

Zuzana Augustová

Jandlovské vlivy
v divadelní
a rozhlasové
tvorbě
Jiřího Adámka

Jiří Adámek (1977, od r. 2021 také Austerlitz), autor a režisér, se ve své divadelní a rozhlasové tvorbě hlásí k francouzské a německé hudebně-divadelní tradici *théâtre musical*, již věnoval i převážnou část své disertační práce, která vyšla knižně pod názvem *Théâtre musical. Divadlo poutané hudbou* (2010). Současně se vrací k české avantgardní divadelní tradici dvacátých až počátku čtyřicátých let 20. století, pracující se sborovou recitací a zpěvně-mluvním rytmizovaným projevem, jak ho praktikoval Dědrasbor Jindřicha Honzla a Josefa Zory a především Voice-band E. F. Buriana (Burianově voice-bandu věnoval Adámek část disertace). *Théâtre musical* charakterizuje jako „francouzský pojem pro specifický proud experimentálního divadla, kombinující nově elementární divadelní a hudební principy a postupy“ (Adámek 2010, 18). Jedná se o „specifický typ experimentálních scénických kompozic, ve kterých dochází k organickému propojení divadelních a hudebních prostředků“ (Adámek 2010, 18). Tvůrcům *théâtre musical* nejde o reformu opery, ale o vytvoření alternativního modelu hudebního divadla, které kombinuje hudební experimenty s tanečním divadlem, video-artem či multimediálními performancemi (Adámek 2010, 21).

V této studii se věnuji experimentální tvorbě Jiřího Adámka, která představuje jednu linii jeho režijní a autorské práce pro divadlo a rozhlas, a to vedle tradičnější tvorby pro činohru různých divadel, včetně Národního divadla (*Nová Atlantida*, premiéra 1. března 2018), divadla pro děti (*Z knihy džunglí*, divadlo Minor, premiéra 11. května 2007), vedle scénářů divadelních projektů i operních libret.¹ Nebudu se věnovat vlivu *théâtre musical*, ale další významné linii Adámkovy inspirace, již je experimentální německojazyčná poezie, především tvorba rakouského básníka, dramatika a rozhlasového experimentálního autora Ernsta Jandla, a zejména jeho rozhlasová tvorba. Budu analyzovat, jak se od počátků tento vliv v Adámkově tvorbě proměnil, nakolik je Adámkův vlastní divadelní a rozhlasový experiment ovlivněn Jandlovým nakládáním s jazykem a jeho prací s dalšími výrazovými prostředky, a nakolik dospívá Adámek k svébytné poetice divadelní a rozhlasové.

Byla jsem shodou okolností u počátků Adámkovy inspirace Jandlem jako teatroložka a překladatelka. Celé to začalo vlastně omylem: poslala jsem kolegyni a tehdejší dramaturgyni Eliadovy knihovny Divadla Na zábradlí Martině Musilové místo slíbených studentských překladů krátkých her Wolfganga

1 Inscenace *Z knihy džunglí* získala Cenu Alfreda Radoka za scénografii, dále byla oceněna ve třech kategoriích na Mateřince v Liberci a hlavní cenou na festivalu Banialuka v Bialsko-Białej. Na Nové scéně Národního divadla uvedl vedle *Nové Atlantidy* autorskou inscenaci *Po sametu* (premiéra 17. listopadu 2014). Coby libretista a režisér spolupracoval na hudebně-divadelních kompozicích, inscenovaných koncertech a nových operách. Se skladatelem Martinem Smolkou vytvořil operu *Bludiště seznamů* (v původní verzi *Seznamte otevři se!*, premiéra 27. června 2014), s Michalem Nejtškem operu *Pravidla slušného chování v moderní společnosti* (Janáčkova opera Brno, premiéra 15. září 2018). Jako libretista a režisér pěveckého sboru se podílel na filmové dokumentární opeře *Kaprkód* (režie Lucie Králová, 2022), která získala ocenění za nejlepší hudební dokument na Filmovém festivalu v Krakově, hlavní cenu MFDF v Jihlavě a Cenu České filmové kritiky za nejlepší dokument. Působí i v zahraničí, např. *Changemakers* (Neuköllner Oper Berlin, premiéra 17. února 2011), *Antikody* (Mezinárodní divadelní festival DEMOLUDY, Olštýn, premiéra 19. října 2012), inscenovaný koncert *Vor dem Gesetz* (2018, Ascolta Stuttgart) nebo *Hugov svet* (Bábkové divadlo Bratislava, premiéra 14. dubna 2023).

Bauera studentské překlady experimentálních her Ernsta Jandla. (Na Katedře divadelní vědy FF UK v Praze jsem v rámci doktorského studia vedla seminář současné rakouské dramatiky.) Ty zaujaly Musilovou mnohem víc než hry Jandlova mladšího kolegy ze Štýrského Hradce. Na Jandlovu experimentální tvorbu upozornila Musilová Adámka, s nímž v té době dramaturgicky spolupracovala. Z okouzlení Jandlem vzniklo scénické čtení experimentálních rozhlasových her Ernsta Jandla a Friederike Mayröckerové pod názvem *Faca* (premiéra 18. května 2003, Eliadova knihovna Divadla Na zábradlí), u něhož jsem byla jako odborná poradkyně. Jeho součástí bylo také uvedení společné rozhlasové hry Jandla a Mayröckerové *Rozštěpení* (1969). Překlad *Rozštěpení* od studentky mého semináře Barbory Klípové později Adámek s editorkou Musilovou upravili pro knižní vydání, pro něž Musilová našla nakladatelství, a jako překladatelky oslovila Věru Koubovou a mě. Nejkratší, desetivětou hříčku *Fattsa*, podle níž bylo scénické čtení pojmenováno, přeložil pod názvem *Cucky* Jiří Brynda. O dva roky později pak vyšla kniha *Experimentální hry* (Jandl a Mayröckerová 2005), obsahující bezmála všechny Jandlovy divadelní a rozhlasové texty, z nichž některé vznikly ve spolupráci s Jandlovou tvůrčí a životní partnerkou, význačnou rakouskou spisovatelkou Friederike Mayröckerovou.

Tiká tiká politika

Z inspirace *Rozštěpením* přímo vycházela Adámkova divadelní inscenace *Tiká tiká politika* s označením *vokální extempore* (premiéra 25. května 2006 v rámci festivalu 4 + 4 dny v pohybu, koprodukce Jedefrau.org Praha a Alfred ve dvoře). Vznikla půl roku před vydáním *Experimentálních her*.

U *Rozštěpení* Adámek oceňoval:

[...] dokonalé [...] propojení několika [významových a formálních, pozn. ZA] vrstev. Myšlenkový koncept je založený na motivu protikladů [...]. Zároveň si autor rafinovaně pohrává se slovy, která jsou si blízká znělostí a protikladná významem [...]. A do třetice se jedná o hudební kompozici hlasů [...] a jejich umístění ve zvukovém prostoru za pomoci čtveřice reproduktorů. Dochází tedy k organickému propojení myšlenkových východisek, hry s jazykem, hudební kompozice a zvukové technologie. (Adámek 2010, 137)

V doprovodném textu k *Rozštěpení*² (Spaltungen, 1969) Jandl píše, že se jedná o jazykově nejkoncentrovanější hru, která vystačí s velmi omezeným slovním materiálem: „Pro zapsání mluveného textu postačí jediný list strojopisu. Naproti tomu celý rukopis [...] obsáhne 26 stran, z toho většinu tvoří režijní

2 Hra měla premiéru v roce 1970 v režii Heinze von Cramera v Západoněmeckém rozhlase v Kolíně nad Rýnem.

poznámky“ (Jandl a Mayröckerová 2005, 90). Žánrově hru označil za „nená-boženské hrané mystérium, realizované prostředky konkrétní poezie“ (Jandl a Mayröckerová 2005, 90). Byli inspirováni tehdy inovativní stereofonní technikou:

Výchozím bodem [...] pro nás byl pojem „rozštěpení“ jakožto psychologická a technická představa [...] Mluvčí je zároveň „šťastný“ i „smutný“; obě slova říká tentýž hlas v témže okamžiku; pomocí stereo-techniky je mezi nimi přesto zachována prostorová vzdálenost. (Jandl a Mayröckerová 2005, 90)

Tématem hry je „postavení jednotlivce mezi extrémy – světlo a tma; teplo a chlad; odvaha a strach; štěstí a zármutek; život a smrt“ (Jandl a Mayröckerová 2005, 90).

Spíše než jako mystérium bych hru označila za podobenství lidského života, umírání a smrti, jako je tomu ostatně též v předchozích společných rozhlasových hrách Jandla a Mayröckerové, *Pětkrát člověk muž* (Fünf Mann Menschen, 1967) a *Gigant* (Der Gigant, 1968), i v následující Jandlově samostatné rozhlasové tvorbě. Rovněž Jandlova poezie má takřka vždy existenciální rozměr, zejména tam, kde píše stylizovaným, deformovaným jazykem, přímo demonstruje, nikoli pouze popisuje, základní existenciální témata: rozpad individua, umírání a smrt: „Tak může experimentální text realizovat to, o čem dokáže báseň napsaná konvenčním jazykem pouze podat zprávu“ (Jandl 1985, 445).³

Český překlad *Rozštěpení*, který Adámek revidoval, začíná obecnými pojmy: „VŠECHNO“, pronášené sborem, a „nic“, v podání individuálního mužského hlasu. Bezprostředně po mužově prohlášení „všechno / je / dobrééééééé!“ (Jandl a Mayröckerová 2005, 73) následuje příkaz jiného mužského hlasu: „MLČ!“ (Jandl a Mayröckerová 2005, 73) a muž je umlčen týráním, ranami, kopanci, nadávkami a poté výstřely z pistolí. Vzápětí se začne ozývat „zvuk podobný vzdušným polibkům“ (Jandl a Mayröckerová 2005, 74) a dochází ke znovuzrození jedince, který zemřel násilně. Následuje fáze uvědomění sboru i muže, že žije. Po protikladech bazálních tělesných i psychologických pojmů zimy a horka, strachu a odvahy se slovně-akustické dění povznese do vyšší a obecnější roviny. Tam září slunce, nebo naopak panuje noc. Noc, temnota je propojena s motivem samoty Já. To je však v závěru zaplaveno nadpozemským jasem a do něho zní jásot sboru jako oslavný hymnus z onoho světa. Následuje mužova životní rekapitulace: „*Já a mé roky jednou pominou / ale mé dny nikdy nepominou / ... Já pominu / ale dny a roky nepominou*“ (Jandl a Mayröckerová 2005, 85). Na konci se mužské Já loučí se životem, oprostí se od těla i duše a veškerého lidského bytí: „byl / jsem / člověkem... odhazují / to“ (Jandl a Mayröckerová 2005, 89).

Jandl s Mayröckerovou se podíleli na vzniku hnutí Nové rozhlasové hry v Německu v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století, které zahájili hrou *Pětkrát člověk muž* (1967). Experimentovali se stereo-technikou, s prostorovým rozprostřením zvuku díky rozmístění jednotlivých hlasů. Při tvorbě rozhlasových her vycházeli primárně z hudby a ze zvukové stránky díla: v centru pozornosti byly tón a hluk, odvozené od mluvené řeči. Pro rozhlasovou hru se dle Jandla a Mayröckerové hodily především fragmenty slov a vět, které nevytváří zdání souvislého textu, tedy textové předlohy tradiční rozhlasové hry, a mohou se proměnit v akustický materiál. Z řeči se tak stával tělesný zvuk (Augustová 2020, 154). Jandl sám vlastní tvorbu přednášel, básním určeným k mluvení (*Sprechgedichte*) dodával hlas podstatnou performativní dimenzi. Adámka ovlivnilo především Jandlovo zacházení s jazykem jakožto materiálem: rozkládal jazyk na slabiky a hlásky, varioval ho a deformoval. Slovo získává v Jandlových textech „fyzické kvality, a ‚nahrazuje‘ tak zobrazení reálné skutečnosti. Jako by Jandl slovem (i jeho pouhým fragmentem) ‚novou‘ fyzickou skutečnost vytvářel“ (Augustová 2005, 189).

Názvem první scény *Tiká tiká politika* „Rození“ naznačuje Adámek blízkost s Jandlovým podobenstvím lidského života. Nechává se také přímo inspirovat druhem jazykové stylizace: rozkládá slova na slabiky, lépe řečeno, ze slabik se slova teprve rodí. Inspiruje se i přesnou prací s rytmem při přednesu a opakováním slabik, i když je u délky pauz mezi nimi mírně uvolněnější. Dokonce z *Rozštěpení* akusticky i slovně převzal motiv polibku. Nezapojuje ale tyto prvky do individuálního ani obecně existenciálního kontextu, ale do kontextu politického a společenskokritického.

Čtyři mluvčí v neutrálních pánských oblecích v nehybném postoji u mikrofonů v přesném rytmu ve sborové recitaci vyraželi hlásky a slabiky a tvořili z nich různé variace slova politika a podobných pojmů v duchu konkrétní poezie: V první části „Rození“ jde nejspíš o zrození politika či politiky jako takové. Ve druhé scéně „Názorová debata“ vzájemně koexistují sóla a stálý rytmický vokální podkres „tika tika tika tika“ (Adámek 2006, 3). Sóla tvoří „variace na základě čtyř daných slabik. Někdo kvoká jako slepice, někdo jiný si pohrává se synkopami atd.“ (Adámek 2006, 3). Kompozice Adámkovy hry je i nadále uvolněnější, využívá ale podobně jako Jandl s Mayröckerovou postupnou metamorfózu slov, když drobnými hláskovými posuny vzniká z původního slova či slovního fragmentu fragment jiného sémantického významu: například ze slova politika vznikne oslí hýkání. To, co posluchači slyší ve třetí scéně „Nečekané překážky (trapasy)“, by ovšem Jandlově autor-skému typu bylo cizí: jednotlivé hlasy vytvářejí mozaiku „z nepravidelných krkanců, škytnutí, naznačených prdů. Každý hlas do jiného reproduktoru. Zvuková koláž“ (Adámek 2006, 4). Přestože Jandl přednášel vlastní texty velice expresivně a řeč u něj měla fyzický charakter, jeho pokyny pro podobu a provedení rozhlasových her jsou velice detailní a striktní a neponechávají žádný prostor pro improvizaci, natož pro podobné fyziologické projevy. Stejně tak jsou fyzickému charakteru jeho textů vzdáleny zvuky soulože, které znějí v Adámkově páté scéně „Mašinérie“. Orgiastická pasáž má zřejmě

vyjadřovat kritiku sexismu v politických kruzích. Naopak způsob, jakým vzniká ve „4. Korupční scéně“ ze slova politika, rozloženého na slabiky mezi jednotlivé hlasy, postupně slovo „úplateček“, je naprosto přesně v jandlovském až technicistním duchu. V Adámkově hře sílí postupně tendence k jazykové redukci, tak typické pro Jandlovy texty: v desáté scéně „Nástup nového vůdce“ a ve scéně jedenácté „Předvolební boj“ vyvolá jen několik málo slabik, jediný dvouslabičný pojem jakožto druh kontextového metonymického vyjádření, široké pole asociací na demagogické politické praktiky. Jízda vlakem za voliči končí populistickým hraním na nacionalistickou notu, jež je vyjádřeno maximální zkratkou pomocí tónů na stupnici:

MI:

Citace Vltavy Bedřicha Smetany. Ostatní pokračují v předchozím.

dé / gé á bé cé / dé cé dé es / ef cé es / dé

Ženy:

Neprodleně naváží na zpěv MI. Citace písničky „Co jste hasiči“. Ostatní pokračují v jízdě vlaku.

cé cé dé dé / cé – / cé á gé ef / é –

MI:

Neprodleně naváže na zpěv MI. Citace Vltavy Bedřicha Smetany. Ostatní pokračují v jízdě vlaku.

dé / gé á bé cé / dé cé dé es / dé á cé / bé

Společná „jízda vlakem“ se nadále zrychluje do maximální rychlosti. (Adámek 2006, 16)

V roce 2007 založil Jiří Adámek divadelní skupinu Boca Loca Lab, s níž pracuje na svých autorských jazykových partiturách připomínajících hudební kompozice ztvárňované aktéry přesně rytmizovaným hereckým projevem. Adámkovy partitury i výsledné inscenace se i nadále vyznačují výraznou jazykovou stylizací textu i přednesu v duchu experimentální akustické poezie (Lautpoesie), tvořené slovními a větnými fragmenty a variacemi, refrény a (a)sémantickými řadami slabik a hlásek. Adámek záměrně ruší veškeré atributy tradičního dramatu a divadla reprezentace: pro jeho inscenace je charakteristická fragmentárnost, absence příběhu, dramatického oblouku i konfliktu. Aktéři nemají za úkol představovat komplexní dramatické postavy, obdařené psychologii, ani dramatické typy, neztělesňují fiktivní subjekt. Jsou v duchu postdramatického divadla nositeli textu a metadramaticky reflektují vlastní počínání na scéně, vztah ke slovům a dalším složkám inscenace a komentují i výsledný tvar díla. Herecká mluva, gesta a pohyb jsou přitom často rozpojené, vzájemně se zcizují.

Evropané

Na inscenaci *Tiká tiká politika* navázali *Evropané* (premiéra 14. a 15. května 2008 v Roxy/NoD). Ze slovních přesmyček, mozaiky novinových citátů, zvuků a hudby vytvořil Adámek hlasovou kompozici o jalovosti politické i mediální

reflexe současných světových problémů a konfliktů. Kritika ji pojmenovala jako „Euroblábol“, ale autorská práce s jazykem byla opět velmi přesná, založená na krajní jazykové redukci, blíží se konkrétní poezii. Čtyři aktéři v bílých pánských oblecích měli částečnými maskami deformované tváře takřka do podoby neandrtálců a podobně jako v inscenaci *Tiká, tiká politika* přednášeli rytmizované útržky textů a jejich refrény. V první scéně „Na počátku“ se aktéři s neartikulovanými zvuky vynoří ze tmy, což znamená zrození figur Evropanů jakožto spíkrů, hlasatelů či žurnalistů. Okamžitě začnou pronášet jednotlivé pojmy a výroky jakoby přímo převzaté z médií, a přitom tvořené drobnými přesmyčkami. Řada pojmů působí nesmyslně a zároveň povědomě jako mediální citáty, vyvolávající řadu katastrofických a politických asociací. Postupně se zapojují násilné a apokalyptické motivy včetně teroristického útoku. Krajní jazykovou redukci, jedno- či dvouslabičnými výrazy, vyjadřuje Adámek už v roce 2008 nebezpečí, vycházející z Ruska, konkrétně od Putina, a také naivní obdiv k Putinovi. Ve zkratce zachytil i nebezpečí Číny, její vnitřní politiku (jednoho dítěte) a ekonomickou dominanci, zaplavování Evropy nekvalitním zbožím. Samotný teroristický útok je ztvárněn v duchu experimentální poezie anagramem: změnou slova „Čiň!“ na „Nič!“ (Adámek 2008, 8). Následná „Varianta vojenské odvety“ (Adámek 2008, 8) je tvořena střídáním heslovitých refrénů tvořených útržky potenciálních novinových titulků, jež opět maximální zkratkou vyjadřují éru prezidenta Bushe, ale též historicky americký boj se světovým komunismem. Následnou třináctou scénu tvoří výčet čelních představitelů jednotlivých evropských států a orgánů Evropské unie a přednes Schillerovy *Ódy na radost*, respektive hymny EU. Výše zmíněnému „Euroblábolu“ se blíží slabikované konstatování o neúspěšném jednání a překlad sousloví „společná politika“ (Adámek 2008, 16–17) bez jakékoli další konkretizace do různých evropských jazyků, značící neschopnost států EU společně jednat a vůbec na něčem se dohodnout. Následuje teroristický útok jako logické vyústění a odpověď na bezmoc Evropy a EU. Další experimentální inscenaci pracující s redukcí a deformací jazyka bylo *Teritorium* (premiéra 23. a 24. ledna 2010 Roxy/Nod), které si v osobnější rovině pohrávalo s pojmem „moje“ a jeho prostřednictvím s tématem egocentrismu a majetnictví.

Trilogie pro smysly

Od roku 2016 se Adámek ve své experimentální tvorbě ovlivněné odkazem Ernsta Jandla zaměřil na jednotlivé smysly, respektive na fenomén diváckého a posluchačského vnímání. Prakticky rozvíjí pojem spectauthor, jímž označuje recipienta uměleckého díla za spoluautora: je to „divák, který se výrazně podílí na smyslu a obsahu představení, podobně jako návštěvník výstavy konceptuálního umění nebo posluchač minimalistické hudby“ (Adámek 2009, 135). Adámek zkoumá způsoby, jak adresně působit na různé divácké smysly a dál rozvíjí experimentální poetiku, a to v rámci volné trilogie *skončí to ústa* (premiéra 22. října 2016, Divadlo Disk), *Hra na uši* (premiéra 25. září 2018, Český rozhlas 3 – Vltava, v rámci řady Současná hra) a *Oči v sloup* (premiéra 20. listopadu 2019, Studio Hrdinů).

Vedle jandlovského vlivu je zde čitelná inspirace rakouskou, respektive střeoevropskou literaturou, především Eliasem Canettim a jeho vzpomínkovou trilogií *Zachráněný jazyk* (1977), *Pochodeň v uchu* (1980) a *Hra očí* (1985), v níž zasadil vlastní život do kulturního a historického kontextu střední Evropy před 2. světovou válkou. Tituly *skončí to ústa*, *Hra na uši* a *Oči v sloup* tak evokují Adámkovo okouzlení kulturou přelomu 19. a 20. století, což ostatně naznačila rovněž autorská inscenace *Požár 1914* v roce 2011.

skončí to ústa

První část trilogie *skončí to ústa* vznikla jako absolventská inscenace studentů Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU. Adámek je vedl jako pedagog, autor scénáře i hudby a režisér. Absolventská inscenace v podobě experimentálního divadla a jakožto konceptuální žánr je v českém divadelním kontextu nezvyklá. Při práci s texty propojili tvůrci dva principy: racionální přístup a přesnou, promyšlenou stavbu s náhodou a hrou se slovy, jejich rytmem a nepostižitelným smyslem (viz Veselovská 2017, 55). Adámek vycházel z konkrétní poezie publikované v antologiích *Experimentální poezie* a *Vrh kostek*, které v šedesátých letech uspořádali Josef Hiršal a Bohumila Grögerová (Grögerová a Hiršal 1967; Grögerová a Hiršal 1993). Vybíral básně založené na opakování (*Katalog nepoučitelých* Helmuta Heissenbüttela), fragmentární a abstraktní (*Nesémantický text* Hiršala a Grögerové), fónickou poezií (Ladislav Novák) nebo text založený na hudebních principech (*Fuga* Zdeňka Barborky). Herecký projev se vyznačoval rytmickou recitací, melodičností přednesu i zpěvem, aktéři mluvili přes sebe, opakovali pasáže, motivy a variace. Dle kritiky se zde Adámek nejvíce přiblížil vlivu voicebandu: „herci si pohrávali s intonací, šeptali, křičeli, koktali či zpívali“ (Pavelková 2020). Podobně jako v Jandlově tvorbě tu byla řeč chápána jako „tělesná funkce“ (Veselovská 2017, 56). „Význam slov a jednání do velké míry závis[el] na evokaci a asociacích samotného diváka. Tvůrci mu nabízejí pásmo textů, obrazů a zvuků, které na první pohled mohou působit nesmyslně“ (Krajčová 2016, 9–11), až dospějí k tichu jako jediné smysluplné možnosti.

Hra na uši

Druhá část volné trilogie *Hra na uši* (2018)⁴ má charakter abstraktní zvukově-hudební kompozice určené pro rozhlas. Pokud jde o tuto linii tvorby, lze Adámka řadit k slovesné tvorbě radioartu, pro nějž je, podobně jako v šedesátých a sedmdesátých letech v rozhlase v Německu, charakteristický experiment vědomě se odlišující od běžné rozhlasové produkce. V roce 2002

4 *Hra na uši* zvítězila na mezinárodním rozhlasovém festivalu Grand Prix Nova 2020 v Bukurešti v kategorii Drama a na 35. ročníku mezinárodního festivalu rozhlasové tvorby Prix Bohemia Radio 2019 v kategorii Drama. V německém Baden-Badenu byla oceněna tvůrčím stipendiem Karl Sczuka Preis 2019.

vznikl v Českém rozhlasu 3 – Vltava pořad Radioateliér a v roce 2003 byla založena PremEdice Radioateliéru, která přinášela každý měsíc novou kompozici vytvořenou přímo pro tuto edici. Producentem pořadu Radioateliér a internetového portálu rAdioCUSTICA je Michal Rataj, jenž se věnuje radioartu v České republice teoreticky i v praxi nejsoustavněji. S Jiřím Adámkem spolupracoval na jeho prvním rozhlasovém pořadu *Básnit báseň* s podtitulem *Hlasové improvizace s použitím čtyř básní Ernsta Jandla*, v němž Adánek zkombinoval Jandlovy básně s vlastními texty a sám je namluvil (premiéra 2004 na rAdioCUSTICE). Šlo mu přitom hlavně o přesný rytmus, výslovnost a zvuk, nikoli o interpretaci významů.

Hra na uši byla inspirována texty brněnského kunsthistorika, básníka a konceptuálního umělce Jiřího Valocha, který byl zastoupen rovněž mezi autory experimentální grafické poezie šedesátých let v předchozí inscenaci *skončí to ústa*. Při přípravě *Hry na uši* pracoval Adánek nejprve s lističky z Valochova archivu – fragmentárními několikaslavnými zápisy svěbytného filozofického obsahu:

Přijel jsem do archivu Moravské galerie v Brně a přede mě přistálo asi pět beden plných rychle načrtnutých cedulek, někdy dokonce jen počmáraných ubrousků či rubu pozvánek na někdejší vernisáže. Málokdy delší texty, spíše pár slov. I když to jsou jen fragmenty, a možná ne vždycky bůhvíjak původní, spíše inspirované kolegy umělci, mají dost silný filozofický obsah. Znovu a znovu nahlížeji fenomén slova jako podivný, ryze lidský úkaz. Zkoumají kategorii tvrzení a jeho pravdivosti. Vědomě si hrají s procesem lidského vnímání. (Adánek 2020)

Původně chtěl vytvořit přímou poctu Jiřímu Valochovi – mozaiku z jeho tvorby, ale Valochovy fragmentární texty ho posléze přivedly k vytvoření vlastní hry.

Valoch začal s tvorbou vizuální poezie a s konceptuálním uměním koncem šedesátých let. Vychází z možností jazyka, zaměřuje se na jeho reflexi [...] centrem jeho pozornosti byla vždy práce se slovem, jeho významy a představami a asociacemi, které vyvolává. (Venclová 2020)

Valochovu koncentraci na fenomén slova však musel Adánek přenést do rozhlasového umění. Dle kritiky vytvořil „originální typ hudebního či ‚sonického‘ divadla, ve kterém mísí hudebně komponovanou strukturu, stylizované herectví a zvláštní přístup k jazyku (fragmentarizaci či rytmizaci slov, hru s poloabstraktními shluky slabik a hlásek)“ (Škrabal 2019). Na zvukové podobě spolupracoval s Ladislavem Železným (hudba a zvuk), jenž se podílel i na Adámkových inscenacích *Oči v sloup*, *Lidé chodí sem a tam* (premiéra 23. října 2021, Alfréd ve dvoře) a *Po celou dobu představení probíhá představení* (premiéra 20. listopadu 2021, HaDivadlo). Už úvodní scénická poznámka ve scénáři evokuje hudebně-divadelní tvar: „Psáno pro čtyři interprety“

(Adámek 2018, 1). Na místě jmen postav jsou uvedeny zpěvní hlasové obory: soprán, alt, tenor a bas. Autor tedy explicitně odkazuje na operu i na divadelní žánr *théâtre musical*. Vedle členů souboru Boca Loca Lab Venduly Holíčkové a Pavola Smolárika účinkovala v rozhlasové inscenaci absolventka KALD Anna Bubníková a člen divadelní skupiny Vosto5 Ondřej Bauer.

Adámek usiloval o to vytvořit akustické dílo, odporující běžné podobě rozhlasové hry, která se snaží „iluzivn[ě] vykresl[it] prostředí“ (Adámek 2020), v němž se odehrává, naturalisticky imituje reálné zvuky a snímá realistickou hru herců, takže se podobá divadelní inscenaci bez obrazové složky. Rozhlas však jako médium nabízí „především akustické pole, ohromující dobrodružství zvuku“ (Adámek 2020). Autora zajímalo také specifikum vnímání rozhlasového díla, a tento výzkum prováděl přímo prostřednictvím své hry. *Hra na uši* souzní s postdramatickou poetikou: ruší naraci a figuraci – nemá děj ani dramatické postavy. Jedná se o značně abstraktní libreto tvořené ze slov, hudby a zvuků. Přesto v něm lze vysledovat důležité opakující se motivy a témata. Snad nejdůležitější z nich je samotný pojem „slovo“, což naznačuje autorovu koncentraci na slovní, nikoli však sémantickou, složku rozhlasové hry. Naproti tomu pojem „obrazová představa“ je v textu opakovaně odmítán a stavěn do protikladu k motivu „zvuku“: základním tématem díla totiž je apodiktický požadavek, aby zvuk zůstal zvukem a nevyvolával „žádnou obrazovou představu“ (Adámek 2018). Vyslovováním a opakováním podobných požadavků se dílo neustále autoreferenčně vztahuje samo k sobě, uzavírá se do sebe, tematizuje sebe sama – vlastní poetiku, a posouvá tím slovní dění na metadramatickou rovinu.

Opět si můžeme připomenout Jandlovu tvorbu, konkrétně jeho jedinou celovečerní hru, respektive mluvenou operu *Z cizoty* (1979), v níž ústy autobiografického hrdiny On I podává ve zkratce osobitou teorii dramatu, která osciluje mezi využitím některých atributů dramatické formy a jejich novátorským přetvořením. Teoretické zdůvodnění jazykové stylizace a epické formy hry je tedy vtěleno do díla samotného. Definicí vlastních formálních principů se hra rovněž autoreferenčně vztahuje k sobě. Uzavírá se sama do sebe tím, že protagonista v jejím průběhu (konkrétně ve 4. scéně) začíná tuto hru psát:

54: že vůbec je tři / číslo / kterého se tu chce držet

[...]

57: že ho samozřejmě / napadla / i gramatika

58: podmět / přísudek / předmět

59: i v tom / že se zrcadlí / dramatičnost

[...]

90: a navíc všechno / ve třetí / osobě

[...]

94: přičemž konjunktiv stejně / tak jako třetí osoba / docílí téhož

95: a sice objektivizace / relativizace / a propojení všeho

[...]

101: zejména ale / výhradně / třetí osoba /

102: jakožto nejmocnější prostředek / aby se hra na scéně / nahradila jistým druhem vyprávění (Jandl 1997, 218–224)

Adámek se rovněž snaží definovat vlastní typ rozhlasové hry – přímo v jejím textu. Hned první promluva zní:

„Bas (*jakoby objektivně*): Toto rozhlasové dílo si klade za cíl žádným zvukem obsaženým v tomto rozhlasovém díle nevyvolat v posluchači obrazovou představu.“ (Adámek 2018, 3)

Aby nevyvolával konkrétní vizuální představy, snaží se vytvořit co nejvíce formalizovanou, abstraktní slovní partituru a oddělit slova jakožto znaky od jejich sémantických významů, tedy rozpojit dvojici označující a označované. První část hry má název „pojmy“ a je věnována „pojům a strukturám,“ autor chce navíc „objektivizujícím přístupem“ a strojovým přednesem zabránit lyrickému vyznění díla (Adámek 2018, 8). Na jedné straně zdůrazňuje materialitu vyřčených slov a zvuků a na druhé straně samotnou lingvistickou strukturu jazyka, jazyk jako systém. Opakovaně zaznívá replika: „Pohybovat se v pojmech, pohybovat se ve strukturách, pohybovat se v idejích“ (Adámek 2018, 4–5). V sémantické i formální rovině tedy pracuje s dramatickým napětím: na jedné straně se zabývá zvukovostí a abstraktností jazyka jakožto významově vyprázdněného formálního systému, a na druhé straně jeho materialitou a vizualitou: v souladu se základní ideou díla jsou abstraktním pojmům sice cizí vizuální představy, ve spojení s barvami se však do hry vrací, a to pomocí pojmů „modrá revoluce“, „fialová svoboda“, „zelené čekání“, „žluté rozhodnutí“ (Adámek 2018, 5). Podobné napětí obsahuje i snaha o potlačení sémantického významu slov, jež jsou nahrazena výrazy z oblasti vizuality (uměleckého díla):

Tenor

(*litanicky*)

Vyhnout se pojmu zřítelnice

Vyhnout se pojmu šerosvit

Vyhnout se pojmu prostranství

Alt

(*litanicky*)

Zřítelnici pojmenuj horizont

Šerosvit pojmenuj fáze

Prostranství pojmenuj spektrum

[...]

Alt

(*litanicky*)

Les pojmenuj kompozice

Kámen pojmenuj segment

Tenor

(*litanicky*)

HORIZONT FÁZE SPEKTRUM KOMPOZICE SEGMENT

HORIZONT FÁZE SPEKTRUM KOMPOZICE SEGMENT
HORIZONT FÁZE SPEKTRUM KOMPOZICE SEGMENT
HORIZONT FÁZE SPEKTRUM KOMPOZICE SEGMENT
HORIZONT FÁZE SPEKTRUM KOMPOZICE SEGMENT
HORIZONT FÁZE SPEKTRUM KOMPOZICE SEGMENT
HORIZONT FÁZE SPEK–“ (Adámek 2018, 6)

Adámek na rozdíl od Jandla popírá také princip mimeze. Jandl naopak v úvodní scénické poznámce hry *Z cizoty* detailně popisuje vzhled postav On l a Ona, které jsou vylíčeny jako dvojníci básníka a jeho partnerky Friederike Mayröckerové: výsostně jazykově stylizovaná hra se tak rozdvouje na linii zcizujícího narativního textu a naprosto realistickou linii fyzického jednání, což autor hned teoreticky zdůvodňuje:

106: hlavní napětí / že ale bude podmíněno / přímým a viditelným ukazováním
107: věcí o nichž se bude vyprávět
[...]
zatímco ukazování oněch věcí
108: znamená jejich předvádění
[...]
ačkoli pro to není nejmenší
109: důvod / kromě divadla
[...]
tak že se iluze
III: jež byla z jazyka této hry / tak dokonale vypuzena / v rovině viditelného opět / do hry dostane. (Jandl 1997, 218–224)

Dramatické napětí vzniká tedy mezi viditelnou a slyšitelnou složkou díla a díky autorovým teoretickým premisám se dění opět posouvá do metadramatické a metadivadelní roviny. Jandl se tak stal významným předchůdcem postdramatického psaní pro divadlo, které se počínáje devadesátými lety vyznačuje podobným způsobem zacházení s dramatickou formou a její sebereflexí.

Ani v ostatních rozhlasových a divadelních textech se Jandl nezříká zcela mimeze a znakovosti. Zachovává alespoň v minimální podobě základní atributy dramatické formy, neruší figuraci a naraci, a to ani ve výše zmiňovaném textu *Cucky* nebo v *Rozštěpení*, jímž zejména se Adámek inspiroval. Jandlovy hry děj a slovní prostředky koncentrují, protože se vesměs jedná o podobenství – lidského života jako takového, včetně umírání a smrti. Jedině ve scénické básni pro osvětlovače a zvukaře *prostor* nevystupují žádní aktéři a veškeré dění obstarává světlo a zvuk, které nic nenapodobuje, pouze vlastními prostředky prezentuje fakt, že divadelní prostor je prázdný.

Na závěr první části *Hry na uši* jednotlivé hlasy vyjmenovávají, čemu je který ze sedmi oddílů hry věnován. Je zde zakódována mystifikace, protože sedmý

oddíl „pamět“ v textu obsažen není. Jeho názvem však autor vtahuje do hry posluchače a naznačuje, že podstatné pro umělecké dílo je jeho vyznění, respektive doznívání v paměti posluchače.

Druhá část má název „oddíl 2 /slova/“ (Adámek 2018, 9); nejdříve se však formálně definují větné struktury i formální struktura celkového textu. Bas stupňuje abstraktnost textu do krajnosti, když repliku „každou vteřinu stejné slovo“ (Adámek 2018, 9) ilustruje rytmickým strojově přesným opakováním pojmů „slovo“ a později „zvuk“, a to skutečně po vteřinách. Tím v duchu konkrétní poezie demonstruje prostý fakt, že slovo vnímáme v rozhlase jedině jako zvuk a vyřčené slovo je zvuk, ať znamená cokoli (Adámek 2018, 10–11). I nadále tak tvůrci zbavují jazyk sémantiky a zdůrazňují jeho materialitu. Třetí oddíl má název „ticho“ (Adámek 2018, 12), což očividně odkazuje na knihu *Silence* (Ticho, 1961) Johna Cage a jeho novátorské chápání umění. Cage se radikálně rozešel s evropskou hudební tradicí a po experimentech s hledáním nových zvuků dospěl kolem roku 1950 k osobité koncepci hudby usilující o překlenutí propasti mezi uměním a životem. Tento motiv se u Adámka objevuje v samotném závěru *Hry na uši*. Adámek podobně jako Cage zdůrazňuje roli percepce umění. Řeší se tu též otázka hluku v rozhlasovém díle. Současně je tematizována pozice posluchače, jeho kritické vnímání díla a možnost do něj zasahovat a účastnit se na něm.

Pátý oddíl „otázky“ (Adámek 2018, 53) zdůrazňuje fiktivnost díla, ať už sémantickou, či estetickou. Je přítomen i motiv prchavosti díla, jež postrádá materiální artefakt, a na druhé straně motiv jakéhosi ideálního trvání mimo předmětnou realitu. Název poslední a nejkratší části hry „Coda“ je převzat z tanečního a hudebního názvosloví a znamená zvláštní konec skladby či finále baletu. Tvůrci se tu snaží propojit s posluchači a zrušit hranici mezi uměním a životem. Hlasy vyjmenovávají různé možnosti chování posluchače a jaký druh účinku u něj v souvislosti s jeho estetickým postojem rozhlasové dílo vyvolá. Adámkovým záměrem patrně bylo zachovat na obou stranách, u aktérů i posluchačů, díky racionálnímu kritickému uvažování odstup.

Ve *Hře na uši* hraje důležitou roli také hudba a zvuky, oddělující jednotlivé scény či výroky. Text je často doprovázen rytmickými údery bicích nástrojů, které se postupně mění v robotické zvuky. Na pozadí slov i v pauzách zní šum, zvuky a ruchy, jako by se do vysílání dostaly nedopatřením: hlasy chvílemi vyvolávají dojem mozaiky starších nahrávek, skrumáže zvukových citátů nebo zvuku špatně naladěné radiové stanice v pozadí...

Význam pojmů „rámus“ a „ticho“ se ve hře sice zvukově přímo demonstruje křikem do hluku připomínajícího vichřici, současně je však patrná opětovná snaha zbavit tyto pojmy sémantiky a proměnit je v abstrakta. Na začátku pátého oddílu (otázky) ženský hlas rytmizovaný klasickou klavírní hudbou (*Goldbergovské variace* Johana Sebastiana Bacha) v duchu mluveného zpěvu (vzpomeňme na Jandlovu mluvenou operu) definuje různé varianty abstraktní větné struktury. Rovněž tautologické slovní hříčky nebo monotónní

rytmizace přednesu s důsledným oddělováním jednotlivých slov posilují dojem formální zvukové struktury, přestože je přednes doprovázen ruchy, a dokonce i realistickými zvuky jako zvuk nalévání čaje nebo zvonění tramvaje. Nicméně dramatické napětí se nezávisle na tom stupňuje stále expresivnějším přednesem osamocených pojmů jako „ponížení“, „utrpení“, „hanba“, „zrada“, které v sobě nesou dramatický potenciál – i bez zapojení do příběhu, dramatické situace či konfliktu.

Od čtvrtého oddílu nabývá vrchu téma posluchače jakožto vlastního tvůrce či spolutvůrce díla, což zaznamenala i kritika:

Scénář se opět obracel k posluchači, opět se ho snažil vytrhnout z tradičních způsobů vnímání a skládání významů. V nelogickém sledu zaznívala slova zbavená jakýchkoliv konotací, která otvírala otázky a poutala pozornost ke hře samotné – právě ta totiž byla významotvorná. (Pavelková 2020)

Sílí zvuk jako při ladění rozhlasového přijímače a křik zanikající v hlasitém šumu: obojí zvukově přímo demonstruje svobodu posluchače: ten může přeladit, zesílit zvuk nebo vysílání vypnout. Věcný a jakoby technický komentář se střídá se zpěvavým lyrickým ženským hlasem, který s podkresem něžných táhlých tónů směřuje přes pojmovou dvojici „hlas“ a „uši“ ke vztahu mezi „Já a Ty“, tedy k podstatné otázce lidské vzájemnosti, dialogičnosti, komunikace, a dokonce i k přímému oslovení posluchače (Adámek 2018, 20). Zpívaný text ve formě operní árie a duetu s doprovodem symfonického orchestru na konci čtvrté části slouží opět metadramatické sebecharakteristice díla. Do hry je zapojena rovněž vlastní charakteristika autora: objevují se motivy svobodné, plnohodnotné umělecké fikce. Adámkovo otevřené pojetí uměleckého díla jako čehosi nedefinitivního, neustále vznikajícího, je vyjádřeno tím, že aktivitu posluchače i tvůrčí sebereflexi umělců považuje za přímou součást díla, přičemž v samotném závěru je naznačeno utopické splnutí recipienta s dílem a překročení hranice mezi uměním a skutečností.

Oči v sloup

Ve třetí části *Oči v sloup* se autor a režisér stejně jako v prostřední *Hře na uši* inspiroval dílem konceptualisty Jiřího Valocha. Kromě toho se hlásí k postkonceptualistovi Janu Mančuškovi a k tvorbě spisovatele Alaina Robbe-Grilleta a jeho novému románu, který se namísto dějů a postav zabývá popisem věcí a jevů bez logické souvislosti a chronologie a důraz přenáší z figury na pozadí. Na koncepci inscenace spolupracoval Adámek s dramaturgyní Klárou Hutečkovou a scénografkou a kostýmní výtvarnicí Zuzanou Scerankovou, které se podílely už na absolventské inscenaci *skončí to ústa*. Současně se jednalo o práci kolektivní, autorsky se zapojil i herecký soubor. V centru pozornosti byl tentokrát zrak s důrazem na moment pozorování. Diváci pozorují osvětlené prázdné místo na jevišti. A aktéři přitom slovy

přímo či nepřímě jejich pohled do (prázdného) prostoru směřují – k předmětům i k sobě – a jejich počínání komentují. Jedním z hlavních témat inscenace je totiž metadramatická sebereflexe, a tedy reflexe vnímání, pozorování. Jako důležitý inscenační motiv *Oči v sloup* posloužil obraz *Dvorní dámy* španělského barokního malíře Diega Velázqueze z roku 1656 zachycující moment, kdy malíř za přítomnosti přihlížejících členů madridského dvora portrétuje panovnický pár. Ten je vidět v odrazu v zrcadle. Diváci na obraze tak pozorují pozorující. V inscenaci *Oči v sloup* se objekt pozorování stává i z diváků v hledišti a poměr mezi jevištěm a hledištěm se obrací: diváci se pomyslně ocitají v pozici aktérů a tématu večera.

I v této změně perspektivy můžeme pozorovat inspiraci rakouským experimentem: základní divadelní konvenci převrátila už Vídeňská skupina v *literárních kabaretech* (1958, 1959) a po ní roku 1966 Peter Handke v provokativní hře *Spílání publiku*, v níž navíc slovy čtyř Mluvčích popírá veškeré principy dramatickosti včetně příběhu, postav a princip mimeze samotný. Druhý *literární kabaret* Vídeňské skupiny se uskutečnil 15. dubna 1959. Hned v úvodu došlo k převrácení poměru mezi jevištěm a hledištěm, aktéry a publikem: členové skupiny seděli na jevišti ve třech řadách, obráceni do publika a pozorovali ho. Chovali se jako diváci, ukazovali si na určité osoby v hledišti a dívali se na ně divadelním kukátkem. Když se publikum začalo smát, aktéři reagovali potleskem. Mimochodem, stejné schéma zpracoval v témže roce také jeden z členů Vídeňské skupiny, Konrad Bayer v divadelním textu *nadání diváci* (1959).

Podobně s možnostmi jeviště a celého divadelního prostoru experimentoval rovněž Jandl. Prostorové, světelné a technické možnosti divadelního prostoru zkoumá v divadelním textu *prostor. scénická báseň pro osvětlovače a zvukaře* (Jandl 1970), který představuje partituru se světelnou a zvukovou stopou. Prázdný divadelní prostor Jandl tematizuje pomocí zatmívání a rozsvěcování jeviště, bodových reflektorů, záblesků a světelných jisker. Vizuální dění má být doprovázeno rytmickými údery, rachotem, valícím se z jeviště do hlediště a zpět, a sykotem směřujícím do hlediště. Tím simuluje a současně tematizuje komunikaci mezi jevištěm a hledištěm a do dění zapojuje celý divadelní prostor. Ani tuto scénickou báseň neoprošťuje úplně od jazyka: světelné body se totiž postupně na jevišti změní na litery slova „prázdný“ a „zůstává prázdný“, přičemž je doprovázejí údery v rytmu těchto slov (Jandl 2005, 125–139). Sémanticky nejradikálněji reaguje na divadelní tradici v *parazitní hře* (parasitäres Stück, 1972), v níž sice počítá s dramatickými postavami a dalšími tradičními divadelními atributy, a přitom se text hry vejde na jedinou stránku. Veškerý text je totiž tvořen několika scénickými poznámkami. Konkrétní podoba a obsah *parazitní hry* přitom mohou být velmi odlišné. Dle autorských pokynů má inscenace následovat „po libovolné klasické činohře“, jejíž scénografii, osoby i jevištní jednání „posledních 10 (nebo méně) minut“ (Jandl 2005, 125–139) *parazitní hra* přejímá, jen s tím rozdílem, že místo replik mají postavy s vyplazeným jazykem nesrozumitelně huhlat. Lidská řeč jako blábol tady nese politický a společenskokritický význam – kritizuje

konzervativní poválečnou kulturně-politickou doktrínu, která zamlčovala podíl Rakouska na nacismu.

Obdobně zaměřenou společenskou kritiku přináší hra *Cucky*, která předpokládá zrušení rámce divadelního prostoru a přenesení do veřejného prostoru města (Augustová 2020, 147–150). Text se skládá z pouhých jedenácti bodů – většinou jednovětvých návrhů na provedení hry. V několika z nich Jandl opět silně ironizuje a paroduje rakouskou kulturní tradici a historii.

Jandlova poetika se ve všech těchto textech vyznačuje maximální jazykovou koncentrací a minimalismem, jazykovou, morfologickou i syntaktickou fragmentaritou, jedná se o koncepty či partituru případného uvedení, která počítá s krajně nerealistickou groteskní stylizací a přináší silný performativní prvek, podobně jako divadelní části trilogie.

O zrušení atributů tradičního dramatu a divadla reprezentace jde setrvale i Adámkovi. Posloužit těmto záměrům měla hned první, mnohokrát opakovaná věta inscenace *Oči v sloup*: „Ach, hlesla Lukrécie a pohnula levou paží směrem k zátylku.“ Zní jako citát z nějaké klasické hry, ale přitom má diváka skrze jeho nenaplněné očekávání (jež je rovněž hned verbalizováno) dovést k poznání nedůležitosti dění, vztahů i postavy, s níž by se mohl ztotožnit. Takové divadlo totiž podle Adámka potlačuje reflexi a sebeuvědomění diváků.

Adámek dospívá v experimentální linii své tvorby od inscenování Jandlových textů v divadle i v rozhlasu, přes ovlivnění přesnou jazykovou rytmičností, redukcí, rozkladem a metamorfózou slabik a slov v inscenacích *Tiká tiká politika* a *Evropané*, k trilogii smyslů, v níž se inspiroval i českou experimentální poezií či Vídeňskou skupinou, až k rozhlasové *Hře na uši*. V ní se v duchu postdramatické poetiky věnuje sebereflexi díla. I v tom můžeme najít vzor u Jandla (kromě hry *Z cizoty* v řadě poetologických básní). Na rozdíl od Jandlových rozhlasových her ale Adámek ruší atributy dramatické formy jako figuraci a naraci a rezignuje nejen na postavy a příběh, ale i na princip mimeze a reprezentace, tedy napodobování a znakového zobrazování. Tím zaniká i fikční svět, respektive srůstá s materialitou samotné řeči, zvuků a pohybů a významově se zplošťuje do podoby abstraktních pojmů, idejí a lingvistického systému, ale i důležitých motivů jako slovo, struktura, obrazové představy, umění či dramatických pojmů *ponížení, utrpení, hanba, zrada*. Tomu všemu pak dominuje představa samotného faktu vysílání a reakcí potenciálních posluchačů a jejich ztotožnění s dílem.

Doc. PhDr. Zuzana Augustová, Ph.D.

Specializuje se na divadlo a drama německé jazykové oblasti a na české divadlo a drama. Od roku 2017 je členkou Týmu pro výzkum moderního českého divadla v Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Publikovala řadu studií a článků z oblasti německojazyčného a českého divadla. Knižně vydala disertaci *Thomas Bernhard* (2003), výbor článků *Umění života nebezpečné. Reflexe současného (nejen) německojazyčného divadla a literatury* (2018), *Experiment jako kritika nacismu. Poválečné rakouské experimentální drama* (2020) a knihu rozhovorů s politickou vězenkyní 50. let *Na trápení nebyl čas* (Praha: Academia – ÚČL AV ČR 2024). Překládá z němčiny divadelní texty, prózu i esejistickou literaturu. e-mail: augustova@ucl.cas.cz

Abstrakt

Studie se věnuje experimentální tvorbě Jiřího Adámka, která představuje jednu linii jeho režijní a autorské práce pro divadlo a rozhlas. Z inspirace rozhlasovou hrou *Rozštěpení* (Spaltungen, 1969) Ernsta Jandla a Friederike Mayröcker vycházela v roce 2006 Adámkova divadelní inscenace *Tiká tiká politika*. Na tuto práci navázal se skupinou Boca Loca Lab inscenací *Evropané* (2008) a od roku 2016 vytváří trilogii pro smysly: *skončí to ústa* (2016), *Hra na uši* (2018) a *Oči v sloup* (2019). První část *skončí to ústa* vznikla jako absolventská inscenace studentů KALD DAMU. *Hra na uši* je rozhlasová abstraktní zvukově-hudební kompozice, již se Adámek řadí k slovesné tvorbě radioartu. Jedná se o formalizovanou, abstraktní slovní partituru. Na jedné straně se v ní zdůrazňuje materialita slov a zvuků a na druhé straně lingvistická struktura jazyka, jazyk jako systém. V části *Oči v sloup* je v centru pozornosti zrak s důrazem na moment pozorování. Objektem pozorování se stávají i diváci. Tím Adámek opět navazuje na rakouský experiment, *literární kabarety* Vídeňské skupiny a *Spílání publiku* (Publikumsbeschimpfung, 1969) Petera Handkeho. Adámkovi jde o zrušení atributů tradičního dramatu a divadla reprezentace. Rezignuje nejen na postavy a příběh, ale i na princip mimeze, tedy napodobování a znakového zobrazování. Fikční svět jeho děl tak srůstá s aktem řeči, zvuků a ruchů a současně existuje v rovině abstraktních pojmů, idejí a lingvistického systému.

Klíčová slova: Jiří Adámek – Ernst Jandl – divadelní a rozhlasový experiment – radio art – trilogie pro smysly

Abstract

The study focuses on the experimental work of Jiří Adámek, which represents one line of his directing and writing for theater and radio. Inspired by the radio play *Spaltungen* (Splitting, 1969) by Ernst Jandla and Friederike Mayröcker, Adámek's theater production *Tiká tiká politika* (Ticks Ticks Politics) was released in 2006. He followed this work with the Boca Loca Lab group with the production *Evropané* (Europeans, 2008) and since 2016 he has been creating a trilogy for the senses: *skončí to ústa* (it will end with the mouth, 2016), *Hra na uši* (Playing on the Ears, 2018) and *Oči v sloup* (Eyes Up, 2019). The first part, *skončí to ústa*, was created as a graduation production by students of the KALD DAMU. *Hra na uši* is an abstract radio sound and music composition, which Adámek classifies as verbal radio art. It is a formalized, abstract verbal score. On the one hand, it emphasizes the materiality of words and sounds, and on the other, the linguistic structure of language, language as a system. In the section *Oči v sloup* (Eyes Up), the focus is on sight, with an emphasis on the moment of observation. The audience also becomes the object of observation. In this way, Adámek again draws on the Austrian experiment, the *literary cabarets* of the Vienna Group and Peter Handke's *Publikumsbeschimpfung* (Offending the Audience, 1966). Adámek seeks to abolish the attributes of traditional drama and representational theater. He abandons not only characters and storylines, but also the principle of mimesis, i.e., imitation and symbolic representation. The fictional world of his works thus merges with the act of speech, sounds, and noises, while simultaneously existing on the level of abstract concepts, ideas, and linguistic systems.

Key words: Jiří Adámek – Ernst Jandl – theater and radio experiment – radio art – trilogy for the senses

Seznam zdrojů

Adámek, Jiří. 2006. *Tiká tiká politika*. Elektronická verze. Osobní archiv Jiřího Adámka.

Adámek, Jiří. 2008. *Evropané*. Elektronická verze. Osobní archiv Jiřího Adámka.

Adámek, Jiří. 2009. „Divadlo jako hudba. Nad fenoménem Théâtre musical s důrazem na otázky herectví.“ Disertační práce, DAMU. Uložena v Knihovně DAMU, sign. 4P 2474. <http://hdl.handle.net/10318/2967>.

Adámek, Jiří. 2010. *Théâtre musical. Divadlo poutané hudbou*, Praha: AMU.

Adámek, Jiří. 2018. *Hra na uši*. Elektronická verze. Osobní archiv Jiřího Adámka.

Adámek, Jiří, Klára Hutečková a kol. 2019. *Oči v sloup*. Elektronická verze. Osobní archiv Jiřího Adámka.

Adámek, Jiří. 2020. „Jiří Adámek. Hra na uši. Poslechněte si vítězné drama Grand Prix Nova. Rozhovor s autorem.“ Rozhovor vedla Renata Venclová. *Český rozhlas 3 – Vltava*, 1. července, 2020. <https://vltava.rozhlas.cz/jiri-adamek-hra-na-usi-poslechnete-si-vitezne-drama-grand-prix-nova-7623581>.

Panáček v říši mluveného slova. 2018. „Hra na uši (2018).“ Navštíveno 17. června, 2025. <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/192999-hra-na-usi-2018.html>.

Augustová, Zuzana. 2005. „Doslov.“ In Jandl, Ernst a Friederike Mayröckerová. *Experimentální hry*, 183–190. Praha: Fra.

Augustová, Zuzana. 2020. *Experiment jako kritika nacismu. Poválečné rakouské experimentální drama*. Praha: NAMU.

Grögerová, Bohumila a Josef Hiršal, eds. 1967. *Experimentální poezie*. Praha: Odeon.

Grögerová, Bohumila a Josef Hiršal, eds. 1993. *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. Praha: Torst.

Jandl, Ernst. 1985. *Gesammelte Werke. Dritter Band. Stücke und Prosa*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand.

Jandl, Ernst. 1997. „Aus der Fremde.“ In Ernst Jandl. *peter und die kuh. die humanisten. Aus der Fremde*. Poetische Werke Bd. 10, 218–224. München: Luchterhand Literaturverlag.

Jandl, Ernst a Friederike Mayröckerová. 2005. *Experimentální hry*. Přeložili Jiří Adámek, Zuzana Augustová, Jiří Brynda, Barbora Klípová, Věra Koubová a Martina Musilová. Praha: Fra.

Jiříčka, Lukáš. 2015. *Dobyvatelé akustických scén. Od radioartu k hudebnímu divadlu pojem nového typu rozhlasové hry*. Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring. Praha: NAMU.

Krajčová, Karolína. 2016. „Kolik váží slovo?“ *Hybris* 6 (27), 9–11.

Machalická, Jana. 2008. „Euroblábol' je skvělá inspirace.“ *Lidové noviny*, 1. června, 2008. https://www.lidovky.cz/domov/euroblabol-je-skvela-inspirace.A080603_000116_In_noviny_sko.

Pavelková, Tereza. 2020. „Vrchol Adámkova smyslového experimentu.“ *Divadelní noviny*, 3. března, 2020. <https://www.divadelni-noviny.cz/vrchol-adamkova-smysloveho-experimentu>.

Škrabal, Ondřej (Psí víno). 2019. „Jiří Adámek: Hra na uši.“ Facebook, 15. dubna, 2019. <https://www.facebook.com/psivino/posts/2289786831100057>.

Venclová, Renata. 2020. „Jiří Adámek. Hra na uši. Poslechněte si vítězné drama Grand Prix Nova.“ *Český rozhlas 3 – Vltava*, 1. července, 2020. <https://vltava.rozhlas.cz/jiri-adamek-hra-na-usi-poslechnete-si-vitezne-drama-grand-prix-nova-7623581>.

Veselovská, Kateřina. 2017. „Fascinace jako forma soustředění. Experimentální poezie v Disku.“ *Svět a divadlo* 28 (2): 54–58.