovy rekvizity – lavice, figuríny, kufry, uniformy – s podobnou pečlivostí, s jakou fotografovala katedrální ornamenty či strukturu zdi. Je v tom něco hluboce trefného: Kantorovy objekty pro něj byly tím samým, čím je sakrální architektura pro její stavitele — hmotnou teologickou formou, nositelem transcendence skrze hmotnost. Rose je fotografuje s náležitou úctou.



A konečně styl **vzpomínkový (archeologický)**: Rose fotografuje po celých šestnáct let trvání Kantorova divadla, od hry *Mrtvá třída* až po *Dnes mám narozeniny*, a tento časový rozsah vnáší do jejího archivu perspektivu dlouhého trvání. Jednotlivé fotografie, nahlížené jako celek, tvoří kroniku pomíjivosti: tytéž tváře herců v průběhu let, tytéž postavy v jednotlivých inscenacích, ten samý Kantor v různých evropských městech. Je v tom něco, co u Buscarina chybí – autobiografický rozměr fotografujícího subjektu: archiv Caroline Rose je deníkem jejího vlastního vztahu ke Kantorovu divadlu, dokumentem něčí věrnosti a vytrvalosti.

2.2. Překračované styly

Rose, na rozdíl od Buscarina, se **dokumentárnímu (archivnímu)** stylu zcela nevyhýbá. Její fotografie si často zachovávají čitelnost jevištního prostoru: lze z nich vyčíst vztahy mezi postavami, uspořádání rekvizit, scénickou logiku obrazu. Nejedná se o kompromis ani o uměleckou slabost — je to, jak se domnívám, výraz odlišné fotografické filozofie. Rose věří, že Kantorovo divadlo lze vyfotografovat – alespoň částečně – a že tato víra, i když je odsouzena k neúplnosti, je poctivější než estetické vzdání se pokusu. Otázka jejího alba – „bylo to možné?“ – předpokládá, že pokus stál za to.

Cizí je jí však to, co je na Buscarinově fotografii možná nejcharakterističtější: přeměna divadelní fotografie v filozofický nástroj prostřednictvím radikální destrukce její informační hodnoty. Buscarino systematicky ničí kontext – vystřihuje fragment, ponoří jej do tmy, vybírá okamžik před nebo po události – aby fotografie

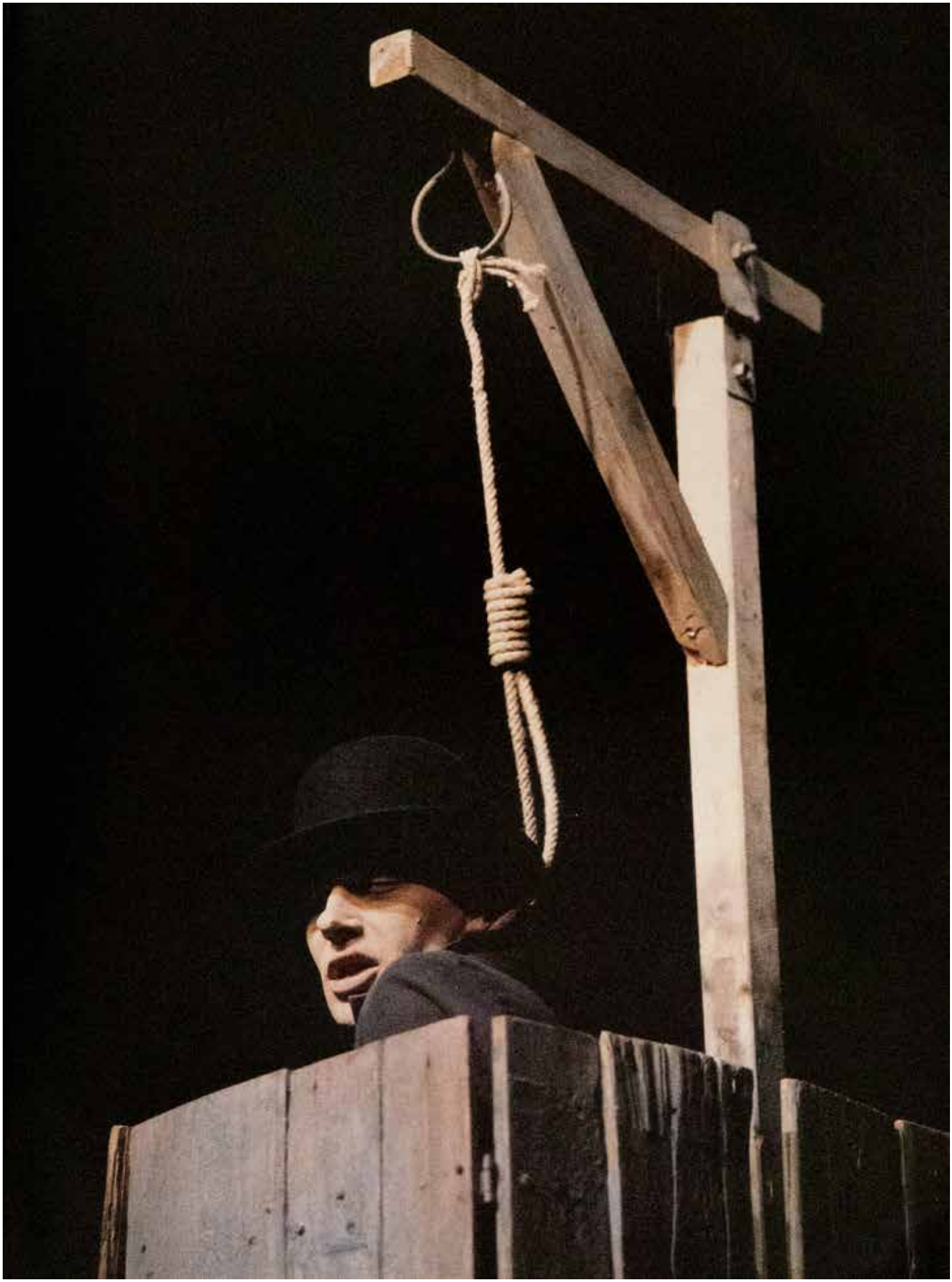
přestala „mluvit o“ divadle a začala „být“ divadlem. Rose se před touto hranicí zastavuje. Její fotografie stále „hovoří o“ – a právě proto kladou dramatičtější otázku: je toto „o“ vůbec možné, dá se Kantorovo divadlo popsat, lze jeho podstatu vyjádřit v referenčním režimu?

2.3. Vlastní styl: fotografie jako výslech

Vlastní styl Rose by se dal označit za **styl tázavý**. Její snímky tolik neprohlašují, jako spíše vyslýchají: ptají se Kantorova divadla na jeho tajemství. Buscarino si byl jistý, že toto tajemství vidí – a fotografoval s touto jistotou, s pocitem, že fotoaparát je nástrojem zjevení. Rose se nachází v hlubší nejistotě: její název je otázkou, nikoli tvrzením. Tato nejistota není fotografickou slabostí – je, paradoxně, hlubším přiblížením k divadlu, které samo stavělo na



Cricotage „Kde jsou sněhy dávných časů“, foto: Caroline Rose, 1984



Inscenace „Ať zhynou umělci “ – foto: Caroline Rose, 1980

otázkách bez odpovědí, na nemožnosti, na hranici mezi tím, co se může stát, a tím, co by nemělo být možné.

Interrogativní fotografie nehledá efektní obraz: hledá obraz, který je sám o sobě otázkou. Ve fotografiích Caroline Rose se vyskytují takové momenty – když herec hledí do objektivu způsobem, který nelze jednoznačně interpretovat ani jako vžití se do role, ani jako vystoupení z ní; když Kantor stojí v záběru s gestem, které se vznáší někde mezi zásahem a pozorováním; když je rekvizita vyfotografována s takovou přesností, že přestává být rekvizitou a stává se otázkou o své vlastní existenci. V těchto momentech dosahuje fotografie Rose stejné hloubky jako fotografie Buscarina – jenže jinou cestou: ne destrukcí informace, ale jejím maximálním zhuštěním.

3. Fenomenologie fotografie Caroline Rose

3.1. Heidegger: možnost odhalení a její hranice

Když se Heidegger v eseji *Původ uměleckého díla*[11] ptá, jak dílo odhaluje pravdu, odpovídá: prostřednictvím *napětí* mezi zemí a světem, mezi tím, co se brání odhalení, a tím, co odhalení vyžaduje. Velké umělecké dílo toto napětí nerozřeší – udržuje je jako plodný spor. Heidegger však klade i otázku složitější: co se stane, když něco ze své podstaty nechce být odhaleno? Kantorovo divadlo bylo právě takovou bytostí: zamýšlené jako pomíjivé, vytvořené z hmoty zmizení, vyznávající, že jeho pravda existuje pouze v čase a skrze čas vlastního trvání.

Otázka Caroline Rose – „bylo možné to vyfotografovat?“ – je ve skutečnosti heideggerovskou otázkou: otázkou o hranici odhalení. Může fotografie odhalit pravdu bytí, které se samo utváří skrze zakrývání? Kantor mnohokrát opakoval, že ho divadlo zajímá jako něco naprosto jedinečného, jako událost, kterou nelze reprodukovat. V tomto prohlášení je něco z vědomé ontologické politiky: divadlo se brání fotografii jako činu narušujícímu jeho podstatu. Rose tuto obranu zná a fotografuje navzdory ní – neignoruje odpor, ale činí z něj téma. Otázka, kterou album klade, je záznamem tohoto odporu: divadlo klade odpor, fotografka jej vnímá, a právě v tomto vnímání odporu se rodí její umění.

Heideggerovská „Lichtung“ – průhled, v němž se může byt odhalit – má u Rose zvláštní podobu. Není to průhled jistoty: je to průhled podmíněné možnosti, průhled otázky. Fotografie Rose neříkají: „tohle bylo Kantorovo divadlo“ – říkají: „tohle jsem viděla, když jsem u toho byla“. Tento rozdíl je zásadní. Buscarino odhaloval pravdu; Rose nabízí její možnost. A možná právě tato epistemologická opatrnost – to „možná“ namísto „kategorického“ – je hlouběji kantoriovská, protože sám Kantor nikdy netvrdil, že víme, co je umění. Neustále se na to ptal.

11 M. Heidegger, Źródło dzieła sztuki, cit. dílo, s. 7–62.

3.2. Ingarden: konkretizace jako věrnost a ztráta

Ingarden, když se zabýval ontologií divadelního díla, rozlišoval mezi dílem v jeho ideální plnosti a každou konkrétní realizací i každou konkretizací v rámci vnímání. Každá realizace představení je vzhledem k ideální struktuře díla neúplná; každá konkretizace divákem je výběrem a transformací. Divadelní fotografie je, jak jsem psal v souvislosti s Buscarinem, zvláštním druhem konkretizace: konkretizací prováděnou fotografem, vybaveným fotoaparátem a citlivostí, který z mnohovrstevnaté události vyzdvihuje jednu vrstvu.

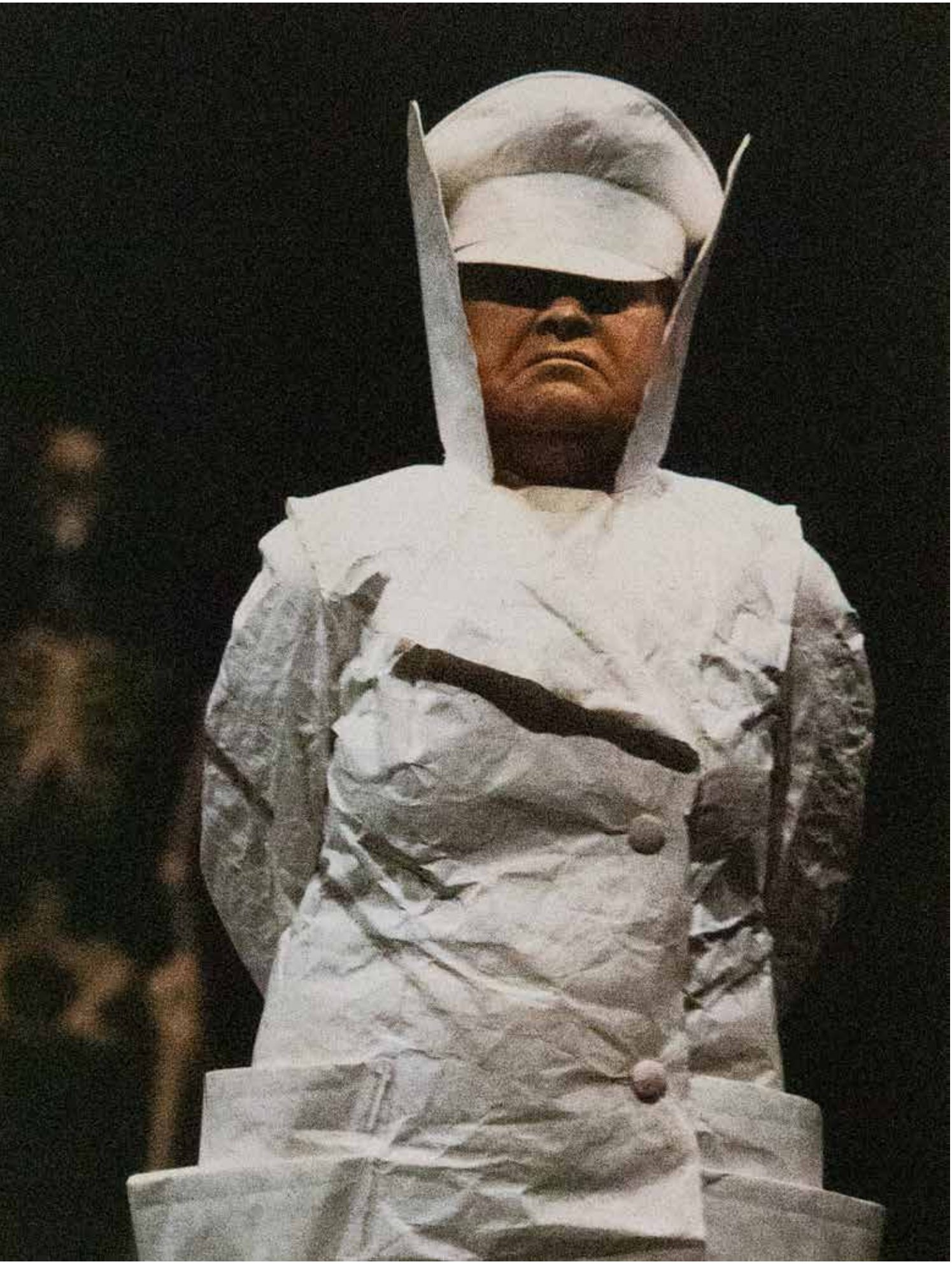
Rose však do této problematiky vnáší nový rozměr, který u Buscarina chyběl: rozměr věrnosti si vědomé vlastních hranic. Ingarden psal, že dobrá konkretizace je ta, která dílo „doplňuje" citlivostí diváka – která přidává to, co schematická struktura díla neobsahuje, a co ji doplňuje v konkrétnosti prožitku. Konkretizace Caroline Rose je výjimečná tím, že doplňuje Kantorovo divadlo něčím, co samo o sobě nemělo: časovou perspektivou dlouhého trvání, archivem věrnosti, záznamem návratu. Žádný z fotografů Cricot 2 ho nedoprovázel tolik let a na tolika místech. Toto dlouholeté doprovázení je zakomponováno do fotografie Rose jako její neviditelný, avšak přítomný rozměr: vidíme snímky z různých let a různých měst a cítíme, že někdo po celou tu dobu byl u toho.

Ingarden také poukazoval na to, co konkretizace nedokáže zachytit: zvukovou, časovou a tělesnou přítomnost. Rose tyto omezení vnímá a činí z nich téma svého tázavého názvu. „Bylo možné to vyfotografovat?" – to znamená: byla možná fotografická konkretizace, když tolik vrstev unikalo fotoaparátu? Rose neodpovídá „ne" – odpovídá otevřenou otázkou, která je upřímnější než jakákoli kladná či záporná odpověď. V této nejistotě realizuje ingardenovské chápání díla jako struktury, která není nikdy plně konkretizována – struktury, která vždy přesahuje každé své ztvárnění.

3.3. Fotografie jako přiznání nemožnosti

Porovnáme-li Heideggerův a Ingardenův pohled na fotografii Caroline Rose, lze navrhnout tezi, která je opakem teze o Buscarinově fotografii. Buscarino bylo „třetím dílem" – autonomním výtvorem, který vzešel ze setkání dvou uměleckých světů a který sám odhaloval pravdu Kantorova divadla. Rose je něčím jiným: je „svědkem nemožnosti" – fotografkou, která se po léta pokoušela vyfotografovat něco, co bylo ze své podstaty před fotografií chráněno, a jejíž vytrvalost v tomto nemožném pokusu se sama o sobě stala uměleckou formou.





Cricotage „Kde jsou sněhy dávných časů“, foto: Caroline Rose, 1984



Inscenace „Ať zhynou umělci " – foto: Caroline Rose, 1980

Svědek nemožnosti není fotografem porážky. Je fotografem té nejtěžší pravdy: že něco skutečně existovalo, a právě proto se to nedá zachytit. Roland Barthes v *knize Camera lucida* napsal, že fotografie je důkazem toho, že něco *bylo — ça a été*, to-že-bylo[12] . Fotografie Caroline Rose jsou právě tímto důkazem obzvláštní síly: důkazem toho, že Kantorovo divadlo bylo natolik skutečné, že dokázalo fotografii vzdorovat. Divadlo, které se dá vyfotografovat beze zbytku, které se před fotoaparátem nebrání, je možná divadlem méně skutečným – více dekorativním, více vystaveným na odiv. Kantorovo divadlo se bránilo – a právě tato obranyschopnost je, paradoxně, důkazem jeho ontologické vážnosti.

12 R. Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, cit. dílo Název francouzského originálu: La chambre claire; v mezinárodním oběhu je kniha známá také pod názvem anglického vydání Camera Lucida.



Fotografie Caroline Rose tedy nejsou ani tak dokumentem Kantorova divadla, jako spíše dokumentem odporu, který toto divadlo kladlo dokumentaci. V negativu každé povedené fotografie – v tom, co na ní není, v tom, co muselo zmizet, aby obraz mohl vzniknout – je zapsána podstata Cricot 2. A možná právě tato nepřítomnost v přítomnosti, tento nedostatek v zobrazování, je nejhlubší kantoriánskou kvalitou fotografií Rose: kvalitou vlastní divadlu, které se budovalo na nepřítomných, na vracejících se mrtvých, na prázdných místech po něčem, co již není.

4. Návrat k otázce: bylo to možné?

Nyní se můžeme vrátit k titulní otázce Rose a pokusit se na ni odpovědět – i když odpověď nebude jednoduchá. „Bylo možné vyfotografovat divadlo Tadeusze Kantora?“

První odpověď, dokumentární: ano – a stovky fotografií v archivu Cricotéky jsou toho důkazem. Kantorova představení byla fotografována; jejich prostorová podoba, obsazení, uspořádání objektů byly zaznamenány z různých úhlů a v různých inscenacích. Tento druh fotografické možnosti nebyl nikdy zpochybňován.

Druhá odpověď, fenomenologická: ne – protože to, čím bylo Kantorovo divadlo jako zážitek, jako intenzita setkání živých těl s neživými objekty, jako rytmus dechu a ticha, jako fyzická přítomnost Kantora-demiurga na jevišti, jako nepřenositelná aura jedinečnosti – to žádná fotografie nemohla zachytit. Kantor měl pravdu, když tvrdil, že ho divadlo zajímá jako něco, co nelze reprodukovat.

Třetí, umělecká odpověď, kterou nabízí fotografie Rose: otázka je důležitější než odpověď. „Je to možné?“ je již samo o sobě filozofickým gestem, které chápe Kantorovo divadlo lépe než jakákoli jistá odpověď. Kantor stavěl své divadlo na otázkách o možnosti – *Divadlo nemožné*, *Divadlo nulové*, nemožnost návratu, nemožnost opakování. Fotografka, která klade otázku „Je to možné?“, vstupuje do stejného způsobu uvažování. Klade kantorskou otázku ohledně své vlastní fotografie.

Je v tom zvláštní filozofická symetrie: Kantor se v celém svém divadle ptal, zda je možné skutečné divadelní dění – dění, které není iluzí, není konvencí, není sekundární napodobeninou života, ale samotným životem filtrovaným smrtí. Rose se prostřednictvím celé své fotografické tvorby ptá, zda je možná skutečná divadelní fotografie – fotografie, která není dokumentem, není estetickou ilustrací, ale samotným divadlem filtrovaným fotoaparátem. Na žádnou z těchto otázek neexistuje definitivní odpověď. A právě to z nich – z Kantora i Rose – dělá umělce v plném smyslu tohoto slova.

5. Album jako architektura paměti



Album Caroline Rose – *Era possibile fotografare il teatro di Tadeusz Kantor?* – je návrhem odlišným od Buscarinova *Cyrku smrti* nejen fotograficky, ale i architektonicky. Buscarino komponoval své album jako představení: s dramaturgií, vrcholy, zklidněním, vlastním rytmem. Rose své album komponuje spíše jako kroniku – nebo, blíže k její skutečné zkušenosti, jako průvodce sakrální architekturou: vede nás přes jednotlivé prostory, jednotlivá představení, jednotlivá léta, přičemž zachovává určitý řád, určitý respekt k chronologii, k místům, ke konkrétnosti událostí.

Tato architektonickost má hluboký smysl v kontextu Kantorova divadla, které samo o sobě bylo architekturou paměti: budováním prostoru, v němž mohou přebývat duchové. *Wielopole, Wielopole* bylo architekturou, která ztvárňovala dům dětství jako prostor obývaný mrtvými. *Mrtvá třída* byla architekturou školní třídy jako vězení času. Album Rose buduje podobnou architekturu: prostor, v němž lze znovu obývat Kantorovo divadlo – ne jako v představení, ale jako v místě paměti. Každá fotografie je místností, do níž vstupujeme a v níž je na chvíli přítomno to, čeho již není.

Za pozornost stojí dvojjazyčnost názvu alba v jeho italském vydání – „Ediz. italiana e inglese“. Tato dvojjazyčnost je významným gestem: Kantorovo divadlo bylo divadlem v polštině, nesrozumitelné pro většinu evropských diváků, a právě tato nesrozumitelnost verbálního textu otevírala prostor pro porozumění prostřednictvím obrazu, gesta, těla. Album Rose tuto strukturu zachovává: otázka je položena v italštině a angličtině, fotografie jsou beze slov. V tomto beze slovném obrazu spočívá odpověď na nemožnost: obraz promlouvá tam, kde slovo mlčí. Divadelní fotografie je nemožným překladem, který se však uskutečňuje – a právě tato uskutečněná nemožnost je jejím uměleckým smyslem.

Fotografie Caroline Rose z divadla Tadeusze Kantora představují samostatný jev, který je obtížné zařadit – a právě tato obtížnost je jejich nejhlubším rysem. Uplatňuje několik fotografických stylů popsaných v první kapitole – expresivní, portrétní, objektový, paměťový –, avšak uplatňuje je způsobem podřízeným jinému, nadřazenému projektu: projektu otázky o možnosti. Rose nedochází k závěrům; Rose se ptá. A právě tato otázka – kladená po šestnáct let, v několika evropských městech, s fotoaparátem namířeným na divadlo, které nechtělo být fotografováno – je jejím skutečným dílem.



Cricotage „Kde jsou sněhy dávných časů“, foto: Caroline Rose, 1984

Fenomenologická analýza umožňuje tuto jedinečnost přesně popsat. Z heideggerovského pohledu fotografie Caroline Rose přímo neodhaluje pravdu Kantorova divadla — odhaluje pravdu o hranici odhalení: pravdu o tom, že určité bytosti se brání zjevnému odhalení a že tato obranyschopnost je jejich ontologickou hloubkou. Z ingardenovského pohledu je to konkretizace vědomá si svých vlastních omezení – konkretizace, která obohacuje mnohovrstevnatost divadelního díla svou jedinečnou hodnotou: dlouhodobou věrností, archivem návratu, záznamem přítomnosti-poblíž.

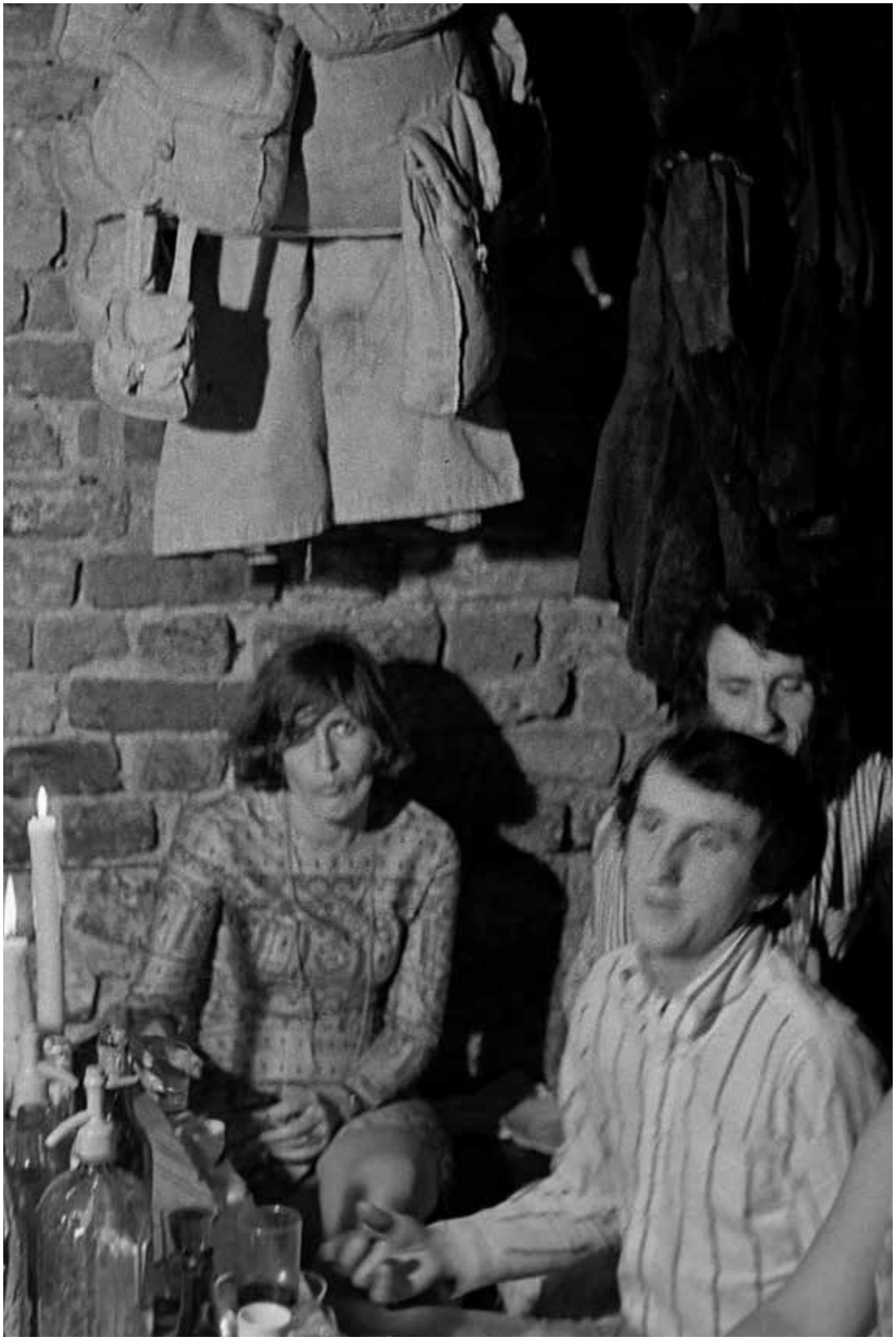
Srovnání fotografií Rose s fotografiemi Buscarina odhaluje, že Kantorovo divadlo bylo bytostí natolik filozoficky obsáhlou, že jej bylo možné fotografovat z podstatně odlišných úhlů a pokaždé zachytit jinou jeho pravdu. Buscarino fotografoval jistotu – a tato jistota otevírala hloubku. Rose fotografovala pochybnost – a tato pochybnost otevírala otázku. Oba měli pravdu. A tato vzájemná neredukovatelnost jejich pravd je snad nejkrásnějším důkazem toho, že Kantorovo divadlo bylo skutečně velkolepé: velkolepé jako každá bytost, kterou nelze vyčerpat jedinou interpretací, jediným pohledem, jediným fotoaparátem.

Otázka Caroline Rose zůstává otevřená: „era possibile?“ Bylo to možné? A bude to možné i nadále – tak dlouho, dokud bude někdo prohlížet její fotografie a klást si tuto otázku znovu, vlastníma očima, ve svém vlastním čase. To je zřejmě jediná možná odpověď: možnost vyfotografovat Kantorovo divadlo trvá tak dlouho, jak dlouho trvá otázka o této možnosti. A ta nestárne.





Inscenace „Wielopole-Wielopole“, foto: Caroline Rose, 1986



Galerie „Krzysztofory" – „lóže" divadla Cricot 2, foto: Jacek Maria Stokłosa, 60. léta.

kapitola IV.

jacek maria stokłosa a fotografie cricot 2.
svědek zevnitř.

Dosavadní kapitoly věnované fotografii Cricot 2 budovaly své filozofické napětí kolem jednoho zásadního rozlišení: vně a uvnitř. Buscarino přicházel zvenčí jako fotografující umělec, který pronikal do vnitřní logiky Kantorova divadla prostřednictvím citlivosti, porozumění a estetické spřízněnosti. Rose přicházela zvenčí jako fotografka kulturního dědictví, která díky dlouholetému doprovázení nechala vnější pohled proměnit se ve formu věrnosti. Oba, i v těch nejintimnějších momentech své fotografie, zůstávali na druhé straně jeviště – pozorovateli, byť výjimečnými a hluboce ponořenými do pozorovaného světa.

Jacek Maria Stokłosa zaujímá v tomto srovnání radikálně odlišné místo – a tato odlišnost není otázkou míry, ale kategorie. Stokłosa byl dvacet let hercem divadla Cricot 2. Hrál v něm nikoli jako profesionální herec, který chodí do práce, ale jako výtvarný umělec, grafik a fotograf, jehož umělecká biografie se proplétala s historií Kantorova divadla od roku 1963 – kdy jako devatenáctiletý vstoupil do stroje na židle ve hře *Šílenec a jeptiška* – až do Kantorovy smrti v roce 1990. Toto divadlo fotografoval, přičemž v něm zároveň zastával roli herce, přítele, dokumentaristy a nezávislého umělce. Fotografoval z vnitřku.

Tato situace – fotograf, který je zároveň účastníkem dokumentované události, svědek, který je zároveň hercem – je v historii divadelní fotografie výjimečným a filozoficky složitým případem. Vytváří zcela odlišnou epistemologickou strukturu než vnější fotografie: jiné poznání, jiný přístup, jiný vztah k tajemství, jinou odpovědnost. Vytváří však také jiná omezení, jiné slepé skvrny, jiné nemožnosti. Stokłosa ví o Kantorově divadle věci, které ani Buscarino, ani Rose nemohli vědět – a nevidí věci, které oni viděli právě proto, že stáli mimo. Tato kapitola je pokusem o popsání této odlišné pozice a jejích fotografických důsledků.



Galerie „Krzysztofory" – „lóže" divadla Cricot 2, foto: Jacek Maria Stokłosa, 60. léta.

1. Stokłosa a Kantor: společná biografie

Vztah Jacka Marii Stokłosy s Tadeuszem Kantorem měl charakter, který rozhodně přesahuje běžný vztah fotografa s fotografovaným. Byl to vztah genetický — zakořeněný hlouběji než jakýkoli umělecký projekt. Kantor během okupace chodil na obědy do rodného domu Stokłosy na ulici Siennej v Krakově. Teta umělce byla herečkou v předválečném divadle Cricot. Právě tato sounáležitost se společným krakovským prostředím – prostředím, v němž byly hranice mezi domovem a ateliérem, mezi životem a uměním vždy jen podmíněné – je základem, z něhož vyrostl celý jejich pozdější vztah.

Když v roce 1963, v šestnácti či sedmnácti letech, přišel Stokłosa ke Krzysztoforovým – teta ho tam zavedla, aby ho představila starému známému –, Kantor ho okamžitě zaměstnal. Ne k fotografování: k hraní. Ve hře *Blázen a jeptiška* – realizaci myšlenky Divadla nula, ve které hlavní roli hrálo strojní zařízení sestavené ze židlí a lidé se bezmocně potýkali s mechanickým chaosem – seděl Stokłosa uvnitř tohoto stroje a udával mu rytmus. Byl jediným člověkem, který se strojem spolupracoval. Jak sám řekl v rozhovoru pro časopis Szum: „Byl jsem jediným člověkem, který s tímto strojem spolupracoval, a jsem na to hrdý." Tato hrdost – klidně vyjádřená po více než padesáti letech – je důkazem toho, že vstup do Kantorova stroje byl formativním zážitkem.

Stokłosa studoval na Akademii výtvarných umění v Krakově – nejprve na katedře průmyslového designu, poté (po vyloučení kvůli fotografické výstavě, nikoli kvůli politice) na katedře grafiky, kterou absolvoval diplomovou prací v roce 1972. Souběžně s rozvojem vlastní tvorby – umělecké grafiky, kreativní fotografie, konceptuální činnosti v rámci Druhé skupiny založené v roce 1967 s bratry Janickými – pokračovala i jeho přítomnost v Cricot 2. Dvacet let byl divadelním hercem, účastníkem evropských turné, člověkem, který znal Kantorovo divadlo ze stránky, kterou žádný vnější pozorovatel nemohl vidět: ze strany vnitřku stroje, ze strany těla na jevišti, ze strany zkoušek, ze strany rozhovorů u cigarety v šatně.

Stokłosa začal fotografovat Kantorovo divadlo velmi brzy – jeho archiv zahrnuje snímky z let 1963–1990, tedy prakticky celou historii jeho působení v Cricot 2. Za zmínku stojí zvláštní charakter fotografického zadání, které obdržel: vedení Krakovské skupiny – v osobě Stanisława Balewicze a samotného Tadeusze Kantora – mu svěřilo přípravu rozsáhlé fotografické reportáže ze života Galerie Krzysztofory. Měl fotografovat členy Krakovské skupiny a jejich díla, představení souboru Cricot 2, happeningy, vernisáže, diskuse a život v kavárnách. Pokyny byly lakonicky přesné: fotografie měly být volné a zajímavé, a především měly zachycovat charakter skupiny a zaznamenávat její nejživější okamžiky. V této zakázce se skrývá paradox, který se bude opakovat v celé analýze: člověk, který se nachází uprostřed těch nejživějších okamžiků, dostane za úkol je fotografovat. Jak se fotografuje to, v čem se člověk nachází?

Stokłosa fotografoval Kantora i mimo divadlo – jeho soukromí, každodennost, okamžiky mimo rámec představení. Toto archiv soukromí představuje samostatnou kapitolu, která přesahuje divadelní fotografii v užším smyslu, ale je s ní neoddělitelně spjata: stejný fotoaparát, stejný člověk za objektivem, stejný Kantor – ale ve zcela jiném vztahu. Soukromé snímky umělce a přítele mají jinou filozofickou pozici než snímky představení. V obou případech Stokłosa fotografuje někoho, s kým sdílí něco zásadně odlišného od toho, jak s ním mohli sdílet Buscarino či Rose.

2. Stokłosa ve vztahu k typologii divadelní fotografie

2.1. Používané styly – a jejich transformace prostřednictvím vnitřního postoje

Srovnání Stokłosových fotografií s typologií popsanou v první kapitole přináší překvapivé zjištění: Stokłosa realizuje stejné styly jako externí fotografové, avšak s fundamentálně odlišným žánrovým zaměřením. Jde o rozdíl mezi nabytými znalostmi a prožitými znalostmi – a tento rozdíl je z fotografického hlediska rozhodující.

Reportážní (procesní) styl — fotografování zkoušek, příprav, tvůrčího procesu — u Stokłosy ztrácí charakter vnějšího pohledu a stává se něčím bližším záznamu vlastní zkušenosti. Když externí fotograf zachycuje Kantora na zkoušce, vidí ho jako tvůrce v akci — fascinujícího, nedostupného, tajemného. Stokłosa je na zkoušce účastníkem. Kantor na jeho fotografiích ze zkoušek není zjevením umělce-stvořitele pozorovaného z odstupu, ale obrazem kolegy, šéfa, člověka, s nímž se za chvíli bude bavit. Tato blízkost mění vše: odstraňuje auru, vnáší konkrétnost. Stokłosovy fotografie z zkoušek mají – pokud souhlasíme s tímto zjednodušením – méně teatrálnosti a více reality. Právě proto jsou neocenitelným dokumentem: ne diváka procesu, ale účastníka.

Metateatrální styl – fotografování Kantora uvnitř představení, odhalování mechanismů režiséra-stvořitele – není u Stokłosy odhalujícím gestem, ale gestem přirozeným. Kantor v záběru Stokłosy není přistižen ani odhalen: je viděn. Externí fotograf, když fotografuje Kantora na jevišti, zachycuje něco, co je obvykle chráněno divadelní konvencí oddělující režiséra od publika. Stokłosa fotografuje někoho, s kým každý den sdílí prostor. Metateatralita jeho snímků není výsledkem odhalení – je výsledkem známosti.

Portrétní (antiportrétní) styl se u Stokłosy realizuje se zvláštním napětím: fotografuje tváře herců, které zná mimo jeviště, jejichž tvář bez make-upu je mu stejně dobře známá jako tvář v grotesce. Toto dvojí vidění – skrz make-up i za make-upem zároveň – vnáší do jeho antiportrétů dialektiku, která je vnějšímu fotografovi nepřístupná. Buscarino mohl vidět masku; Stokłosa vidí současně masku i tvář za ní. Jeho antiportrét je ze své podstaty složitější: nemůže herce redukovat na pouhý znak, protože ho zná jako člověka. Tato nemožnost úplné depersonalizace je možná jeho uměleckým omezením – ale je to také fotografická pravda o tom, čím byl herec Cricot 2: člověkem, nikoli loutkou, i když ho Kantor chtěl učinit figurkou.



Tadeusz Kantor s „rekvizitou" z inscenace „Mrtvá třída", foto: Jacek Maria Stokłosa, 1976

A konečně **objektový** styl – zaměřený na bioobjekty Kantorova divadla – nabývá u Stokłosy hmatového rozměru. Vnější fotograf může obdivovat Kantorův bioobjekt skrz objektiv; Stokłosa se ho dotýkal. Věděl, jak váží školní lavice, jak voní staré dřevo divadelních strojů, jak se v dlani drží kufřík, se kterým hrál. Tato hmatová znalost – znalost těla, nikoli oka – se v jeho fotografiích objektů stává neviditelnou, avšak přítomnou dimenzí. Když fotografuje rekvizitu, kterou držel v rukou, jeho snímek nese informaci, kterou žádné jiné oko nemůže zprostředkovat.

2.2. Vlastní styl: fotografie jako dvojí deník

Pokud by se fotografie Buscarina dala označit za epifanickou a fotografie Rose za interrogativní, pak by se fotografie Stokłosy dala nazvat **autobiografickou** – avšak v dvojím smyslu: je to autobiografie fotografujícího a zároveň autobiografie fotografovaného, protože jejich životopisy se po dvacet let prolínaly. Stokłosa fotografováním Kantorova divadla zachycuje svůj vlastní umělecký život – tutéž událost, jíž se sám účastní. Jeho archiv představuje zároveň dvě kroniky: Kantorovu i svou vlastní.

Tato autobiografická dvojí povaha vytváří zvláštní typ fotografické subjektivity – nejde o subjektivitu umělecké vize (jako u Buscarina) ani o subjektivitu vnějšího pozorování (jako u Rose), ale o subjektivitu účasti. Stokłosova fotografie z generálky na hru *Vodní slípka* je dokumentem této generálky – a zároveň je dokumentem zkušenosti člověka, který na této generálce byl, který ví, jak zněl sál, co Kantor říkal, jak vonělo dřevo podlahy. Tato znalost není na fotografii viditelná, ale je v ní přítomna jako její podmínka: bez ní by fotografie v této podobě nevznikla.

3. Fenomenologie Stokłosovy fotografie

3.1. Heidegger: dílo jako přebývání

Heidegger v eseji *Stavět, bydlet, myslet*[13] psal o rozdílu mezi pobytem v prostoru a obýváním prostoru. Pobyt je neutrální – je to přítomnost těla na místě. Obyvatelství je vztah: člověk, který místo obývá, s ním vstupuje do vztahu, v němž ho toto místo utváří a on utváří je. Obyvatelství je formou bytí-ve-světě, nikoli pouze bytí-u-světě. Rozdíl mezi Buscarinem a Stokłosou – mezi vnějším fotografem a fotografem-hercem – je právě rozdílem mezi pobytem a obýváním.

Buscarino chodil na Kantorova představení. Stokłosa v nich obýval – po dvacet let, v desítkách inscenací v několika desítkách evropských měst. Kantorovo divadlo pro něj nebylo předmětem pozorování, ale existenciálním prostředím: místem, kde umělecky dospíval, formoval svou citlivost a rozvíjel svůj vlastní tvůrčí jazyk. Když fotografoval toto divadlo, fotografoval své vlastní přebývání v něm.



13 M. Heidegger, Budować, mieszkać, myśleć, in: téhož, Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane, výběr a úprava K. Michalski, Warszawa: Czytelnik, 1977.



Alfred Lenica a Tadeusz Kantor, foto: Jacek Maria Stokłosa, 60. léta.

Heideggerův koncept odhalování pravdy prostřednictvím uměleckého díla nabývá v tomto kontextu nový rozměr. Externí fotograf odhaluje pravdu Kantorova divadla prostřednictvím svého vlastního fotografického díla – prostřednictvím tvůrčího aktu, který je autonomním gestem. Stokłosa odhaluje pravdu divadla prostřednictvím své vlastní přítomnosti v něm: jeho fotografie není ani tak autonomním dílem, jako spíše stopou pobytu. Nejedná se o Heideggerovo třetí dílo vzniklé ze setkání dvou uměleckých světů – je to záznam jednoho světa nahlíženého zevnitř jednou z jeho nedílných součástí.

Heidegger také psal, že pravda v uměleckém díle se odhaluje jako spor mezi zemí a světem – napětí mezi tím, co se brání odhalení (země, hmotnost, odpor materiálu), a tím, co se otevírá a rozjasňuje (svět, smysl, kontext). U Stokłosy je toto napětí obzvláště intenzivní: země, v níž Kantor tvořil – konkrétní těla, konkrétní objekty, konkrétní prostor krakovských Krzysztoforů – je Stokłosové známa z fyzické zkušenosti. Nemusí se k ní přibližovat skrze objektiv: byla její součástí. Právě tato nadměrná blízkost k zemi však může ztěžovat přístup ke světu – k filozofickému rozměru divadla, který vnější pozorovatel může zachytit právě díky odstupu. Stokłosa je tak blízko země, že někdy možná nevidí svět.



Tadeusz Kantor, Dourdan, foto: Jacek Maria Stokłosa, 1971.

3.2. Ingarden: ontologie herce-dokumentaristy

Ingarden ve své ontologii divadelního díla kladl otázku ohledně postavení herce: ten je, podle Ingardenovy terminologie, nástrojem realizace díla – materiálem, skrze který se dílo ztělesňuje – ale zároveň je samostatnou bytostí: člověkem s vlastním vnitřkem, vlastní psychologií, vlastním časem. Tato dialektika mezi nástrojem a subjektem je podle Ingardena konstitutivní pro ontologii herectví: herec musí být zároveň průhledný pro dílo (odevzdat mu své tělo) a neprůhledný (zachovat si vlastní identitu, protože mrtvá loutka není hercem).

Stokłosa jako herec-fotograf vnáší do této dialektiky novou, nečekanou komplikaci. Je nástrojem realizace díla (hraje v představení, je součástí jevištního obrazu) a zároveň je pozorovatelem a dokumentaristou díla (fotografuje představení, ve kterém hraje). Toto dvojí bytí – uvnitř i vně zároveň, bytí prvkem obrazu a zároveň tvůrcem obrazu – je ontologicky paradoxní: v Ingardenově analýze herectví se dosud nikdy neobjevil subjekt, který je současně v díle i u díla, který je prvkem konkretizace a sám konkretizaci provádí.

Tento paradox má konkrétní fotografické důsledky. Stokłosa nemůže fotografovat představení, když v něm sám hraje – nemůže být současně v „stroji židlí" i za objektivem. Jeho fotografie z představení, které dokumentují scény, jichž se sám účastní, musely vzniknout v jiných okamžicích: během zkoušek, před představením, po něm nebo když zrovna nebyl na jevišti. Zde se v jeho dokumentaci nachází slepá skvrna – to, co Stokłosa nemůže vyfotografovat: sám sebe v představení, sebe jako součást divadelního obrazu. Tato mezera představuje filozoficky důležitou informaci: fotograf-herec má přístup ke všemu kromě své vlastní jevištní přítomnosti. Jeho archiv je nepřítomností sebe sama jako herce – kompletní ve všech ostatních ohledech, ale neúplný právě tam, kde je jeho účast nejintimnější.

3.3. Fotografie jako tělo-v-paměti

Merleau-Ponty – jehož fenomenologie těla je v tomto kontextu nenahraditelným doplňkem Heideggera a Ingardena – psal, že tělo není ani tak nástrojem vnímání, jako spíše subjektem vnímání: nevidíme skrze tělo jako skrze nástroj, ale tělo je tou formou bytí-ve-světě, z níž vnímání vyrůstá. Tělo v sobě nese znalosti, které mysl nedokáže plně verbalizovat — praktické, ztělesněné, předreflexivní znalosti. Fenomenologové to nazývají tělesnou znalostí nebo habituální znalostí.[14]

Stokłosa disponuje v souvislosti s Kantorovým divadlem tělesným poznáním, jaké žádný jiný fotograf neměl: poznáním vyplývajícím z dvacetiletého působení v tomto divadle. Jeho tělo ví, jaké to je stát

14 M. Merleau-Ponty, Fenomenologia percepcji [Phénoménologie de la perception, 1945], přel. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa: Fundacja Aletheia, 2001.

na jevišti v prostoru navrženém Kantorem, jak funguje dech herce vstupujícího do vztahu s divadelním strojem, jak kůže reaguje na studené světlo ve scénách smrti. Tato tělesná znalost není na fotografiích viditelná – v záběru ji nelze spatřit –, ale je podmínkou, z níž tyto fotografie vyrůstají. Je to půda, z níž Stokłosovo vidění čerpá určitý druh bezprostřednosti a konkrétnosti, která je pro vnějšího diváka nemožná.

Barthes psal ve *Světlé komoře* o *punctu* – o tom zvláštním bodu, který bodá, který proniká, který vyzdvihuje fotografii z davu ostatních.[15] U Stokłosy má punctum jeho fotografií doslovný charakter: je to bod, který kdysi sám obýval svým tělem. Když fotografuje kout scény, na které hrál, má jeho snímek jinou hustotu než snímek téhož místa pořízený někým, kdo tam nikdy nestál. Fotograf, který byl sám fotografovaným, nese ve svém vidění stopu vlastní přítomnosti v tom, co vidí. Jedná se o zvláštní formu fotografické paměti: paměti zapsané nejen v emulzi, ale i v těle fotografa.

4. Paradox vnitřnosti: co je vidět a co není vidět zevnitř

Analýza Stokłosova postoje vyžaduje konfrontaci s paradoxem, který je z filozofického hlediska možná nejdůležitějším aspektem jeho případu: zaručuje pobyt uvnitř hlubší přístup k pravdě, nebo ji naopak zakrývá? Tato otázka není rétorická – má závažné důsledky pro pochopení jeho fotografie.

Na jedné straně: Stokłosa vidí věci, které jsou vnějším fotografům nepřístupné. Vidí Kantora v momentech tvůrčího napětí před divadelním představením – ne jako umělce-ikonu, ale jako soustředěného, nervózního, přemýšlejícího člověka. Vidí herce mimo jejich role – v šatně, na chodbě, ve chvílích, kdy opadá divadelní maska. Fotografuje prostory, které publikum nikdy nevidělo: zákulisí, ateliér, soukromí souboru. Jeho archiv má vrstvy, které archivy externích fotografů nemají.

Na druhou stranu: Stokłosa možná nevidí to, co vidí vnější pozorovatel, právě proto, že je příliš blízko. Vnější pohled má své epistemické výhody: odstup umožňuje vidět celek, který účastník vnímá pouze fragmentárně. Buscarino, když poprvé navštívil Kantorovo představení, prožil ho jako událost plnou intenzity – každý prvek byl nový, každý tvar působil silně. Stokłosa, který vidí stejné představení po sté v dalším městě, v sobě nese znalost, která je zároveň darem i prokletím: ví příliš mnoho na to, aby byl překvapen; nemůže prožít epifanii prvního setkání.

Tento paradox je snad ze všech v této práci tím nejhluboce kantoriánským. Kantor budoval své divadlo na napětí mezi opakováním a jedinečností: představení hrané po sté by mělo být stejně živé jako poprvé, smrt ztvárněná po sté by měla být stejně přítomná

15 R. Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, cit. dílo

jako při premiéře. Stokłosa jako herec žil v tomto napětí dvacet let. Jeho fotografie jsou stopou tohoto života – ne triumfu jedinečnosti nad rutinou, ale neustálého boje, v němž je každé další představení pokusem o znovuzískání intenzity toho prvního. Stokłosovy fotografie v sobě nesou tuto námahu: nejsou dokumentem osvícení, ale dokumentem vytrvalosti.

5. Tři fotografické přístupy: pokus o syntézu

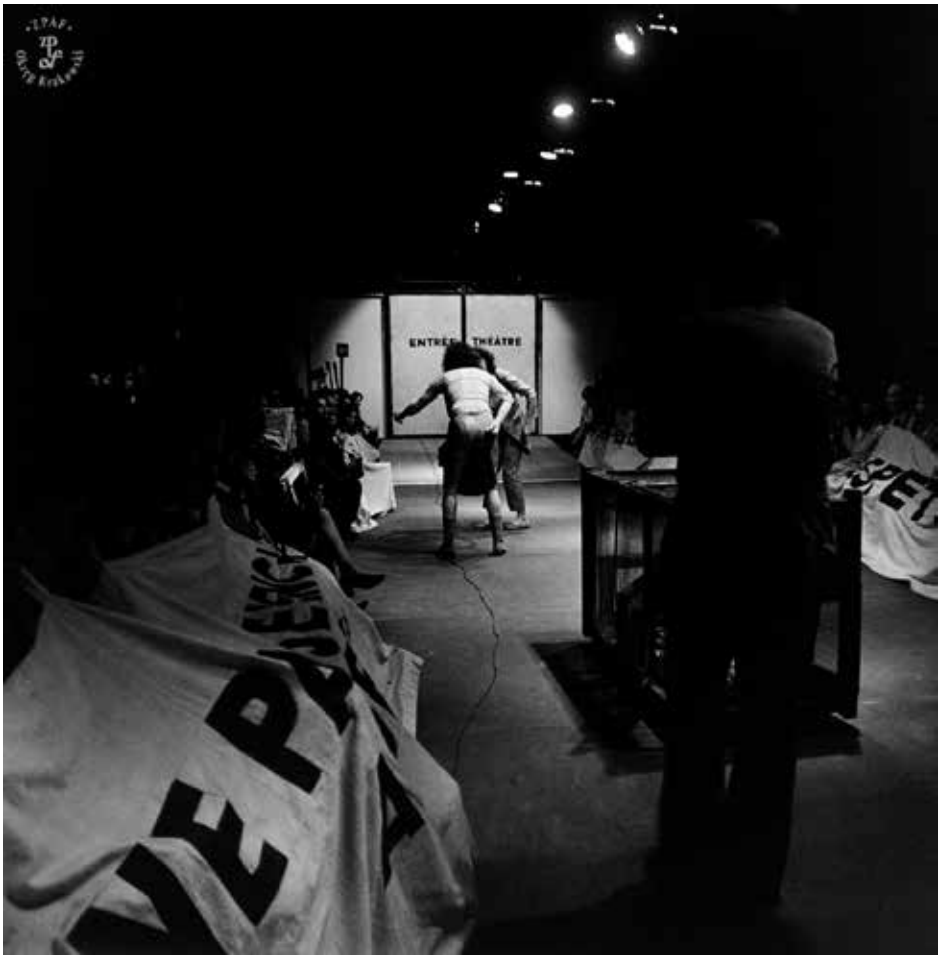
Porovnání tří analyzovaných fotografů – Buscarina, Rose a Stokłosyho – odhaluje spektrum možností fotografického přístupu ke Kantorovu divadlu, které je zároveň spektrem epistemologickým: tři různé formy poznání tohoto divadla, tři různé odpovědi na otázku, co to znamená něco poznat prostřednictvím fotografování.

Buscarino fotografoval skrze **uměleckou spřízněnost**: jako umělec se shodnou citlivostí, který chápal Kantorovo divadlo, aniž by v něm působil. Jeho poznání bylo poznáním rozpoznání – spatřením vlastních otázek v cizím světě. Proto mají jeho fotografie epifanický charakter: odhalují podstatu skrze prizma vlastní vize, vytvářejí třetí dílo ze střetu dvou.

Rose fotografovala prostřednictvím **věrnosti doprovázení**: jako externí fotografka, která po léta a napříč mnoha městy byla svědkem téže přítomnosti. Její znalost byla znalostí loajality – nashromážděnou důsledným vracením se. Proto mají její fotografie interrogativní charakter: ptají se, místo aby tvrdily, shromažďují, místo aby vybíraly, a z nejistoty vytvářejí uměleckou formu.

Stokłosa fotografoval prostřednictvím **ztělesněné účasti**: jako herec a umělec, který je nedílnou součástí fotografovaného světa. Jeho znalost byla tělesnou znalostí — zapsanou během dvaceti let do svalů, dechu, otisků prstů na rekvizitách. Proto mají jeho fotografie autobiografický charakter: jsou dvojitým deníkem, záznamem jeho vlastního uměleckého života i uměleckého života Kantora jako jedné, neoddělitelné události.

Žádný z těchto pohledů není lepší ani horší – jsou to různé pravdy o tom samém divadle. Každý z nich odhaluje něco, co ostatní dva odhalit nemohly; každý má své slepé skvrny. Společně tvoří archiv úplnější než kterýkoli z nich samostatně: archiv, který je mnohohlasým dílem, nikoli monologem. A možná právě tato mnohovokálnost nejlépe vystihuje Kantorovo divadlo – divadlo, které se samo nikdy nenechalo uzavřít do jediného hlasu, jediného jazyka, jediné interpretace.





Inscenace „Nadobnisie a Koczkodany", foto: Jacek Mari Stokłosa, 1969

Jacek Maria Stokłosa je v historii fotografie Kantorova divadla jevem bez precedentu a bez obdoby: fotografem, který byl hercem; výtvarným umělcem, který byl nedílnou součástí dokumentovaného světa; svědkem, který byl zároveň účastníkem. Jeho archiv – pokrývající léta 1963–1990, prakticky celou historii jeho působení v Cricot 2 – není ani tak dokumentem Kantorova divadla, jako spíše dokumentem bytí-uvnitř-Kantorova-divadla. Rozdíl je subtilní, avšak zásadní.

Fenomenologická analýza umožňuje tuto jedinečnost popsat přesněji. Z heideggerovského pohledu Stokłosa neotevírá pravdu divadla prostřednictvím vlastního díla – v této pravdě přebývá a fotografie je stopou tohoto přebývání. Z ingardenovského hlediska je subjektem, který realizuje ontologicky nemožnou pozici: je zároveň nástrojem realizace díla (hercem) a subjektem, který jej konkretizuje (fotografem). Tato nemožná jednota je jeho uměleckým paradoxem a jeho uměleckým darem.

Kantor říkal, že umění vzniká z nemožnosti. Stokłosa fotografoval z nemožnosti jiného druhu než Rose – ne z nemožnosti zachytit něco zvenčí, ale z nemožnosti vidět sebe sama zevnitř. Jeho slepá skvrna – absence vlastní postavy v dokumentaci představení, v nichž hrál – je snad nejhlubší fotografickou pravdou o tom, co je účast: plností, která vylučuje vlastní pohled, přítomností tak úplnou, že nezbývá místo pro zrcadlo. A možná právě v této nepřítomnosti, v tomto mlčení vlastního obrazu, nejhlouběji přebývá Kantorova myšlenka: že skutečná přítomnost nepotřebuje dokumentaci. Že je tam, kam fotoaparát nedosáhne.



Inscenace „Nadobnisie a Koczkodany", foto: Jacek Mari Stokłosa, 1969



Tadeusz Kantor, divadelní objekt „Fotoaparát – vynález pana Daguerra", 1980

část druhá –

fotografování podle divadla tadeusze kantora

fotoaparát jako scéna — spřízněnost pohledu na fotografii u Kantora, Barthese, Bergera a Sontagové

Ve druhé polovině 20. století se fotografie stala předmětem intenzivní teoretické reflexe. Sontagová, Berger a Barthes formulovali tři ikonická poznání o její podstatě[16] — poznání, která dodnes utvářejí způsob, jakým uvažujeme o fotografickém obrazu, o jeho vztahu k času, moci a touze. Ve stejné době docházel Tadeusz Kantor, nezávisle a prostřednictvím jiného média, k podobným poznatkům na jevišti. Tato část tyto teorie na Kantorovo divadlo neaplikuje – hledá mezi nimi spřízněnost: paralelní pohled na tutéž věc různýma očima, různými jazyky, v různých médiích. Fotografie není tématem Kantorova divadla – je v něm jednou z vedlejších linií, příznakem širšího uvažování o čase, paměti, smrti a přítomnosti. Ale právě proto, že se objevuje nikoli jako téma, nýbrž jako divadelní gesto – konkrétní scéna, konkrétní rekvizita, konkrétní postava –, je obzvláště výmluvná.

16 Susan Sontagová jako první formulovala tyto poznatky v knize O fotografii (1977). Berger ve své knize Sposoby widzenia (1972) dospěl k podobným intuicím nezávisle a dříve; v eseji Użycia fotografii (1978, ve svazku O spojrzeniu) však myšlenku Sontagové přímo rozvíjel a odvolával se na ni. Barthes šel svou vlastní cestou, avšak stejným směrem.



Inscenace „Wielopole-Wielopole“, foto: Günter Kühnel, 1983

kapitola I.

fotoaparát jako časová štěrbina – roland barthes a kantorovo divadlo.



Roland Barthes vydal knihu *Světlá komora* (v práci odkazuji na polské vydání *Światło obrazu*)[17] v roce 1980 – ve stejném roce, kdy Tadeusz Kantor poprvé uvedl ve Florencii inscenaci *Wielopole, Wielopole*. Shoda dat je samozřejmě náhodná, ale příznačná. Oba umělci – jeden prostřednictvím eseje, druhý prostřednictvím divadelní scény – dospěli ve stejném okamžiku ke stejnému poznání: že fotografie je médiem minulosti, že její základní ontologickou strukturou není ani tak obraz, jako spíše rána, kterou obraz způsobuje; že čím přesněji bylo něco zachyceno, tím bolestivěji pociťujeme nemožnost návratu k tomu, co bylo zachyceno.

Nejde zde o vliv ani o aplikaci teorie do praxe. Barthes nebyl pro Kantora zdrojem inspirace, Kantor neilustruje Barthese. Jde o něco vzácnějšího a filozoficky zajímavějšího: o spřízněnost – o to, že dva umělci, kteří uvažují nezávisle, různými jazyky a v různých médiích, objevují stejnou charakteristiku téhož jevu. Mají stejnou intuici ohledně toho, čím je fotografie vůči smrti a čím je smrt vůči fotografii.

17 R. Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii [La chambre claire, 1980], přel. J. Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.

Barthes: fotografie jako důkaz existence a zároveň nepřítomnosti

Ústředním motivem knihy *Světlá komora* je paradox fotografie, který Barthes formuluje s filozofickou přesností a zároveň s osobní bolestí: fotografie neposkytuje přítomnost – poskytuje pouze potvrzení nepřítomnosti – což je zároveň potvrzením existence v minulosti. Její zásadní tvrzení nezní „to je", ale „to bylo" — *ça a été*, jak píše Barthes, jako by sám jazyk musel být redukován na nejjednodušší možnou formu, aby unesl tíhu tohoto objevu.[18]



Barthes k tomuto poznání dospívá prostřednictvím soukromé a bolestivé zkušenosti: po smrti matky prohledává její fotografie v naději, že v nich najde její přítomnost. Toto prohledávání však není triumfální – je poznamenáno rostoucí úzkostí. Na každé další fotografii naráží Barthes na stejnou obtíž: matka je sice vidět, ale není *přítomná*. Jak píše: „to je skoro ona", „to přece není ona". Toto „téměř" – toto bolestivé, neodstranitelné „téměř" – je pro něj důkazem něčeho znepokojivého: že fotografie, i když je technicky dokonalá, nemusí zachytit osobu, kterou zvěčňuje. Že fyzická podoba a existenciální rozpoznání jsou dvě různé věci a že první z nich zdaleka nezaručuje druhou.

Teprve po prohlédnutí mnoha fotografií narazí Barthes na jednu – pořízenou neznámým autorem, zachycující matku jako malé dítě stojící ve skleníku –, kterou nazval fotografií v Zimní zahradě (franc. *La Serre*).[19] Tato fotografie je pro něj radikálně odlišná od všech předchozích. Na této fotografii Barthes nachází matku takovou, jaká byla: ne tolik fyzicky podobnou, jako spíše *skutečnou*. Paradox je zde záměrný a klíčový: matka na této fotografii je dítětem, tedy osobou, kterou Barthes nikdy neznal a znát nemohl – protože tehdy ještě nebyl na světě. Právě toto nemožné „nepoznání" se paradoxně stává zdrojem nejhlubšího poznání: když vidí matku před svým narozením, Barthes objevuje, že její existence nezačala s ním, že byla někým nezávisle na jejich vztahu, že měla svůj vlastní čas a svou vlastní přítomnost ve světě. Úleva, kterou v této fotografii nachází, tedy není úlevou z podobnosti – je to úleva z ontologické jistoty: matka skutečně existovala, nebyla pouze výplodem paměti a představivosti, tedy dvou pochybných svědků minulosti.

Tato jistota je právě výsledkem technologické stránky fotografie: jde o odraz světla od osoby, hmotný, chemicko-fyzikální důkaz existence. Přesnost zachycení postavy zde nemá žádný význam – záleží pouze na samotném faktu chemické stopy, kontaktu světla se skutečným tělem.

---

18 Srov. tamtéž — formule „ça a été" („to bylo") tvoří osu druhé části Barthesovy knihy.

19 Srov. tamtéž, části věnované fotografii ze Zimní zahrady.



Panorama Wielopola Skrzyńskiego, foto: neznámý autor, 10. léta 20. století

Barthes tuto fotografii v knize záměrně nereprodukuje. Toto rozhodnutí je významné a filozoficky soudržné: fotografie ve skleníku není snímkem *slavným* v žádném veřejném smyslu – je to snímek *důležitý*, ale výhradně pro něj samotného. Pro každého jiného čtenáře by to byla jen fotografie neznámé dívky, zbavená jakéhokoli punctum, anonymní a lhostejná. Barthes tomu dokonale rozumí, a právě proto odmítá reprodukci: ne proto, aby si fotografii z sentimentálních důvodů nechal pro sebe, ale proto, že její zveřejnění by bylo filozofickou lží – naznačovalo by, že to, co je pro něj nejdůležitější, může být důležité i pro ostatní, že intenzitu rozpoznání lze zprostředkovat prostřednictvím obrazu. A to nejde. Propast mezi obrazem a osobou je reálná a neodstranitelná – a právě tato propast, paradoxně, potvrzuje skutečnost, že tato osoba kdysi skutečně existovala.

Barthes ve své knize *Světlá komora* rozlišuje dva řády fotografie: *studium* a *punctum*.[20] Studium je to, co je na fotografii sdělitelné, kulturně srozumitelné, popsatitelné – pozadí, kontext, téma. Punctum je to, co bodá, co proráží, co se vymaní z obecného řádu významů a zasáhne přímo diváka – nějaký detail, který nelze předvídat ani naplánovat, který působí jako rána. Punctum je tím prvkem fotografie, v němž se minulost stává bolestivě hmatatelnou – v němž skutečnost, že něco bylo a už není, přestává být abstrakcí a stává se fyzickým úderem.

Fotografie je tedy pro Barthese hořkosladkým důkazem: dává jistotu – v tomto konkrétním případě – že milovaná osoba skutečně existovala, že není výplodem fantazie – a zároveň nás nutí vyrovnat se s tím, že už tu není. Úleva plynoucí z potvrzení existence je skutečná, i když ji doprovází bolest nezvratné ztráty. Fotografie je tedy trhlinou v čase – místem, kde se minulost stává viditelnou ve své skutečnosti, ačkoli zároveň odhaluje svou absolutní nedostupnost. Ba co víc: Barthes píše, že fotografie je jako divadlo – to, co vidíme, je mrtvé a zároveň intenzivně přítomné. Tato dialektika smrti a přítomnosti je také dialektikou Kantorova divadla.

Barthes: *ça a été* a budoucí dokument smrti

Stojí za to se zastavit u toho, co Barthes říká o vztahu mezi fotografií a časem v širším smyslu – a co představuje jednu z nejoriginálnějších a nejhlubších linií knihy *Světlá komora*. Každá fotografie živé osoby je, jak píše Barthes, budoucím dokumentem smrti – fotografovaný žije v okamžiku pořízení snímku, ale fotografie již v tomto okamžiku dosvědčuje jeho budoucí smrt.[21] Fotoaparát nejen zaznamenává přítomnost, ale předjímá smrt, činí ji viditelnou již v okamžiku života.

20 Rozlišení mezi studiem a punctum zavádí Barthes v první části knihy; srov. tamtéž.

21 Tamtéž, s. 48–55. Barthes popisuje fotografie rekrutů (nebo podobné snímky z té doby) jako obzvláště nasycené tímto paradoxem: čím přesnější je zobrazení tváří, gest a uniforem, tím silnější je efekt předtuše smrti. Fotografie se stává jakousi formou rozsudku: říká fotografovanému, že zemře, i když on sám ještě neví kdy.

Jedná se o jednu z nejúžasnějších Barthesových tezí, protože se dotýká něčeho, co obvykle považujeme za samozřejmé: fotografujeme proto, abychom uchovali, zachránili, zvěčnili. Barthes však ukazuje, že každé zvěčnění je zároveň předzvěstí ztráty – že samotná existence fotografie jako dokumentu budoucnosti je důkazem toho, že fotografovaný je smrtelný, že patří do světa, který pomíjí. Fotografie není nástrojem nesmrtelnosti; je nástrojem smrtelnosti, který pouze předstírá, že zachraňuje.

Tato struktura *ça a été* – to, že to bylo – je pro Barthese zásadní. Nejedná se o historický ani dokumentární popis. Jedná se o ontologický popis: fotografie nezobrazuje – dosvědčuje. Nevypráví – dokazuje. A to, co dokazuje, je vždy skutečností minulosti: skutečností, že něco existovalo v čase, který již pominul a který se nevrátí. Každá fotografie je osvědčením smrtelnosti – i když fotografovaná osoba ještě žije. Žije totiž v budoucnosti fotografie, která je budoucností její smrti.

Stojí také za to všimnout si, jak Barthes popisuje vlastní zážitek z prohlížení fotografie své matky pořízené v době, kdy byla ještě dítětem. Barthes se dívá na fotografii osoby, kterou tehdy neznal a kterou samozřejmě neviděl – na tvář, která je zároveň tváří matky i tváří mu neznámé dívky. A právě toto zdánlivé, byť zcela logicky pochopitelné „nepoznání“ (na světě jsem ještě nebyl, tehdy jsem ji neznal) se stává nalezením ontologické jistoty. V něm nachází něco absolutního: důkaz toho, že matka existovala před ním, že její existence nezačala jejich vztahem, že měla svůj vlastní život, svůj vlastní čas, svou vlastní přítomnost ve světě. Tato zkušenost není pro Barthese ani tak smutkem, jako spíše jakousi prozřením: objevem, že láska není vytvářením někoho ve vlastní představivosti, ale rozpoznáním někoho, kdo skutečně existoval.

Kantor: scéna jako fotografie

Hra *Mrtvá třída* (1975) je postavena přesně na této logice – a vznikla pět let před vydáním knihy *Světlá komora*, což z Kantora činí praktika téže filozofie, který Barthesa předběhl.

Představení se odehrává ve školní třídě. Staří lidé se vracejí ke školním lavicím svého dětství. Každý z nich nese figurínu – své dětské alter ego, podobu sebe sama z doby před padesáti, šedesáti lety. Tento návrat je na první pohled velmi precizní: Kantor dbá na detaily, na konkrétnost, na hmatatelnost rekvizit. Lavice jsou skutečné lavice, kostýmy jsou dobové, valčík *François* – půvabný, sentimentální, mechanicky opakovaný – je přesně tou melodií, která zněla v tom prostoru onoho dětství. Přesnost je absolutní. A právě tato přesnost je zdrojem hrůzy.

Podíváme-li se na Kantorovy figuríny skrze kategorii Barthesova *punctum*, ukážou se jako mimořádně přesný divadelní ekvivalent tohoto pojmu. Manekýn není prvkem *studie* – není sdělitelným znakem, čitelnou rekvizitou, srozumitelným symbolem. Je něčím,

co bodá, co znepokojuje, co se vymyká jednoznačné interpretaci. Divák inscenace *Mrtvá třída* vnímá figurínu jako něco, co působí přímo na tělo, co vyvolává neklid, který nelze racionalizovat. To je přesně to, co Barthes popisuje jako působení *punctum*: rána způsobená obrazem, kterou nelze ani předvídat, ani vysvětlit, ani se před ní bránit interpretací.

Manekýn přiřazený každému z herců je hmotným ekvivalentem Barthesovy fotografie matky v Zimní zahradě: je důkazem existence – podobně jako fotografie matky dává Barthesovi jistotu, že ta osoba skutečně existovala, i když už tu není. Je to hořkosladký zážitek: úleva plynoucí z potvrzení, že něco skutečně existovalo, se prolíná s bolestí z jeho nevratné nepřítomnosti. Manekýn je vizuálně nedokonalou formou, tělem bez života – přítomností nepřítomnosti. Obsah do něj vkládá teprve naše vzpomínka. Divák inscenace *Mrtvá třída* se nachází ve stejné pozici jako Barthes, který si prohlíží fotografie své matky: vidí něco velmi přesného, něco, co vypadá jako přítomnost – a čím déle se dívá, tím silněji pociťuje, že se dívá na hmotný důkaz něčeho/někoho, co/kdo už není, ale ten někdo/něco určitě byl a nějakým způsobem, mezi nocí a dnem, je, stále existuje.[2223]



„Wielopole“ jako návrat k fotografii

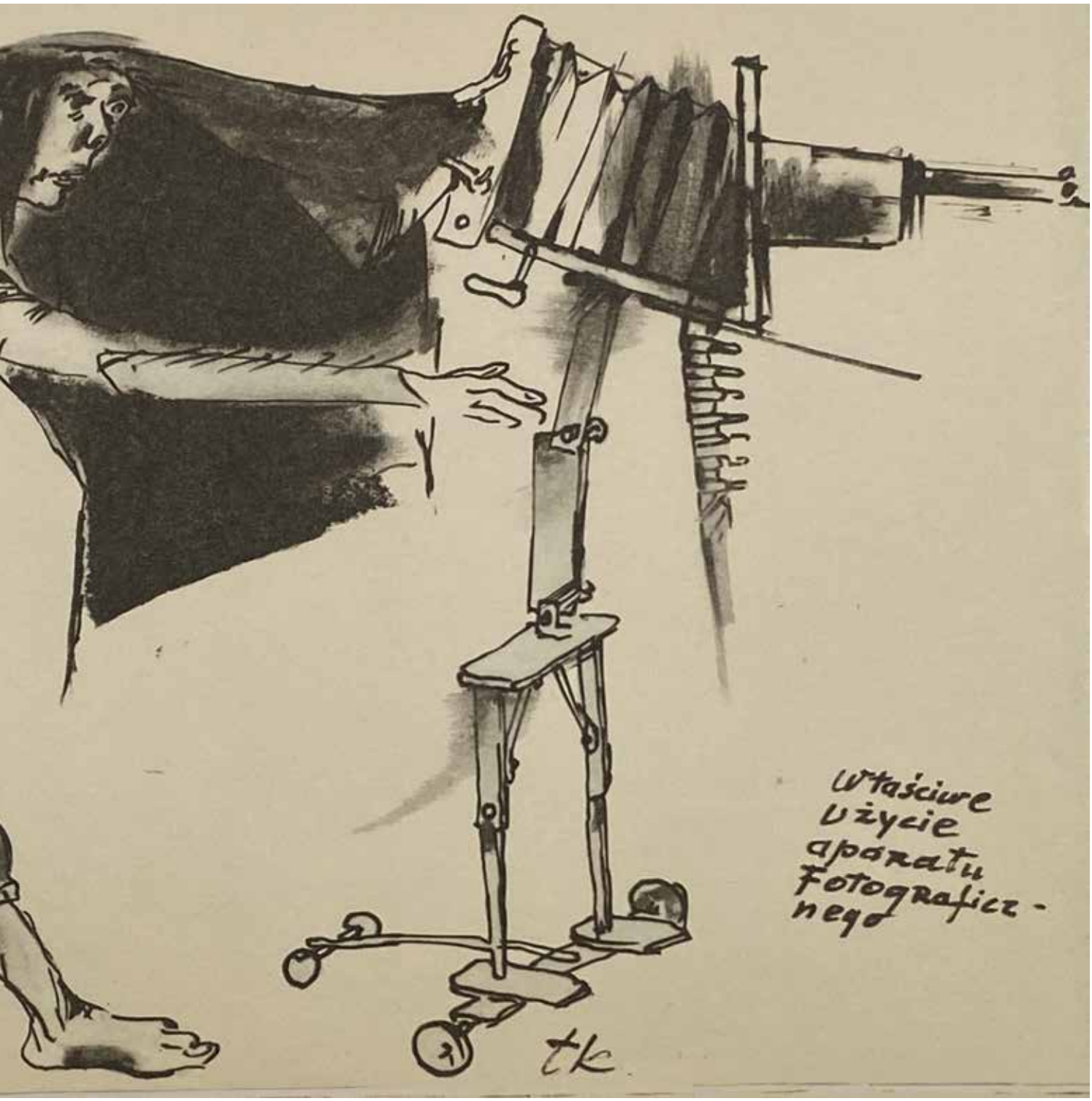
Wielopole, Wielopole (1980) vnáší do této struktury ještě doslovnější a ještě osobnější rozměr. Kantor se vrací na místo svého dětství – do galicijského městečka, do rodného domu, k tvářím a gestům blízkých, kteří již všichni dávno zemřeli. Ústředním objektem tohoto návratu je doslovná fotografie: památeční snímek rekrutů z dob první světové války, na kterém je Marian Kantor – otec umělce.

Kantor nevypráví o válce ani o otci – Kantor se vrací k této fotografii a snaží se do ní vstoupit. Snaží se zjistit, zda lze prostřednictvím divadla dospět tam, kam fotografie nedovolí dojít: za obraz, k živé přítomnosti. Odpověď inscenace je nemilosrdná a je přesně odpovědí Barthesa: nelze. Rekruti se vrací na jeviště, uniformy, gesta i pozice jsou precizně ztvárněny – a právě proto, že je tento návrat tak přesný, o to zřetelněji odhaluje svou nemožnost.

---

22 Srov. R. Barthes, cit. dílo, s. 96–100. Barthes píše přímo: „Fotografie a divadlo mají společné mrtvé.“ V obou případech jde o přítomnost toho, co je nepřítomné – o hmotnou stopu něčeho, co již neexistuje, intenzivně přítomnou právě díky své nepřítomnosti.

23 Tamtéž, s. 147–149. Barthes to popisuje jako „plochý čas smrti“: fotografie předjímá smrt nikoli dramatickým oznámením, ale svou samotnou strukturou – tím, že zvěčňuje přítomnost jako minulost ještě dříve, než se stane minulostí.



Tadeusz Kantor, „Správné použití fotoaparátu", skici k inscenaci „Wielopole-Wielopole". Přelom 70. a 80. let 20. století.

Barthes psal o fotografii jako o něčem, co v sobě spojuje dvě protichůdné vlastnosti: je důkazem a zároveň iluzí. Dokazuje, že něco bylo – a zároveň vytváří iluzi, že to něco je stále dostupné. To je iluze, kterou Kantor odhaluje ve *hře Wielopole, Wielopole*: fotografie říká: byl jsem tady. Kantorovo divadlo odpovídá: a právě proto už tě tu není.

Je v tom však důležitý rozdíl mezi Barthesem a Kantorem. Barthes se zastavuje u bolesti nemožnosti: jeho kniha je knihou smutku, vyrovnáním se se ztrátou. Kantor jde dál – jeho divadlo nejen konstatuje nemožnost návratu, ale z této nemožnosti činí umělecký princip. Nemožnost není důvodem k zoufalství, ale tvůrčí látkou: právě proto, že návrat je nemožný, je nezbytný.

Nedokonalá vzpomínka – fotografie jako fragment bez kontextu

Fotografie, jak píše Barthes, neposkytuje úplnou vzpomínku – poskytuje výřez bez kontextu. Je to fragment vytržený z časové kontinuity, zbavený zvuku, pohybu, vůně, teploty vzduchu. Je doslovná v detailech a hluchá k celku. A právě tato doslovnost bez kontextu činí fotografickou vzpomínku nesamostatnou, nedokonalou – použijeme-li termín, který Kantor používal ve vztahu ke svým figurínám a rekvizitám: přesnou tam, kde přesnost k ničemu neslouží, a němou tam, kde je hlas nejvíce potřebný.

Stojí za zmínku, že Barthes je v tomto ohledu k fotografii jako médiu paměti nemilosrdný. Fotografie si nepamatuje; — zaznamenává. A tento rozdíl je zásadní: paměť je aktivní, selektivní, interpretující; zaznamenávání je pasivní, mechanické, nechápající. Fotografie zachycuje vše, co se ocitne v záběru – bez hierarchie, bez smyslu, bez pochopení významu. Právě proto je fotografie jako nosič paměti nespolehlivá: ukazuje příliš mnoho tam, kde by měla ukazovat selektivně, a příliš málo tam, kde je kontext klíčový.

Kantor buduje *Mrtvou třídu* právě z této nepřítomnosti – a přesněji řečeno: ze zdánlivé přítomnosti. Staří lidé předvádějí úryvky, střípky, fragmenty gest – nikdy celou větu, vždy jen větu nedokončenou. Valčík se objeví a skončí, než stačí doznít. Gesta začínají a nedojdou až do konce. Scény se opakují jako poškozené fotografie, jako filmová páska zaseknutá na jedné scéně. To je přesně struktura fotografické vzpomínky: přesná v detailech, němá v kontextu, opakující se bez smyslu.

Je v tom něco, co by se dalo nazvat estetikou přerušeného fragmentu: estetikou, v níž neúplnost není nedostatkem, ale metodou. Kantor neukazuje celé scény, protože celé scény by byly lží: naznačovaly by, že minulost je plně přístupná, že ji lze znovu vytvořit a prožít. Minulost je však přístupná pouze fragmentárně, útržkovitě, jako fotografie zbavená kontextu – a právě tato fragmentárnost je její ontologickou pravdou.

Barthes a divadlo: společná filozofie smrti a přítomnosti

Barthes přímo napsal, že fotografie a divadlo mají společný jmenovatel, a tím je „mrtvé“, jako by šlo o posmrtnou masku. V obou případech jde o přítomnost toho, co je nepřítomné – o hmotnou stopu něčeho, co již neexistuje, intenzivně přítomnou právě díky své nepřítomnosti. V obou případech je divák v pozici někoho, kdo se dívá na něco, co nežije, a vnímá intenzitu této nepřítomnosti jako něco, co ho fyzicky zasahuje.

Jedná se o shodu nejen estetickou, ale i ontologickou. Jak Barthes, tak Kantor objevují, že existuje určitá kategorie zážitků, v nichž jsou přítomnost a nepřítomnost neoddělitelně propojeny – kde právě proto, že něco chybí, je jeho přítomnost tak intenzivní. Fotografie a divadlo jsou dvě média, která tuto dialektiku realizují s největší silou: v obou totiž jde o tělo – fotografované tělo nebo tělo herce –, které je zároveň materiálně přítomné a existenciálně nepřítomné.

Kantor tomu rozuměl díky své umělecké intuici ještě dříve, než to Barthes popsal s přesností esejisty. A právě proto je manekýn – tedy vytvoření něčeho, co vypadá jako tělo, ale tělem není – tak ústřední postavou Kantorova divadla. Manekýn je vizuálním ekvivalentem Barthesova „ça a été“: je hmotným důkazem existence něčeho, co již neexistuje. Je tělem smrti, které předstírá, že je tělem života – a právě tímto předstíráním odhaluje, že život a smrt jsou si bližší, než si chceme připustit.

Barthes objevil ve fotografii důkaz smrti. Kantor budoval divadlo na základě zkušenosti, kterou Barthes popsal – z nemožnosti návratu, z přesnosti detailu, který pečetí nepřítomnost celku, z manekýnů, které jsou hmotnou podobou *ça a été*. Oba tvůrci dospívají k témuž místu různými cestami – a toto místo je temné, přesné a naprosto nezvratné: místo, kde se minulost stává viditelnou jen proto, aby se ukázala jako naprosto nedostupná, ačkoli nás zároveň ujišťuje o své existenci.

Fotografie je podle Barthese časovou štěrbinou – otevírá minulost a zároveň ji uzavírá. Kantorovo divadlo je touto štěrbinou zhmotněnou na jevišti: štěrbinou, skrz kterou je vidět vše a do které nelze vstoupit. Štěrbinou, která je zároveň oknem i zdí. Barthes tuto štěrbinu popsal jazykem eseje, s osobní bolestí a filozofickou přesností. Kantor ji vybudoval ze dřeva, z figurín, z valčíku *François* a z těl starců, kteří se nemohou přestat vracet na místo, které již neexistuje. Barthes se zastavil u okna. Kantor z něj vybudoval divadlo – a obýval ho po celý svůj umělecký život.





Inscenace „Wielopole-Wielopole", foto: Maurizio Buscarino, 1980

kapitola II.

fotoaparát jako zbraň – john berger, susan sontagová a intuice v divadelní tvorbě tadeusze kantora.

Objekt

Než zazní jakékoli teoretické slovo, je tu objekt.

Stojí na čtyřech dřevěných kolečkách, jako by se měl každou chvíli rozkutálet. Třínohý fotografický stativ – takový, jaký lze vidět na každé fotografii ateliéru z přelomu 19. a 20. století – nese na sobě něco, co je na jedné straně vizualizací fotoaparátu: je tu měch, zřejmě matnice, držák na fotografickou desku. Na druhé straně – a doslova na druhé straně, na straně objektivu – je to kulomet. Pás s náboji visí vlevo jako dekorace, jako groteskní mašle, jako memento. Objekt je vyroben z kovu a dřeva, s řemeslnou i filozofickou precizností zároveň. Je zároveň metaforou i zařízením.

Kantor mu dal jméno: fotoaparát značky Ricordo. Ricordo znamená v italštině vzpomínka.

Druhá fotografie zachycuje tento objekt v akci, v představení *Wielopole, Wielopole*. Vdova po místním fotografovi – žena v šedém prostém oděvu, v klobouku, v smutku, který je zároveň jejím kostýmem i jejím stavem – stojí u fotoaparátu-pušky s hlavou prudce zakloněnou dozadu, s ústy otevřenými v výkřiku nebo v extázi, nebo v něčem, co je obojím najednou. Nábojový pás se ovíjí kolem jejího těla jako opasek, jako objetí, jako smyčka. Rameno natažené do strany – gesto moci, gesto vytržení, gesto pekelné nadvlády. Hlaveň namířená do prostoru „k vyfotografování“, někdy jsou to rekruti, jindy rodina.

Tento obraz – a tento objekt – jsou výchozím bodem kapitoly, která se zabývá fotografií jako násilím. Ne fotografií jako metaforou násilí. Fotografií jako doslovným, hmotným násilím, páchaným na tělech a čase.

Berger: vidět znamená přivlastnit si – moc pohledu

John Berger ve své knize *Způsoby vidění* (1972) – která vyšla pět let před knihou Sontagové *O fotografii* a nezávisle na ní – předkládá tezi, která v době vydání zněla provokativně: vidění není neutrálním aktem. Je to vždy akt moci. Kdo se dívá, ten vládne. Kdo je viděn, ten je podřízen. A fotografie – jako technologie vidění, jako zařízení k zachycení pohledu – je nástrojem této moci v mimořádné míře: nejenže se dívá, ale také zadržuje, přivlastňuje si, bere čas.[24] Sontagová v tomto poznání zajde nejdále – když přímo formuluje tezi, že fotografování je aktem zabíjení –, ale základ, na kterém staví, je již u Bergera: moc pohledu jako přivlastnění, obraz jako nástroj nadvlády nad fotografovaným.

Berger to ukazuje především prostřednictvím analýzy vztahu mezi obrazem a divákem v malířské a fotografické tradici. Obraz, argumentuje Berger, není nikdy nevinný: vždy je konstruován z určité perspektivy, s určitým záměrem, pro určitého příjemce. To, co na obraze vidíme, je vždy výsledkem výběru – a výběr je vždy aktem moci. Ten, kdo rozhoduje o tom, co bude ukázáno a co skryto, rozhoduje o tom, jak bude realita chápána.[25]

---

24 Srov. J. Berger, Sposoby widzenia [Ways of Seeing, 1972], přel. M. Bryl, Poznań: Rebis, 1997, zejména kap. 1. Téma moci pohledu ve vztahu k samotné fotografii rozvíjí Berger ve svazku O spojrzeniu: J. Berger, O spojrzeniu, přel. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 51–67. Berger zde analyzuje válečnou a portrétní fotografii a ukazuje, jak je v každém případě rozhodnutí o záběru rozhodnutím o moci: kdo je v centru, kdo na okraji, co je zobrazeno a co skryto – to vše odráží a reprodukuje vztahy nadvlády. Berger přímo neformuluje tezi o fotografování jako zabíjení – to je teze Sontagové (srov. O fotografii, s. 14–15: „Fotografování lidí je vůči nim násilím“). Bergerova analýza moci pohledu je však tím základem, na němž Sontagová staví svůj radikálnější závěr.

25 Tamtéž, s. 55. Berger píše o tom, že fotografie „vytrhává“ okamžik z času a tím jej zkresluje: každý výřez je aktem násilí, protože ničí kontinuitu, z níž vyplýval význam. Fotografie ukazuje fragment a předstírá celek – a tato uzurpace je jejím strukturálním násilím.

V eseji *O pohledu na fotografie* Berger upozorňuje na něco, co je pro pochopení Kantora obzvláště důležité: na vztah mezi fotografií a časem jako formu násilí. Fotografie vytrhává okamžik z jeho přirozeného časového kontextu a zmrazuje jej. Tento zmrazený okamžik je odtržen od všeho, co mu předcházelo a co po něm následovalo: od příčin a důsledků, od kontextu a významu. Je důkazem existence něčeho, ale důkazem zbaveným smyslu – neboť smysl vyplývá z kontinuity, a fotografie kontinuitu ničí. Toto narušení kontinuity je pro Bergera formou symbolického násilí.[26]

V této Bergerově tezi je něco, co přesahuje sociologii obrazu a dotýká se ontologie: fotografie nejen ukazuje, ona rozhoduje. Rozhoduje o tom, co zůstane zachováno a co zmizí. Rozhoduje, který okamžik bude reprezentovat celý život. Rozhoduje, jak bude někdo vypadat v očích budoucnosti. To je absolutní moc – moc nad časem, nad pamětí, nad identitou. A je to moc neodvolatelná: jednou vyfotografovaný okamžik nemůže požadovat revizi.

Berger: dominance pohledu a tělo jako objekt

Berger však ve svých analýzách jde dále než sociologie výběru záběru. V knize *Způsoby vidění* – zejména v kapitolách věnovaných tradici aktu a portrétu – ukazuje, že fotografický pohled je pohledem strukturálně dominantním: zakotveným v nerovném vztahu mezi tím, kdo drží fotoaparát, a tím, kdo je fotografován. Fotograf rozhoduje: kdy, jak, z jakého úhlu, v jakém světle. Fotografovaný – zejména pokud je to žena, chudý člověk nebo cizinec – je redukován na objekt, který má být pozorován, a nikoli na subjekt, který se dívá.[27]

Tato Bergerova analýza je přesvědčivá proto, že se neomezuje pouze na uměleckou či propagandistickou fotografii. Zahrnuje také „nevinnou" fotografii: dovolenkové, portrétní a rodinné snímky. Berger ukazuje, že ve všech těchto případech funguje stejná struktura: někdo drží fotoaparát, někdo jiný je fotografován, a tento rozdíl je vždy rozdílem moci, i když se odehrává v atmosféře lásky či zábavy.

Pro Kantora je tato struktura obzvláště důležitá, protože Kantorovo divadlo je divadlem podřízených těl – těl herců, kteří jsou vedeni, usazováni a opakují gesta až do vyčerpání. Kantorův herec roli neinterpretuje – je jí veden, stejně jako je fotografovaný veden fotografem. V obou případech existuje činitel a tělo, které je materií jeho činitelství.

---

26 Srov. J. Berger, G, přel. M. Michałowski, Warszawa 2008. Berger se k otázce vidění a moci vrací v mnoha svých literárních textech a ukazuje, že struktura pohledu je vždy strukturou politickou: kdo vidí a kdo je viděn, to je otázka moci, nikoli vnímání.

27 Srov. J. Berger, Sposoby widzenia, cit. dílo, zejména kapitoly věnované konvenci aktu v evropské malířské tradici a jejím fotografickým pokračováním.

Sontagová: fotografovat znamená zabíjet

Susan Sontagová ve *své knize O fotografii* (1977) směřuje podobným směrem, ale její jazyk je radikálnější a tělesnější. Fotografování je pro ni aktem agrese: fotoaparát je sublimací násilí, objektiv je namířen jako zbraň, závěrka vystřeluje. Sontagová tato slova nepoužívá jako metafory – používá je jako popisy struktury fotografického aktu. V angličtině se říká „to shoot a photograph" – vyfotit snímek. I v běžném polském způsobu popisu pořízení fotografie se setkáme s výrazy jako „vystřelit fotku" nebo „vystřelit snímek". Tato jazyková shoda není náhodná; je příznakem hlubší struktury.[28][29]

Sontagová píše o fotografování jako o formě působení Thanata: fotoaparát zastavuje, znehybňuje, odebírá pohyb a čas – a to jsou přesně ty samé gesta, která vykonává smrt. Vyfotografovat někoho znamená vytrhnout ho z toku času a zmrazit v jediném okamžiku – usmrtit ho jako časovou bytost. Fotografie je miniaturní smrtí fotografovaného.[30]

Sontagová však vnímá i další, znepokojivější rozměr tohoto násilí. Fotografie nejen zachycuje – ona také normalizuje. Opakované fotografování scén násilí, smrti a utrpení vyvolává u diváka jakousi otupělost. Věci, které by měly šokovat, přestávají šokovat, jakmile se z nich stanou fotografie. Fotografie proměňuje zážitek v podívanou – a touto proměnou ničí schopnost skutečné empatie. Jedná se o násilí jiného druhu: ne násilí vůči fotografovanému, ale násilí vůči divákovi – násilí otupělosti.[31][32]

28 S. Sontag, O fotografii, přel. S. Magala, Kraków: Karakter, 2009, s. 14–15. Sontag píše přímo: „Fotografování lidí je vůči nim násilím." Jazyk je zde důsledně vojenský: fotoaparát je zbraň, fotografování je střelba, fotografie je trofej.

29 Tamtéž, s. 15. Sontagová se zde odvolává na jazykovou strukturu: v angličtině obsahuje výraz „to shoot a photograph" stejné sloveso jako „to shoot a gun". Tato shoda není náhodná – je příznakem hlubší struktury aktu fotografování jako aktu násilí.

30 S. Sontag, O fotografii, cit. dílo, s. 24. Sontag zde píše o fotografování jako o „sublimaci vražedného impulsu": fotoaparát je zbraní – a právě proto přináší tak velkou satisfakci. Akt fotografování je aktem symbolického zabíjení: zachycení, zmrazení, zbavení pohybu a času.

31 Tamtéž, s. 17–18. Sontagová popisuje otupělost vyvolanou nadbytkem válečných a katastrofických fotografií: to, co původně šokovalo – fotografie těl, ran, zničení –, se po opakovaném vystavení stává estetickou normou. Jedná se o dvojí násilí: vůči obětem, jejichž utrpení je estetizováno, a vůči divákům, kterým je odňata schopnost empatie.

32 S. Sontag, Widok cudzego cierpienia, přel. S. Magala, Kraków 2010, s. 24–27. V této pozdější knize Sontagová částečně reviduje svůj dřívější postoj k otupělosti – ale neodvolává tezi o násilí, které je vlastní samotnému aktu fotografování. Pouze upravuje své hodnocení morálních důsledků prohlížení fotografií utrpení.

Sontagová také formuluje něco, co lze nazvat paradoxem fotografické nesmrtelnosti: fotografie slibuje nesmrtelnost – budeš zapamatován, uchován, zachráněn – a zároveň poskytuje důkaz smrtelnosti. Každá fotografie říká: „byl jsi“. Ne: „jsi“. Minulý čas je gramatickou strukturou každé fotografie – a tento minulý čas je, stejně jako u Barthesa a Kantora, nezvratný.

Sontagová: násilí, dominance a erotika fotografického pohledu

Jedním z nejpronikavějších — a nejméně zřejmých — motivů v *knize O fotografii* je analýza erotického rozměru fotografického aktu. Sontagová poznamenává, že fotoaparát není jen nástrojem moci, ale i nástrojem touhy – a že tyto dva rozměry jsou strukturálně propojeny: moc fotografa nad fotografovaným je zároveň mocí erotickou a touha vlastnit obraz je zároveň touhou vlastnit osobu, kterou obraz zachycuje.[33]

Sontagová to popisuje prostřednictvím analýzy vztahu mezi fotografem a modelem v portrétní tradici. Fotograf touží po modelu – chce ho mít, zachytit, učinit si ho svým prostřednictvím obrazu. Model touží po tom, aby byl vyfotografován – chce být viděn, chce existovat v pohledu fotografa. Fotoaparát je médiem této vzájemné touhy. Tato touha je však nesymetrická: fotograf má moc rozhodnout, jak bude model zobrazen; model má pouze moc pózovat – a pózování je vždy formou podrobení se.[34]

Tato nesymetrie je pro Sontagovou obzvláště zřejmá v erotické a pornografické fotografii, ale neomezuje se pouze na ni. Každá fotografie je v jistém smyslu aktem erotického přivlastnění: někdo se dívá, někdo je viděn, a toto dívání je zároveň aktem moci i aktem touhy.[35] V tomto smyslu je fotoaparát vždy nástrojem jak násilí, tak erotiky – a Sontagová je jednou z prvních, kdo ukázala, že tyto dva rozměry k sobě nejsou náhodné, ale strukturálně propojené: kde je moc, tam je i touha; kde je touha, tam je i násilí.

---

33 S. Sontag, O fotografii, cit. dílo, s. 16–17. Sontagová analyzuje erotický rozměr portrétní fotografie: fotograf touží po modelu, model touží být viděn, fotoaparát je médiem této vzájemné touhy. Fotografický vztah je vždy nesymetrický — a tato nesymetrie je erotická: někdo má moc, někdo ji nemá.

34 S. Sontag, O fotografii, cit. dílo, s. 22–24. Sontagová zde analyzuje specifiku fotografie jako média moci: fotoaparát dává fotografujícímu kontrolu nad obrazem – a touto kontrolou mu dává moc nad identitou fotografovaného. Fotografovaná osoba se stává tím, čím ji chce fotografující vidět, nikoli tím, čím ve skutečnosti je.

35 Tamtéž, s. 9–11. Sontagová píše, že fotografování je „formou přivlastnění si fotografovaného světa“. Fotoaparát je nástrojem vlastnictví – vlastnictví obrazu, který nahrazuje realitu. Tato nahraditelnost je jedním z nejznepokojivějších aspektů moderní fotografické kultury.

Sontagová o tom píše v kontextu širší fotografické kultury: společnost, která ročně produkuje miliardy fotografií, je společností, která se nemůže nasytit vlastnictvím obrazů – a tato nenasytnost je nenasytností jak moci, tak erotiky. Chceme vlastnit obrazy, protože chceme vlastnit to, co obrazy zobrazují. Fotoaparát nám dává iluzi tohoto vlastnictví.[36]

Kantor: fotoaparát firmy Ricordo

Kantor sestrojil fotoaparát-pušku nikoli jako ilustraci teze Bergera či Sontagové – sestrojil jej jako umělec, který dospěl ke stejnému závěru jinou cestou. Cestou přes autobiografickou konkrétnost: přes památeční fotografii rekrutů, na níž byl jeho otec Marian Kantor, přes válku, která pro něj nebyla historickou abstrakcí, ale životní realitou.

Fotoaparát značky Ricordo je objektem, v němž se teze Bergera a Sontagové spojují v jedno zařízení. Fotografovat znamená přivlastnit si: fotoaparát je puškou namířenou na rekruty, kteří stojí a pózují a nevědí – nebo možná vědí –, že totéž zařízení, které je má zvěčnit, je zařízením, které je může zabít. Fotografovat znamená zabíjet: spoušť a závěrka jsou jedním gestem, fotografie a smrt jsou jedním činem.

Název je klíčem: Ricordo – vzpomínka. Fotoaparát, který vytváří vzpomínky, je fotoaparátem, který zabíjí. Vzpomínka je možná pouze ve vztahu k tomu, co se již stalo. Je funkcí minulosti. Kantor tím, že vytváří objekt s názvem Ricordo, vytváří nástroj, který produkuje vzpomínky tím, že ničí jejich subjekty. Je to filozofie ztělesněná v oceli a dřevě, v měchách a hlavni, v pásu s náboji a fotografickém stativu.

Stojí také za to věnovat pozornost způsobu, jakým Kantor o tomto objektu uvažuje v kontextu své vlastní biografie. Fotografie rekrutů – fotografie otce – je pro něj zároveň rodinnou památkou i dokladem smrti. Otec na fotografii je živý; fotografie dosvědčuje, že byl živý. Ale zároveň – samotnou skutečností své existence jako památky – dosvědčuje, že tento život skončil. Fotoaparát značky Ricordo je divadelním ztělesněním tohoto dvojího dosvědčení: je nástrojem, který zachycuje tím, že ničí – jedno činí druhým.

36 Tamtéž, s. 10–11. Sontagová píše, že fotoaparát je „stroj na výrobu obrazů a ideologií“: jeho fungování se vždy odehrává v rámci mocenských vztahů, i když si toho fotograf není vědom. Nevinná dovolenková fotografie je do mocenských struktur zapojena stejně jako propagandistická fotografie.

Vdova jako postava fotografa: moc, pohlaví a nadvláda

Postava vdovy po místním fotografovi je filozoficky neobyčejná – a pokud ji čteme skrze Bergera a Sontagovou, ukazuje se být ještě bohatší, než se na první pohled zdá.

Ve hře *Wielopole, Wielopole* se vdova objevuje vždy tehdy, když je třeba „uvést věci do pořádku", uklidit, uklidnit herce. De facto – někoho zničit – její příchod je signálem smrti, její šedé šaty jsou její funkcí, nejen oděvem. Zvláštní je také spojení dvou funkcí, které plní: fotografování a úklid. V „partituře" inscenace (T. Kantor tak nazýval scénáře svých představení) je ostatně také popsána jako uklízečka. Tato vdova po fotografovi dělá to, co má – zdědí-li jeho nástroj, zdědí i jeho moc. Fotoaparát-puška je jejím dědictvím. Fotografuje a zároveň uklízí. Na fotografii se totiž už nikdo nikdy nepohne.

Na fotografii z představení drží vdova fotoaparát jako hudební nástroj nebo jako tělo milence: něžně a zároveň prudce. Nábojový pás se kolem ní ovíjí jako pouto, jako objetí, jako smyčka. Její výkřik – ať už je to výkřik zoufalství, nebo vytržení, to se neví a ani by se to vědět nemělo – je výkřikem někoho, kdo ví, že drží v rukou smrt, a kdo se s ní nerozloučí.

V této postavě je něco, co hluboce rezonuje s Bergerovou tezí, že moc nad obrazem je mocí nad realitou. Vdova, držící fotoaparát-pušku, je tou, která vlastní obraz – a tím, že vlastní obraz, má moc nad životem a smrtí fotografovaných. Rekruti, stojící za ní v řadě s puškami, jsou těmi, kteří budou vyfotografováni a zabiti. Fotografování předchází zabíjení, protože je jeho podmínkou.[37]

Vdova potvrzuje. Sontagová psala, že fotografování je formou potvrzení zážitku – přiznání mu statusu skutečnosti, jeho legitimizace prostřednictvím zvěčnění. Vdova ve *Wielopolu, Wielopolu* je tou, která potvrzuje. Její fotoaparát je oficiálním, úředním nástrojem – přiznávajícím události status skutečnosti. Rekruti odcházejí do války a jsou vyfotografováni: jejich smrt je potvrzena fotografií, která je zároveň jejich portrétem i nekrologem.

37 Srov. J. Berger, Sposoby widzenia, cit. dílo; o fotografii jako nástroji moci nad obrazem a pamětí srov. také téhož, Użycia fotografii, in: téhož, O spojrzeniu, přel. S. Sikora, Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999.

Násilí fotografie: od Sontagové přes Bergera až po Kantora

Sontagová a Berger píšou o fotografii jako o násilí v jazyce kulturní teorie – prostřednictvím analýzy, argumentace, příkladu. Kantor říká totéž v jazyce divadla – prostřednictvím objektu, těla, jevištní události. Zde je třeba zachovat chronologickou přesnost: Bergerova kniha *Způsoby vidění* (1972) předchází knize Sontagové *O fotografii* (1977) a je na ní nezávislá. Naopak esej *Použití fotografie* (1978), kterou Berger publikoval rok po Sontagové ve svazku *O pohledu*, napsal přímo jako odpověď na její knihu, přičemž se na ni výslovně odvolává – a v tomto smyslu, pokud jde o tento konkrétní text, je Sontagová průkopnicí a Berger vědomým pokračovatelem.[38] Žádný z nich však není pro Kantora zdrojem inspirace: píší a tvoří ve stejné době, nezávisle na sobě.

Ale poznatek je stejný: fotoaparát je zbraň. Nepoužívá se k střílení kulemi – používá se k střílení obrazy, které jsou účinnější než kulky, protože zabíjejí pomaleji a přesněji. Kulka ničí tělo; obraz ničí čas, identitu, možnost být něčím jiným než tímto jedním zachyceným okamžikem. Kulka zabíjí jednou; fotografie zabíjí mnohokrát – pokaždé, když se na ni někdo podívá a vidí někoho, kdo už nežije.

Berger si všiml, že každá fotografie je důkazem nemožnosti – že realitu nelze nikdy plně zachytit. Sontagová poznamenala, že tato nemožnost fotografování nezastavuje, ale naopak ho posiluje. Kantor si všiml obojího – a vybudoval z toho divadlo, v němž nemožnost návratu a posedlost návratem představují jednu a tutéž scénickou událost, opakovanou donekonečna s přesností kulometu.

Fotoaparát značky Ricordo je nyní součástí sbírek Cricotéky jako exponát – vyfotografovaný na bílém pozadí, zařazený do katalogu, uchovaný. Je tam, kde má být: v archivu, mezi vzpomínkami, mezi věcmi, které přežily ty, kterým patřily. Dělá přesně to, k čemu byl vyroben: vytváří vzpomínky tím, že ničí. Sám se stal vzpomínkou – předmětem z minulosti, důkazem existence divadla, které již neexistuje, existence umělce, který již nežije. Je Ricordo v nejplnějším smyslu tohoto slova: vzpomínkou na to, čím byla vzpomínka pro Kantora, čím byla fotografie pro Bergera a pro Sontagovou.

38 Srov. J. Berger, Użycia fotografii, in: téhož, O spojrzeniu, přel. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 51–67. Tento esej napsal Berger jako přímou odpověď na knihu O fotografii Susan Sontagové (1977) a věnoval jej jí. Kniha Sposoby widzenia (1972) předchází Sontagové a je na ní nezávislá — vztah pokračování se týká výhradně knihy Użycia fotografii.



kapitola III.

fotoaparát jako nenasytnost – susan sontagová a kantorovo divadlo.



Představení „Wielopole-Wielopole", foto: Jacek Barcz, 1980



Inscenace „Mrtvá třída“, foto: Günter Kühnel, 1977

Fotoaparát, který nemůže přestat

V Kantorově tvorbě se nachází scéna, na kterou se těžko zapomíná a kterou je těžké ověřit — scéna patřící k tomu druhu divadelních vzpomínek, které paměť uchovává s větší přesností než jakýkoli dokument. Na jevišti stojí fotoaparát — klasický měchový fotoaparát. Fotoaparát začíná růst. Měchy se roztahují, zvětšují, prodlužují — fotoaparát roste jako něco organického, jako něco, co má vlastní vůli a vlastní touhu. Roste směrem, který je jednoznačný a který Kantor nechává bez komentáře: vzhůru, s dotěrnou, groteskní intenzitou, s nezastavitelnou silou pudu.



Tato scéna – jejíž název představení zbývá potvrdit v archívních materiálech Cricotéky – je snad nejdoslovnějším z Kantorových komentářů k povaze fotografie. Fotoaparát, který roste jako penis, je fotoaparátem, který chce. Který touží. Který se nemůže zastavit, protože jeho podstatou je nenasytnost. Je to stroj, který se vymkl kontrole toho, kdo jej drží – a který tímto vymknutím odhaluje svou pravou podstatu. To je přesně teze Susan Sontagové.

Sontagová: fotografování jako nenasytnost a posedlost

O fotografii (1977) je kniha mnoha tváří. Její nejprovokativnější a nejméně zřejmý motiv se však týká struktury samotného aktu fotografování jako formy posedlosti. Sontagová pozoruje: fotoaparát v fotografujícím vyvolává nenasytnou touhu po obraze. Jedna fotografie nestačí – je třeba ještě jedna, z jiného úhlu, v jiném světle, ještě blíž. Fotografování je činnost, která se sama pohání: čím více fotografií, tím větší je potřeba dalších. Fotoaparát neuspokojuje – zvyšuje chuť.[1]

Je v tom, jak píše Sontagová, struktura touhy – nejen erotické, ačkoli tento rozměr je v její analýze zřetelně přítomen, ale touhy v širším smyslu: touhy vlastnit, zachytit, uchovat. Fotograf touží po realitě – chce ji mít, uchovat, učinit ji svou. Fotoaparát je nástrojem této touhy. Ale pocit vlastnictví je iluzí – a právě proto, že je iluzí, se stále znovu vrací. Každá fotografie slibuje naplnění touhy a zároveň odhaluje, že touha nebyla uspokojena.

Sontagová to spojuje s hlubší tezí o povaze fotografie jako média: fotografie je ze své podstaty neúplná. Ukazuje fragment, výřez, okamžik – a touto neúplností vyvolává touhu po celku, který nikdy neposkytne. Fotoaparát je stroj, který produkuje nenasytnost: čím více fotografií, tím zřetelnější je pocit, že se realita vymyká, že každý obraz je důkazem porážky, nikoli vítězství.

Je tu také rozměr, který Sontagová popisuje jako specificky moderní: ve světě ovládaném fotografickými obrazy je samotná zkušenost reality nahrazena zkušeností jejích fotografických reprezentací. Turista, který fotografuje památky místo toho, aby je pozoroval; rodič, který natáčí dítě místo toho, aby s ním byl – všichni jsou v pasti nenasytnosti, kterou popsala Sontagová: místo toho, aby prožívali realitu, ji dokumentují, a tímto dokumentováním se od ní paradoxně vzdalují. Fotoaparát se stává bariérou mezi fotografujícím a světem – bariérou, která slibuje kontakt, ale vytváří odstup.[2]

1 Srov. S. Sontag, O fotografii, cit. dílo. Téma fotografování jako samonapájecí činnosti, která vyvolává neukojitelnou touhu po dalších obrazech, rozvíjí Sontagová již v úvodním eseji knihy.

2 Srov. tamtéž. Postava turisty, který fotografuje místo toho, aby se díval, a teze o fotografii jako potvrzení zážitku, který zároveň tento zážitek nahrazuje, patří k nejčastěji zmiňovaným motivům první části knihy.

Tato scéna – jejíž název představení zbývá potvrdit v archívních materiálech Cricotéky – je snad nejdoslovnějším z Kantorových komentářů k povaze fotografie. Fotoaparát, který roste jako penis, je fotoaparátem, který chce. Který touží. Který se nemůže zastavit, protože jeho podstatou je nenasytnost. Je to stroj, který se vymkl kontrole toho, kdo jej drží – a který tímto vymknutím odhaluje svou pravou podstatu. To je přesně teze Susan Sontagové.

Sontagová: fotografování jako nenasytnost a posedlost

O fotografii (1977) je kniha mnoha tváří. Její nejprovokativnější a nejméně zřejmý motiv se však týká struktury samotného aktu fotografování jako formy posedlosti. Sontagová pozoruje: fotoaparát v fotografujícím vyvolává nenasytnou touhu po obraze. Jedna fotografie nestačí – je třeba ještě jedna, z jiného úhlu, v jiném světle, ještě blíž. Fotografování je činnost, která se sama pohání: čím více fotografií, tím větší je potřeba dalších. Fotoaparát neuspokojuje – zvyšuje chuť.[39]

Je v tom, jak píše Sontagová, struktura touhy – nejen erotické, ačkoli tento rozměr je v její analýze zřetelně přítomen, ale touhy v širším smyslu: touhy vlastnit, zachytit, uchovat. Fotograf touží po realitě – chce ji mít, uchovat, učinit ji svou. Fotoaparát je nástrojem této touhy. Ale pocit vlastnictví je iluzí – a právě proto, že je iluzí, se stále znovu vrací. Každá fotografie slibuje naplnění touhy a zároveň odhaluje, že touha nebyla uspokojena.

Sontagová to spojuje s hlubší tezí o povaze fotografie jako média: fotografie je ze své podstaty neúplná. Ukazuje fragment, výřez, okamžik – a touto neúplností vyvolává touhu po celku, který nikdy neposkytne. Fotoaparát je stroj, který produkuje nenasytnost: čím více fotografií, tím zřetelnější je pocit, že se realita vymyká, že každý obraz je důkazem porážky, nikoli vítězství.

Je tu také rozměr, který Sontagová popisuje jako specificky moderní: ve světě ovládaném fotografickými obrazy je samotná zkušenost reality nahrazena zkušeností jejích fotografických reprezentací. Turista, který fotografuje památky místo toho, aby je pozoroval; rodič, který natáčí dítě místo toho, aby s ním byl – všichni jsou v pasti nenasytnosti, kterou popsala Sontagová: místo toho, aby prožívali realitu, ji dokumentují, a tímto dokumentováním se od ní paradoxně vzdalují. Fotoaparát se stává bariérou mezi fotografujícím a světem – bariérou, která slibuje kontakt, ale vytváří odstup.[40]

39 Srov. S. Sontag, O fotografii, cit. dílo. Téma fotografování jako samonapájecí činnosti, která vyvolává neukojitelnou touhu po dalších obrazech, rozvíjí Sontagová již v úvodním eseji knihy.

40 Srov. tamtéž. Postava turisty, který fotografuje místo toho, aby se díval, a teze o fotografii jako potvrzení zážitku, který zároveň tento zážitek nahrazuje, patří k nejčastěji zmiňovaným motivům první části knihy.



Inscenace „Mrtvá třída“, foto: Günter Kühnel, 1977

Sontagová: erotika fotografie a nadvláda obrazu

Téma, které Sontagová rozvíjí s největší odvahou – a díky němuž je její analýza fotografie něčím víc než jen kritikou masové kultury – se týká strukturální příbuznosti mezi fotografováním a erotickou dominancí. Sontagová neříká, že fotografování je sex, ale že fotografování a sex mají stejnou strukturu: někdo má moc, někdo je této moci podřízen; někdo se dívá a vlastní, někdo je pozorován a vlastněn.[41]

Tato analýza má několik úrovní. Na nejzřejmější úrovni Sontagová hovoří o erotické a pornografické fotografii: o tom, že fotoaparát je nástrojem objektivizace, že ženské tělo vyfotografované pro potěchu něčího pohledu je tělem zbaveným subjektivity, redukovaným na objekt vizuální konzumace. Sontagová však jde ještě dál: tvrdí, že tato struktura není výjimkou, ale pravidlem – že každá portrétní fotografie v sobě nese tutéž asymetrii, jen méně viditelnou.

Na hlubší úrovni Sontagová hovoří o tom, že fotografická touha je vždy touhou po vlastnictví. Fotograf, který fotografuje člověka nebo krajinu, si je přeje mít – ne fyzicky, ale v podobě obrazu, který je náhražkou vlastnictví. Fotoaparát je nástrojem této náhražky: poskytuje iluzi vlastnictví bez jeho skutečnosti. A právě tato iluze je obsesivní: iluze totiž neuspokojuje, ale touhu ještě zesiluje. Fotograf musí fotografovat stále více, protože každá fotografie odhaluje, že vlastnictví obrazu není vlastnictvím reality, a právě tímto odhalením zesiluje touhu po realitě.[42]

Sontagová také analyzuje to, co by se dalo nazvat sadistickým rozměrem fotografie: radost, kterou přináší zachycení něčeho, co je ve skutečnosti neuchopitelné. Vyfotografovat ubíhající zvíře, zachytit výraz tváře někoho, kdo nevěděl, že je fotografován, zmrazit okamžik, který trval zlomek sekundy – to vše je radostí z ovládání toho, co se ovládat nedá. Fotoaparát dává fotografovi moc nad časem a náhodou – a tato moc je rozkoší.[43]

Kantor: groteskní touha po obraze

Fotoaparát rostoucí jako penis je metaforou naprosto přesnou – a ve své metodě naprosto kantoriánskou. Kantor se mnohokrát uchýlil k grotesce jako k filozofickému nástroji: groteska u něj není ozdobou, ale způsobem, jak mluvit o vážných věcech skrze tělo, skrze nadbytek, skrze to, co se vymkne kontrole formy. Groteska odhaluje pravdu skrze přehánění – ukazuje, čím něco ve své podstatě je, tím, že tuto podstatu dovede k absurdnímu extrému.

---

41 Srov. tamtéž, s. 16–17.

42 Srov. tamtéž, s. 9–11. Sontagová píše o fotografování jako o „formě přivlastnění si fotografovaného světa“ — vlastnictví obrazu je náhražkou vlastnictví reality.

43 Srov. tamtéž, s. 22–24.

Fotoaparát, který roste, je fotoaparátem, který ztratil kontrolu nad svou vlastní touhou. Je to fotoaparát-pud, fotoaparát-libido – fotoaparát, který již není nástrojem v rukou fotografa, ale subjektem své vlastní nenasytnosti. Toto obrácení hierarchie – nástroj přebírá moc nad tím, kdo jej drží – se hluboce shoduje s tím, co popisuje Sontagová: fotograf si myslí, že vládne nad fotoaparátem, ale je to fotoaparát, který utváří jeho způsob vidění, jeho vztah k realitě, jeho nenasytnou touhu po dalším snímku.

Za pozornost stojí také estetický kontext. Kantor se po celou svou uměleckou kariéru zajímal o předměty, které žijí vlastním životem – bioobjekty, divadelní stroje, mechanismy, které mají vlastní dynamiku a vlastní touhy.[44] Fotoaparát rostoucí na jevišti zapadá do této tradice: je to fotografický bioobjekt, předmět, který odmítl být nástrojem a stal se subjektem. A jako subjekt odhaluje svou podstatu – podstatu, kterou Sontagová popsala ve své teorii: nenasytnost, neschopnost zastavit se, obsesivní touhu po více.

---

44 Pojem „bioobjekt“ patří do teoretického slovníku Kantora z období Divadla smrti; srov. T. Kantor, Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984, cit. dílo.

Eros a Thanatos: dvě masky jednoho fotoaparátu

Mezi fotoaparátem-puškou z *Wielopola, Wielopola* a fotoaparátem s měchovým objektivem, který se obsesivně zvětšuje, existuje hluboká symetrie, která doplňuje Kantorovu filozofii fotografie a umožňuje ji vnímat jako soudržný celek.

Fotoaparát-puška je fotoaparátem Thanata: fotografuje a zabíjí, zachycuje a ničí jediným gestem. Je přesný, chladný, mechanický. Fotoaparát s membránou, který obsesivně roste, je fotoaparátem Erosa: touží, roste, nemůže přestat. Je organický, žhavý, nekontrolovatelný. Společně tvoří celek: nástroj visící mezi pudem života a pudem smrti, mezi Erosem a Thanatosem, které jsou – jak psal Freud – dvěma tvářemi téže základní síly.[45]

Sontagová psala o fotografii jako o Thanatosu – o zastavení, znehybnění, miniaturní smrti. Psala však také, byť méně přímo, o jejím erotickém rozměru: o tom, že fotografování je aktem touhy, že fotoaparát je prodloužením těla fotografujícího, že realita je pro fotografa tím, čím je objekt touhy pro toužícího – něčím, co nelze mít v plné míře, a právě proto je třeba to zkusit znovu. Kantor tyto dva rozměry odděluje a zhmotňuje je samostatně. Oba však patří do téhož divadla a hovoří o tom samém: že fotoaparát je přístroj postavený na lidské touze, která je ze své podstaty odsouzena k neuspokojení.

Tato filozofie freudovského dualismu pudů není u Kantora teorií – je to divadelní praxe. Kantor nečte Freuda a nevytváří freudovské alegorie. Vytváří divadelní objekty a situace, které nezávisle na něm odhalují tutéž strukturu: že síly života a smrti nejsou vůči sobě vnější, ale jsou dvěma stranami téhož impulsu. Fotoaparát firmy Ricordo a obsesivně rostoucí měchový aparát jsou dvěma stránkami téže pravdy o fotografii – a o člověku.

45 Srov. Z. Freud, Poza zasadą przyjemności [Jenseits des Lustprinzips, 1920], přel. J. Prokopiuk, Warszawa: PWN, 1976.



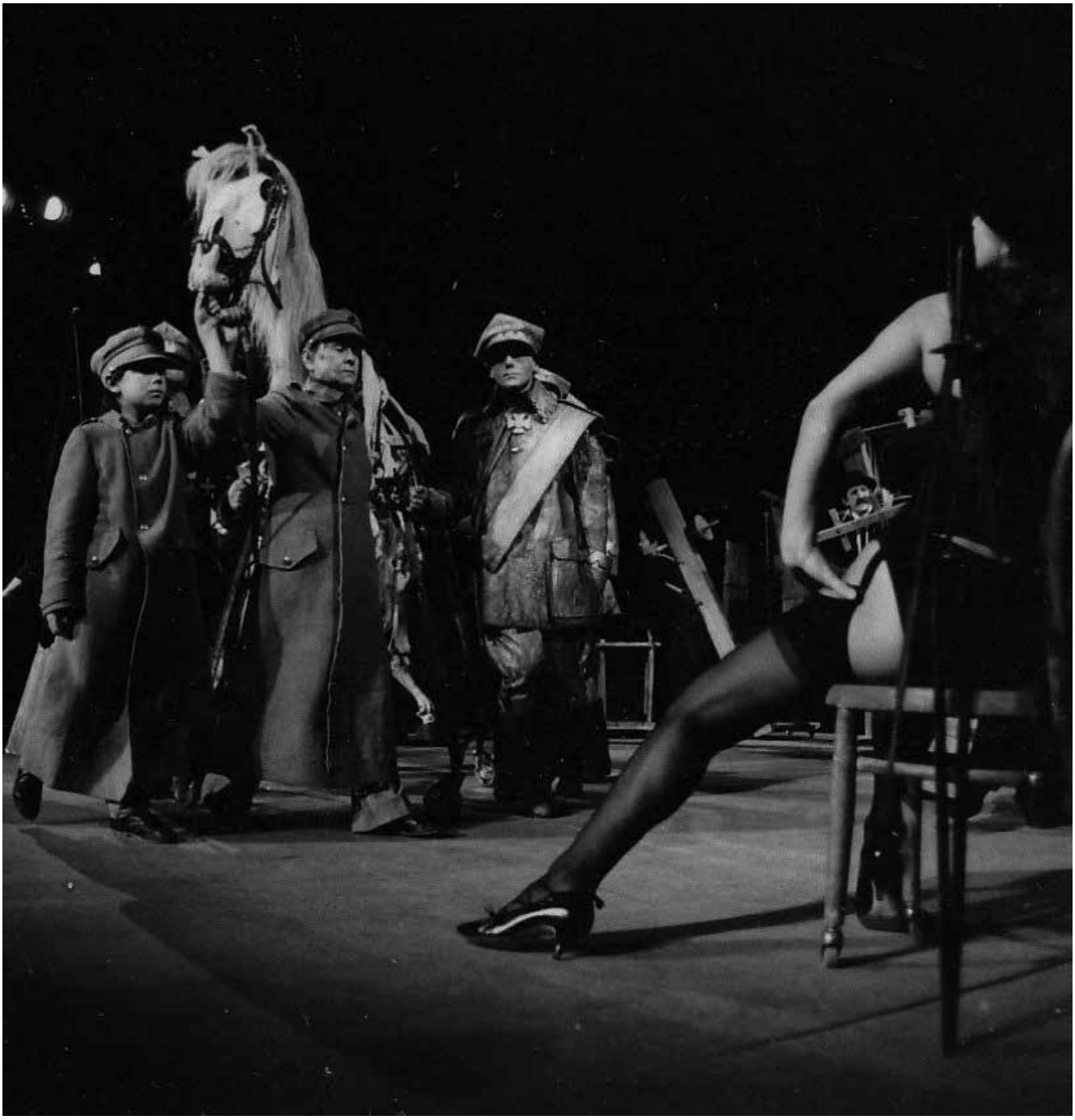
Tadeusz Kantor, skici k inscenaci „Už se sem nikdy nevrátím". 80. léta 20. století

Stroj, který vždy chce víc

Susan Sontagová napsala, že ve společnosti ovládané fotografiemi přestává být realita dostačující – aby byla skutečná, potřebuje fotografické potvrzení. Fotoaparát se stal podmínkou reality – a to je jeho konečná forma moci nad námi: nejenže fotografujeme realitu, ale prostřednictvím fotografování rozhodujeme o tom, co je skutečné.[46]

Kantor o tom věděl – a věděl to prostřednictvím divadla, nikoli teorie. Jeho komorový fotoaparát, který roste na jevišti, je divadelní verzí této teze: strojem, který odhaluje svou vlastní nenasytnost, který groteskně demonstruje, že fotoaparát je tělem toužícím, nikoli okem vidícím. Že fotografování je pudem, nikoli rozhodnutím. Že stroj, který držíme v rukou, drží nás pevněji než my jeho – a že tato vzájemná závislost je jedním z výrazných znaků modernity: éry, v níž nás naše nástroje začaly vlastnit se stejnou intenzitou, s jakou je vlastníme my.

46 Srov. S. Sontag, O fotografii, cit. dílo. Teze o realitě vyžadující fotografické potvrzení se vrací v závěrečných částech knihy.



Inscenace „Ať zahynou umělci", foto: Leszek Dziedzic, 80. léta

kapitola IV.

tři odštěpky jedné scény – shrnutí.

V samém srdci této části práce se skrývá jistý paradox, který stojí za to na závěr přímo pojmenovat. Barthes, Berger a Sontag psali o fotografii jako kulturní teoretici – s odstupem analytika, s precizností esejisty, s přesvědčením, že fotografii lze popsat zvenčí. Kantor dělal pravý opak: vstupoval do fotografie zevnitř, skrze tělo, skrze objekt, skrze scénickou událost. Fotografii nepopisoval — vkládal se do ní. Nevysvětloval, co je to fotoaparát — stavěl ho a umisťoval na jeviště a nutil diváka dívat se, dokud nezačal rozumět. A právě proto se jejich poznatky shodují.

Teorie a divadlo dospívají k témuž místu různými cestami – a tímto místem je to, co by se dalo nazvat filozofickou pravdou fotografie: pravdou, že fotoaparát není neutrálním nástrojem záznamu, ale zařízením nabitým lidskými touhami, strachy a posedlostí. Zařízením, které hovoří o čase, o moci a o nenasytnosti – a které nemůže přestat hovořit, protože je utvářeno těmi samými silami, které utvářejí člověka.

Barthes objevil, že fotografie je médiem minulosti. Jeho *ça a été* – to-že-bylo – není ani tak popisem fotografie, jako spíše popisem toho, co fotografie dělá s divákem: nutí ho konfrontovat se s tím, že něco bylo živé a už nežije, že čas je nezvratný a že žádný obraz to nezmění.[47] Kantor z této rány vybudoval divadlo. *Mrtvá třída* a *Wielopole, Wielopole* jsou představení, v nichž se logika Barthesova *ça a été* stává dramaturgickým principem: vše, co se vrací, se vrací jen proto, aby ukázalo, že návrat je nemožný. Manekýny jsou fotografiemi. Valčík *François* je fotografií. Staří lidé ve školních lavicích jsou fotografiemi – přesnými, neohrabanými, němými svědky něčeho, co již neexistuje a co právě proto nemůže přestat se vracet. Barthes o tom napsal esej – intimní, filozofickou, naplněnou osobním bolestí. Kantor to ukázal scénou – chladnou, mechanickou, opakovanou do omrzení, až se samotné opakování stane důkazem nemožnosti.

Berger a Sontagová odhalili, že fotografie je zbraní – nástrojem moci, nadvlády a násilí zakotveného ve struktuře pohledu. Berger to ukázal analýzou strukturální nerovnosti ve vztahu mezi pozorovatelem a pozorovaným; Sontagová analýzou násilí zabudovaného do samotného aktu fotografování – jak násilí vůči fotografovanému, tak i násilí v podobě otupění diváka. Oba si všimli

47 Srov. R. Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, cit. dílo.

erotického rozměru této dominance: že moc fotografa nad modelem je vždy zároveň mocí touhy, že fotoaparát je nástrojem nejen kontroly, ale i tělesného přivlastnění. Kantor z této zbraně vytvořil objekt. Fotoaparát značky Ricordo z *Wielopola, Wielopola* – na jedné straně fotografické měchy, na druhé straně hlaveň kulometu, nábojový pás visící jako dekorace, pojmenovaný podle vzpomínky – je filozofickou sochou, která nepotřebuje slova. Fotografovat znamená zabíjet. Zaznamenávat znamená zničit. A vdova ovinutá nábojovým pásem, držící fotoaparát jako milence i jako zbraň, je postavou, v níž se nadvláda a touha stávají jedním gestem – stejně jako Berger a Sontagová ukázali, že tvoří jednu strukturu.[48]

Sontagová nakonec odhalila, že fotografie je nenasytnost – neukojitelná posedlost opakováním, v níž jsou Eros a Thanatos neoddělitelní: touha zachytit realitu je zároveň touhou ji vlastnit a touhou po její smrti. Kantor tuto obsesi zhmotnil prostřednictvím grotesky: fotoaparát, který na jevišti roste, je přístrojem, jenž ztratil kontrolu nad svou vlastní touhou. Je to stroj toužící, nevidící – tělo, nikoli oko. Sontagová to popsala jazykem kulturní kritiky. Kantor to ukázal skrze tělo aparátu, skrze jeho organický, nezastavitelný růst – a tímto jediným divadelním gestem, nevyžadujícím jediné slovo, řekl o fotografické touze tolik, kolik Sontagová v celé knize.

Tři odštěpky, tři objekty, tři scény. Žádná z nich není alegorií ani ilustrací – všechny jsou divadelními událostmi, které vyjadřují to, co teorie vyjadřuje pojmy, jen to vyjadřují jinak: skrze tělo, skrze gesto, skrze předmět, skrze opakování. Možná právě tento rozdíl – mezi vyjadřováním pojmy a vyjadřováním tělem – je nakonec rozdílem mezi tím, čím byla fotografie jako problém pro Kantora, a tím, čím byla pro Barthese, Bergera a Sontagovou. Pro tyto tři autory byla fotografie předmětem analýzy. Pro Kantora byla tvůrčí hmotou – něčím, do čeho se vstupuje, s čím se zápasí, co se ztělesnilo ve scéně a v objektu. Tento rozdíl v médiu nevylučuje shodu poznatků. Naopak: právě proto, že stejnou pravdu o fotografii bylo možné vyjádřit jak esejí, tak divadelní scénou, víme, že se jedná o pravdu hlubokou – pravdu, která nezávisí na médiu, ale týká se něčeho zásadního v povaze fotografického obrazu a v povaze lidské touhy.

Kantor to věděl tak dobře, že to nemusel psát. Stačilo vytvořit objekt a postavit ho na jeviště. Stačilo mu dát jméno: Ricordo. A nechat diváka dívat se – dokud se pohled nestane bolestí, dokud přesnost detailu neodhalí nepřítomnost celku, dokud se fotoaparát nevymkne kontrole, dokud se objektiv a měch nestanou jedním zařízením. Stačilo nechat diváka dívat se a pocítit, že se dívá na svou vlastní touhu – touhu zastavit, zachránit, vlastnit – a že tato touha je stejně nenasytná, stejně smrtelná a stejně nesplnitelná jako každá jiná lidská touha vůči času.

48 Srov. J. Berger, Sposoby widzenia, cit. dílo; týž, Użycia fotografii, in: týž, O spojrzeniu, cit. dílo; S. Sontag, O fotografii, cit. dílo, s. 14–15.



Inscenace „Už se sem nikdy nevrátím“ foto: Maurizio Buscarino, 1988

bibliografie:

První část – Fotografování divadla

Fotografické alba

Buscarino, Maurizio. *Kantor. Cyrk śmierci / Kantor. Il circo della morte*. Torino: Edition Sturzflüge, 1997.

Rose, Caroline. *Era possibile fotografare il teatro di Tadeusz Kantor?* Paris: vlastní vydání / édition de l'auteur, 2005.

Spisy a manifesty Tadeusze Kantora

Kantor, Tadeusz. *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*. Výběr a red. Krzysztof Pleśniarowicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2004.

Kantor, Tadeusz. *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*. Výběr a red. Krzysztof Pleśniarowicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000.

Kantor, Tadeusz. *Pisma. Dalej już nic… Teksty z lat 1985–1990*. Výběr a red. Krzysztof Pleśniarowicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2005.

Kantor, Tadeusz. *Wędrówka*. Kraków: Cricoteka, 2000.

Filozofie a fenomenologie

Heidegger, Martin. *Źródło dzieła sztuki* [Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935/1950]. In: téhož, *Drogi lasu*, přel. J. Gierasimiuk i in. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1997, s. 7–62.

Heidegger, Martin. *Bycie i czas* [Sein und Zeit, 1927], přel. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.

Heidegger, Martin. *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, výběr a úprava Krzysztof Michalski. Warszawa: Czytelnik, 1977.

Ingarden, Roman. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury* [Das literarische Kunstwerk, 1931], přel. Maria Turowicz. Warszawa: PWN, 1960.

Ingarden, Roman. *Studia z estetyki*, sv. I–III. Warszawa: PWN, 1957–1970.

Ingarden, Roman. *Ontologia dzieła sztuki. Dzieło muzyczne, obraz, architektura, film*, přel. Anna Szczepańska, Barbara Fedewicz. Warszawa: PWN, 1989.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia percepcji* [Phénoménologie de la perception, 1945], přel. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2001.

Teorie fotografie

Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* [La chambre claire, 1980], přel. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.

Benjamin, Walter. *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, výběr a úprava Hubert Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996. [obsahuje texty *Mała historia fotografii* a *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*]

Studie a odborná literatura

Pleśniarowicz, Krzysztof. *Kantor. Artysta końca wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997.

Pleśniarowicz, Krzysztof. *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*. Chotomów: Verba, 1990.

Stangret, Lech. *Tadeusz Kantor. Malarz — Wędrówka przez Chaos do Form Ostatecznych*. Kraków: Cricoteka, 2006.

Kobialka, Michal. *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos 1944–1990*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1993.

Schumacher, Claude. *Staging the Holocaust: The Shoah in Drama and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998 [kapitola věnovaná Kantorovi].

Cricoteka — Centrum Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora. *Katalogi wystaw i archiwalia*. Kraków: Cricoteka [archivní sbírky].

Část druhá — Fotografie a divadlo

Teorie fotografie — hlavní zdroje

Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* [La chambre claire, 1980], přel. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.

Berger, John. *Sposoby widzenia* [Ways of Seeing, 1972], přel. Mariusz Bryl. Poznań: Rebis, 1997.

Berger, John. *O spojrzeniu* [About Looking, 1980], přel. Sławomir Sikora. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999. [obsahuje esej *Użycia fotografii*]

Berger, John. *G*, přel. Michał Michałowski. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2008.

Sontag, Susan. *O fotografii* [On Photography, 1977], přel. Sławomir Magala. Kraków: Karakter, 2009.

Sontag, Susan. *Widok cudzego cierpienia* [Regarding the Pain of Others, 2003], přel. Sławomir Magala. Kraków: Karakter, 2010.

Filozofické souvislosti

Freud, Sigmund. *Poza zasadą przyjemności* [Jenseits des Lustprinzips, 1920], přel. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: PWN, 1976.

Spisy a manifesty Tadeusze Kantora

Kantor, Tadeusz. *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*. Výběr a red. Krzysztof Pleśniarowicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2004.

Kantor, Tadeusz. *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*. Výběr a red. Krzysztof Pleśniarowicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000.

Kantor, Tadeusz. *Pisma. Dalej już nic… Teksty z lat 1985–1990*. Výběr a red. Krzysztof Pleśniarowicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2005.

Kantor, Tadeusz. *Wędrówka*. Kraków: Cricoteka, 2000.

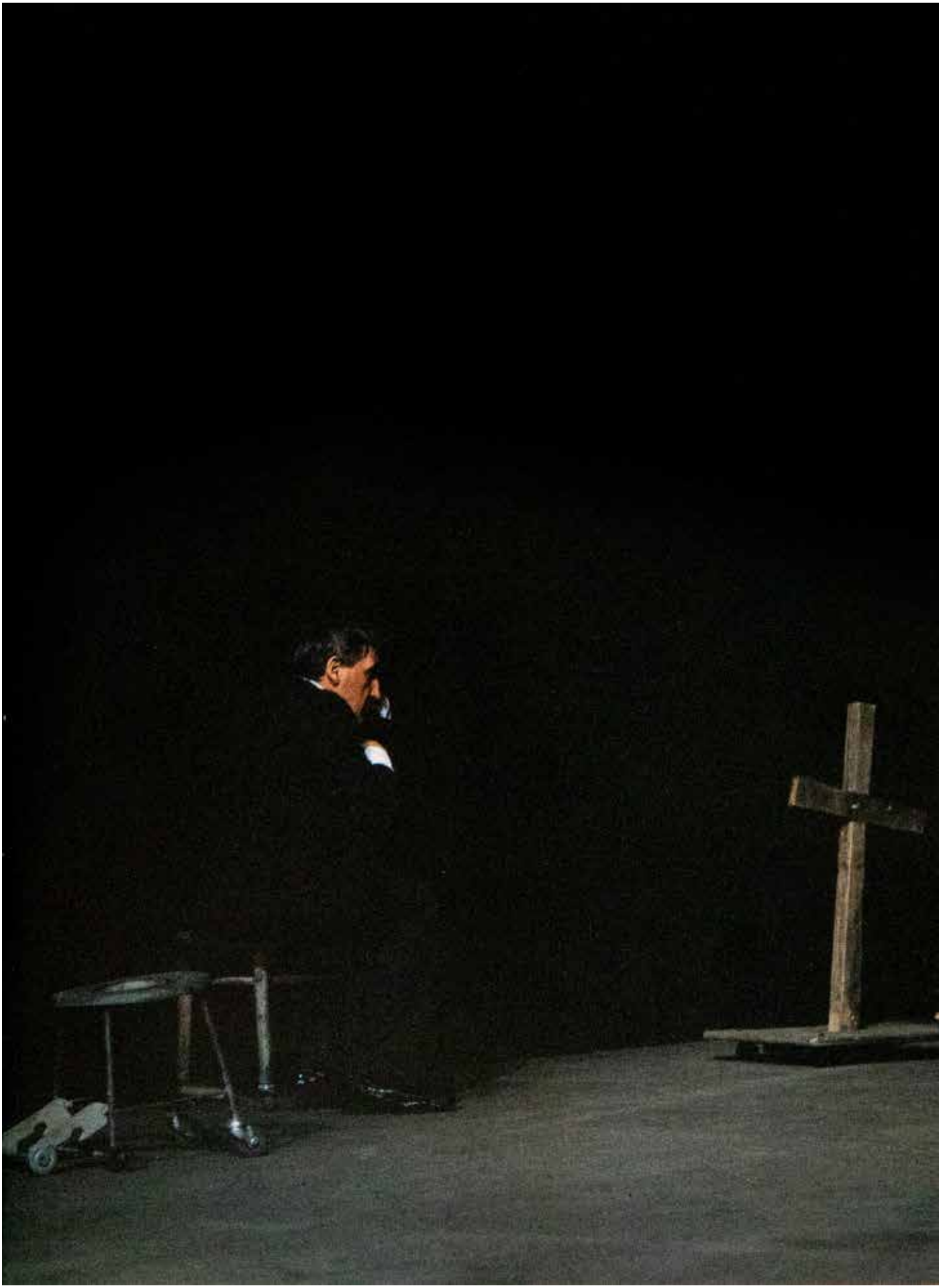
Studie a odborná literatura

Pleśniarowicz, Krzysztof. *Kantor. Artysta końca wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997.

Pleśniarowicz, Krzysztof. *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*. Chotomów: Verba, 1990.

Kobialka, Michal. *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos 1944–1990*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1993.

Stangret, Lech. *Tadeusz Kantor. Malarz — Wędrówka przez Chaos do Form Ostatecznych*. Kraków: Cricoteka, 2006.



Inscenace „Už se sem nikdy nevrátím“ – foto: Caroline Rose, 1988

jmenný rejstřík:

Fotografové
(vč. autorů fotografií použitých jako obrazový doprovod textu)

Barcz, Jacek 109
Buscarino, Maurizio 18–20, 22, 33–34, 40–54, 56, 58–61, 63–64, 68, 70, 73, 75–76, 78, 82–83, 99, 122–123
Chrzanowski, Tadeusz 30
Dziedzic, Leszek 119
Gierałtowski, Krzysztof 9
Kossakowski, Eustachy 14–15, 26–27
Kühnel, Günter 88, 110, 113
Lewczyński, Jerzy 29
Plewiński, Wojciech 37
Rolke, Tadeusz 12, 16
Rose, Caroline 19, 55–71, 73, 75, 78, 83, 85, 123, 126
Stokłosa, Jacek Maria 72–85

Teoretické práce (autoři)

Barthes, Roland 19, 35, 66, 82, 86–87, 89–90, 92–94, 96–98, 104, 120–121, 124
Benjamin, Walter 35, 124
Berger, John 19, 86–87, 101–102, 105–107, 120–121, 124–125
Freud, Sigmund 116, 125
Heidegger, Martin 41, 48–49, 51, 54, 56, 63–64, 78, 80–81, 123
Ingarden, Roman 20, 41, 49–52, 54, 56, 64, 81, 123
Kobialka, Michal 124–125
Merleau-Ponty, Maurice 20, 81, 124
Pleśniarowicz, Krzysztof 10, 17, 19, 39, 123–125
Schumacher, Claude 124
Sontagová (Sontag), Susan 19, 86–87, 101, 103–107, 111–112, 114–116, 118, 120–121, 125





SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě,
Institut tvůrčí fotografie