

studio
hrdinů



Katharina Schmitt:

Aparát

Studio Hrdinů ve Veletržním paláci NG Praha Vstup E, uprostřed budovy Dukelských hrdinů 47, Praha 7

Inscenaci finančně podpořily:



Česko-německý
fond budoucnosti



Deutsch-Tschechischer
Zukunftsfonds



Funded by
the European Union



Partneři projektu:



Mediální partneři:



*Alarm

Artiki

ART
ANTIQUES



kdykde

WWW.KDYKDE.CZ INTERNETOVÝ PORTÁL PRO VOLAV 644

SWARM

Věcní partneři:



Projekt vznikl v mezinárodní spolupráci s JOiN / Junge Oper Stuttgart.
Finanční podporu poskytl Česko-německý fond budoucnosti.
Mobilitu projektu podpořil projekt financovaný Evropskou unií:
Culture Moves Europe.

Činnost Studia Hrdinů je realizována za finanční podpory Ministerstva kultury České republiky. Magistrát hlavního města Prahy podpořil v roce 2025 činnost Studia Hrdinů částkou 6.700.000 Kč.

autor: Franz Kafka
překlad: Vladimír Kafka
režie, adaptace: Katharina Schmitt
dramaturgie: Ján Šimko
scéna, fotografie: Pavel Svoboda
hudba: Christoph Wirth
kostýmy: Patricia Talacko
světelný design: Václav Hruška
asistentka režie: Veronika Macková
vizuál: Lucie Rosická (textilní obraz),
Jan Bouček (grafika)

hrají: Ivana Uhlířová, Jakub Gottwald,
Pasi Mäkelä, Vojtěch Šembera

premiéra: 15. března 2025

Režisérka a dramatička Katharina Schmitt se po inscenaci Zpráva pro Akademii (Studio Hrdinů, 2018) opět vrací k textu spisovatele Franze Kafky. V novém projektu Aparát se věnuje fenoménu diváctví, vztahu pozorovatele ke skutečnosti a jeho odpovědnosti za svůj pohled. Inscenace vychází z povídky Franze Kafky V kárném táboře. Text vypráví příběh badatele, který přichází do trestanecké kolonie v blíže neurčeném státě. Zde se jako první cizinec po dlouhých letech stává svědkem popravky odsouzenec. Důstojník, který pečuje o popravčí stroj, obznamuje badatele s průběhem poprav a úpadkem jejich významu za nového velitele. Během výkladu před svědkem si důstojník uvědomí svou situaci a v momentě, kdy se stroj před očima badatele zadrhne, se rozhodne propustit odsouzenec, lehnout si do stroje a požádat badatele, aby mu asistoval při popravě. Důstojník se ze soudce náhle stává odsouzeným a badatelův do té doby zdánlivě nezúčastněný pohled je zatížen nečekanou odpovědností.

Divadelní adaptace povídky je studií hned několika aparátů – nejen popravčího stroje, ale i mocenského aparátu v trestanecké kolonii, v neposlední řadě studií způsobů, jakými zasahuje do událostí. Trestanecká kolonie se stává archeologickým nalezištěm různých pohledů a nazírání na situaci.

Katharina Schmitt spolupracuje na inscenaci se scénografem Pavlem Svobodou, skladatelem a sound designerem Christophem Wirthem, kostýmní výtvarnicí Patricií Talacko a dramaturgem Jánem Šimkem.

Reiner Stach:

Kafka –

Roky rozhodování

Německo vyhlásilo válku Rusku. –

Odpoledne plovárna.

Franz Kafka, Deník, srpen 1914

Franz Kafka 20. listopadu 1914 přednesl Maxi Brodovi novou, už dokončenou povídku *V kárném táboře*, a ačkoli si Brod později tuto chvíli nedokázal už zřetelně vybavit, lze snadno odhadnout, že byl poněkud šokován: nejenže Kafka – který přece, jak nejbližší přátelé věděli, pracoval jako posedlý na románu – teď nečekaně vystoupil s rozsáhlým vedlejším produktem; on navíc snovou logiku *Procesu*, jehož první ukázky byly značně neobvyklé a ohromující, ještě jednou překonal neuvěřitelným způsobem. Není náhoda, a určitě k tomu dal Brod podnět, že Kafka ani ne o dva týdny později dostal příležitost přečíst svou povídku v nejužším kruhu přátel na neobvyklém místě: v domě rodičů Franze Werfela, kam se kromě Broda dostavil také Otto Pick. Kafka, myšlenkami jinde, protože nedokázal odvrátit pohled od Werfelových hezkých sester, si o účinku svého textu bohužel nic nepoznamenal. Jedno je však jisté: nikdo se při tom nesmál, ani autor, ani posluchači.

V Kafkově *Kárném táboře* se do literatury dostalo poprvé to, co se – navzdory šířící se hrůze, jež vše obklopovala – považovalo ještě roku 1914 za cosi, co nelze vyjádřit literárními prostředky: mučení. Zajisté se našli už mezi prvními

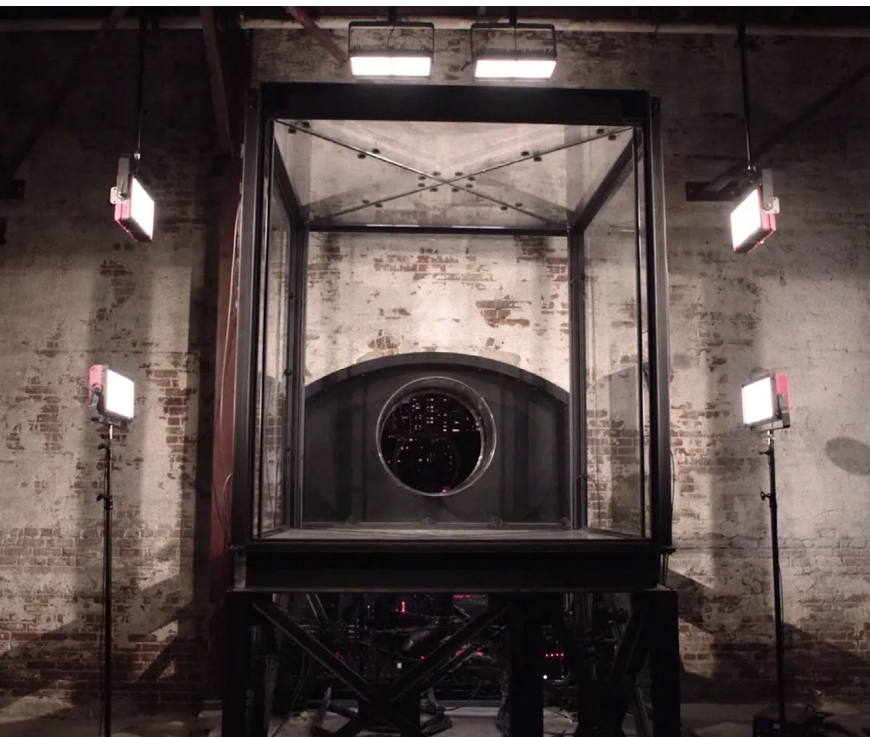
posluchači a čtenáři tací, kteří postřehli, že to nebylo nic absolutně nového a že i Kafka využil předlohu: zřejmě si přečetl *Zahradu muk* (*Le jardin des supplices*, 1899), slátaninu francouzského žurnalisty Octava Mirbeaua, která se prodávala kvůli několika pornografickým pasážím jen pod pultem. Kafka si však z tohoto utajovaného, zároveň poněkud zaprášeného bestselleru vzal stěží víc než vypravěčsky obratný nástroj, který zasvěcený popis mučení vlastně vůbec umožnil: totiž postavu cestujícího Evropana, jenž zčásti fascinovaně, zčásti s odporem pozoruje sadistické způsoby trestů na jednom, od civilizace vzdáleném ostrově. Na rozdíl od zdůrazněné exotiky, kterou Mirbeau z této konstelace vymáčkne, má však Kafka zjevně zájem o abstrakci a tím, že čtenáře nechá dívat se očima pozorovatele, ho nutí, aby zaujal sám roli neutrálního svědka. Dostavuje se chladný odstup způsobující, že se čtenář zděsí sám sebe. S kým se má identifikovat? Určitě ne s katem (s „důstojníkem“), který je veden ani ne tak impulzem nenávisti, do něhož se lze vžít, jako spíš juristickým bludem. S cestovatelem? Ten zírá na krev, kterou tu prolévají, projevuje však malou účast a vyhýbá se jakékoli zodpovědnosti. A oběť je netečná, zbídačená a „psovsky oddaná.“

Tento scénář je člověku vzdálený, a přesto Kafka činí vše, aby znemožnil uhnout pohledem. Zdá se, že se tu o desítky let předjímá strohost beckettovského jeviště: kromě příběhu samotného tu není vidět nic než světlo pražící nelítostně dolů ze světlometu zavěšeného na nebi. Úkony jsou vykonávány tak plánovitě a systematicky, že není vůbec zapotřebí lidského zásahu. Kafkův nestvůrný nápad přenechat proceduru mučení programovatelnému stroji, zatímco kat zodpovídá již pouze za chod softwaru (jehož zdrojovému kódu rozumí jen on sám), působí zvláště dnes, kdy by usku-

tečnění bylo snadno možné a průmysloví roboti vyřizují ještě mnohem složitější úkoly, jako sotva překonatelný stupeň nelidskosti.

Kafka svým čtenářům odepřel rovněž osvobozující představu, že se jedná o snad jen symbolicky myšlený děj, o dystopii nebo o vzletnou myšlenkovou hříčku: už jen extrémní, ostře ozářená tělesnost, jež zdaleka překonává expresionistické obrazy smrti a rozkladu, znemožňuje jakýkoli únik. Tělesná podstata tu vystupuje už pouze jako nečistota: řeč je o slinách, krvi, zvracích, které – jak kat pobouřeně zjišťuje – „znečišťují“ zářivou ocel jeho stroje. Kov vnikající do živého těla: vize, kterou měli současníci prvních válečných měsíců často před očima a na kterou si právě začínali zvykat. Avšak Kafka, expert na úrazy, jenž už mnohem déle a podrobněji věděl, jak stroje dokážou lidské tělo zřít, prolomí rovněž bariéru hnusu (které se už dotkl v *Proměně*) a pronikne až k oné hranici, kde končí literární sublimace a začíná to nevýslovné.

Tato hranice dnes není tak úzce vymezena a dávno jsou mnohem tvrdší náměty – literární, výtvarné, filmové – zaštiťeny svobodou estetická. Přesto jsou výhrady vůči Kafkovu *Kárnému táboru* dosud patrné a podezření, že se jedná ani ne tak o povídku jako spíš o plánovaný exces, poté co šokující účinky odezněly, dokonce ještě zesílilo.



Box, Twin Peaks, 3. série, režie: David Lynch, 2017

Rozhovor Markéty Kosinové s Katharinou Schmitt
(publikováno v angličtině na platformě [SWARM MAG](#))

Sen o stroji

Katharina Schmitt adaptuje Kafkovu povídku *V kárném táboře* ve snový jevištní zážitek s popravčím aparátem jako ústřední postavou. Inscenace s minimem dialogů a experimentálním zpěvákem v roli hlasu aparátu zkoumá, jaký vztah mají lidé k pohledu na utrpení. Přečtěte si dnešní rozhovor a zjistěte, proč si nenechat ujít nejnovější inscenaci Studia Hrdinů a jak bude akt vašeho sledování zpochybněn.

Po Zprávě pro akademii se znovu vracíte k dílu Franze Kafky. Co vás k jeho textům přitahuje a proč jste se tentokrát rozhodla pro adaptaci povídky *V kárném táboře*?

Zpráva pro akademii a *V kárném táboře* jsou povídky, které se hluboce zabývají tím, jak se dívat a jak být nahlížen. Ve *Zprávě pro akademii* má opice přednášku před akademií vědců, zatímco *V kárném táboře* je cestovatel poslán do trestanecké kolonie, aby se stal svědkem popravky důstojníka prováděné strojem. Ve své divadelní praxi se často zabývám vzájemným pohledem mezi diváky a účinkujícími, je to jeden z materiálů, se kterými pracuji.

To je pravděpodobně jeden z důvodů, proč mě tyto Kafkovy texty přitahují. *V kárném táboře* ohledává to, co znamená dívat se na utrpení druhých. Toto téma mi v posledních letech často vrtá hlavou. V mém soukromém životě se v souvislosti s vlastním užíváním mediálních obsahů a obzvláště s jejich zpracováním současně multikrizy, které svět čelí, ptám: na co se dívám a jak se vztahuji k tomu, co vidím?

To je pro mě nevyřešená otázka a jeden z výchozích bodů konceptu této inscenace.

Váš nový projekt zkoumá fenomén diváctví a odpovědnost pozorovatele. Jak jste k tomuto složitému vztahu mezi divákem a realitou v inscenaci přistupovala?

Chtěla jsem vytvořit popravčí stroj, který by byl hlavní atrakcí inscenace. Popravy bývaly oblíbenou veřejnou událostí, byly považovány za katarzní zábavu, kterou sledovaly velké davy lidí. V *Aparátu* se snažíme prozkoumat, co by to mohlo znamenat jako referenční bod pro jevištní dílo. Konvenční divadelní architektura s centrální perspektivou v temném hledišti nabízí divákům iluzi skrytého pozorování, jako by byli neviditelní bez jakéhokoli vlivu na situaci, jíž jsou svědky. Podobným způsobem sleduje popravy v trestanecké kolonii i hlavní postava povídky *V kárném táboře*. Neuvažuje o tom, že by zastavil to, co se před ním odehrává, aby zachránil oběti: má pocit, že jeho role diváka neumožňuje zasáhnout a odmítá myšlenku, že by nesl zodpovědnost za tuto situaci, protože nevěří, že je její součástí. Jeho pohled ho svým způsobem vzdaluje od toho, co se děje před jeho očima. Naše inscenace si pohrává s tímto paradigmatem.

V Aparátu hraje významnou roli popravčí stroj, mocenský aparát a aparát pohledu. Jak jste s těmito různými vrstvami v inscenaci pracovali?

Jedním z výchozích bodů naší práce byl koncept samotného stroje, který jsme vytvořili se scénografem Pavlem Svobodou. Věděli jsme, že chceme, aby ústředním bodem představení byl aparát a inspirovali jsme se různými

zdroji: konstrukčními plány gilotin během francouzské revoluce, plexisklovou krabicí ze třetí série seriálu *Twin Peaks* Davida Lynche nebo dílem umělkyně Rebeccy Hornové, která se dlouhá léta věnovala tvorbě nádherných soch inspirovaných stroji. Druhým krokem bylo vypracování hudební kompozice se skladatelem Christophem Wirthem; zkoumali jsme, jaká bude zvuková kulisa inscenace, jak by mohl znít vnitřek stroje nebo prostředí trestanecké kolonie. Naše herecké obsazení tvoří dva herci: Ivana Uhlířová a Jakub Gottwald, kteří hrají Cestovatele a Důstojníka, performer Pasi Mäkelä je obsazen do role Odsouzence a experimentální zpěvák Vojtěch Šembera, jehož postava představuje něco jako hlas stroje, hlas zákona, který je v Kafkově díle v podstatě nečitelný.

V povídce prochází Důstojník proměnou ze soudce v odsouzeného. Jak chcete, aby diváci vnímali tuto obměnu rolí?

Důstojník je v Kafkově příběhu hluboce spjat s popravním strojem: byl jedním z jeho spoluvůrců. A zatímco připravuje každou popravu a funguje jako soudce v trestanecké kolonii, závidí popraveným jejich zážitek, který Kafka popisuje jako dvanáctihodinovou transcendentální cestu. Důstojník ji chce zažít na vlastní kůži, chce se stát součástí stroje. Jakmile se přístroj porouchá, nabídne své tělo pro demonstraci velikosti stroje a pro vlastní požitek. Jeho oběť je samoučelná. V naší inscenaci je scéna popravu Důstojníka doprovázena árií; je to snová scéna. Herci procházejí během představení několika změnami rolí, toto je jedna z nich. Všichni jsou propojeni mezi sebou i se strojem; je to trochu jako by stroj byl pátou postavou.

Spolupracovala jste se scénografem Pavlem Svobodou, skladatelem a sound designerem Christophem Wirthem, kostýmní výtvarnicí Patricií Talacko a dramaturgem Jánem Šimkem. Jak tento tvůrčí tým ovlivnil celkovou vizi a podobu inscenace?

Inscenace je vždy výsledkem spolupráce. Pavel, Patricia, Christoph a Ján jsou spolutvůrci díla, stejně jako interpreti, naše postupy se prolínají během zkoušení. S Jánem Šimkem a Vojtěchem Šemberou pracuji poprvé, ale všichni ostatní v týmu jsou lidé, se kterými spolupracuji opakovaně. Vystudovala jsem režii na DAMU a od té doby pravidelně pracuji v Praze, i když v posledních letech trochu méně. Jsem vděčná, že se mohu vrátit do Prahy, do Studia Hrdinů a vytvořit tuto inscenaci s tímto konkrétním týmem, je to pro mě čest.

Můžete se podělit o více informací o režijním procesu? Jak ve svých inscenacích udržujete rovnováhu mezi textem, vizuální a zvukovou stránkou?

Práci obvykle začínám analýzou prostoru a snažím se najít základní situaci nebo metaforu pro pohled mezi diváky a tím, co uvidí. Na základě tohoto rozhodnutí se pak vyvíjí vše ostatní. V této inscenaci pracujeme s obrovským objektem uprostřed zorného pole diváků a s voice-overem; kromě jedné scény není v inscenaci žádné mluvené slovo. To znamená, že text, inscenovaný obraz, stejně jako zvuková krajina a kompozice se vyvíjejí nezávisle na sobě, řídí se odlišným rytmem a temporytmem a každý z těchto prvků stojí sám za sebe. Někdy se spojí, ale také vzájemně vytvářejí třetí plochy a absurdní situace. Mé režijní vedení herců má spíše choreografickou kvalitu, zaměření na pohyb.

Vaše tvorba zahrnuje mluvené divadlo, hudební divadlo, operu i rozhlas. Jak se tyto různé formy ve vaší tvůrčí praxi vzájemně ovlivňují?

Rozhodně se navzájem ovlivňují! Vystudovala jsem klasickou divadelní režii a mám zkušenosti s tímto oborem a dramaturgií. V posledních letech jsem však hodně pracovala v současné opeře jako režisérka a libretistka, hlavně na vývoji nových oper se soudobými skladateli, a to formovalo i mé divadelní postupy, zejména práci s hlasem. V mých divadelních inscenacích je mluvený hlas obvykle nějak stylizován, vychází z nečekaných zdrojů, je zpomalený, zní jako árie nebo je nesrozumitelný – obvykle je zde nějaká bariéra verbální komunikace. V případě *Aparátu* je mluvený hlas nahrávkou, kterou herci slyší během představení jako pohádku, v níž sami téměř nemluví. Celé představení je v tomto smyslu jako sen; sen o stroji.

Katharina Schmitt

je režisérka a dramatička s mezinárodním přesahem působící v divadle, opeře a rozhlase. Její práce byla uvedena na prestižních scénách, jako je Studio Hrdinů v Praze, Oper Köln, Münchener Biennale a Národní divadlo Praha. Absolventka pražské AVU, která získala doktorát na téma *Obrazoborectví a perspektivy v divadle*, je držitelkou významných ocenění, včetně ceny Jakoba-Michaela-Reinholda-Lenze a stipendia Alfreda Döblina od berlínské Akademie umění. V posledních letech se Schmitt prosadila jako významná libretistka a režisérka v oblasti současné opery a úzce spolupracuje se skladateli Ondřejem Adámkem, Julianou Hodkinsonovou, Michalem Ratajem a Jiřím Kadeřábkem. K významným dílům patří opera *No Man* pro Národní divadlo Praha (2017), *Everything Goes to Plan* na Mnichovském bienále (2018), *Molyneuxův problém* adaptovaný v několika formátech a nejnovější *INES* v Oper Köln (2024). Od roku 2012 působí jako kmenová režisérka v pražském Studiu Hrdinů, kde nadále rozvíjí svůj osobitý přístup k divadelní tvorbě.



Rebecca Horn: El Rio de la luna

Michel Foucault:

Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení

Trestání postupně přestávalo být divadelním představením. A vše, co by v trestání ještě mohlo poukazovat na spektakulárnost, bylo napříště pocíťováno jako něco nevhodného; zdá se, jako kdyby funkcím trestního ceremoniálu přestávalo být postupně rozuměno a tento rituál, který byl „vyústěním“ zločinu, vzbuzuje podezření, že s ním udržuje nekalé příbuzenství: jako kdyby se trestání rovnalo zločinu, či jej dokonce převyšovalo v krutosti, jako kdyby uvykalo diváky krvežíznivosti, od níž je chtělo odvrátit, jako kdyby jim ukazovalo četnost zločinů, připodobňovalo kata ke zločinci, soudce k vrahům a v posledním okamžiku převracelo role, jako kdyby činilo popravovaného objektem lítosti či obdivu. Jak prohlásil, ovšem příliš brzy, už Beccaria: „Vraždu, která pro nás představuje strašný zločin, vidíme zde provádět chladnokrevně a bez výčitek.“ Veřejná poprava je nyní vnímána jako ohnisko, v němž se znovu rozhořelo násilí.

Trestání se tedy postupně stává tou nejskrytější částí trestního procesu. To s sebou přináší několik důsledků: opouští doménu víceméně každodenní zkušenosti a vstupuje do oblasti abstraktního povědomí; jeho účinnost se vztahuje k jeho nevyhnutelnosti, nikoli již k jeho viditelné intenzitě, zločin má odvracet jistota, že bude potrestán, nikoli ono odporové divadlo; exemplární mechanismus trestání mění svá soukolí. V důsledku toho spravedlnost již na sebe veřejně nebere zodpovědnost za násilí, které je spojeno s jejím prosazováním. Jestliže stejně jako zločin zabíjí či páchá násilí,

není to již glorifikace její síly, nýbrž prvek jí samé, který je povinna tolerovat, který však jen obtížně snáší. Znamení hanby se redistribuují: u trestu spektakulárního tryskala zahanbující hrůza z popravěště; obklopovala zároveň kata i odsouzenec: a hrozilo-li, že promění hanbu, která byla uvalena na popraveného, v soucit nebo v oslavu, obracela též pravidelně v zahanbení zákonné násilí popravčího. Napříště se budou pohoršení a světlo rozdělovat jinak; samotné odsouzení je považováno za to, co označuje delikventa jednoznačným a negativním znakem: veřejné jsou tedy přelíčení a rozsudek; exekuce je dodatečným ponížením, jež se justice odsouzenému ostýchá uložit; proto si při ní udržuje určitý odstup a má vždy sklon svěřovat ji pod pečeti tajemství někomu jinému. Je ošklivé být trestán, ale je i neslavné trestat.

Odtud dvojí systém ochrany, který justice ustavila mezi sebou a trestem, jež ukládá. Vykonávání trestu se postupně stává autonomním sektorem, jehož administrativní mechanismus snímá břemeno z justice; ta se osvobozuje od této neurčité trýzně byrokratickým zakrýváním trestu. Je charakteristické, že správa vězení ve Francii závisela po dlouhou dobu na ministerstvu vnitra a galeje byly pod kontrolou ministerstva námořnictví nebo kolonií. Ruku v ruce s tímto rozdělením rolí se dospívá k teoretickému popření: nemyslete si, že podstata trestu, který vám my druzí, soudci, ukládáme, spočívá v trestání; trest je hledán v nápravě, usměrňování, „léčení“; technika kultivace v případě trestu potlačuje přímé odpykání zla a osvobozuje úředníky od sprostého řemesla trestání. Moderní justice a ti, kteří ji vykonávají, se stydí trestat, což ovšem nevylučuje jistou horlivost; tento stud bez přestání roste: na ráně, kterou způsobil, se množí psychologové a drobní funkcionáři morální ortopedie.

Zmizení mučení tedy znamená, že se ztrácí podívaná;

avšak rovněž se rozpouští moc nad tělem. Rush píše v roce 1787: „Nemohu se ubránit naději, že není daleko doba, kdy šibenice, pranýře, popravy, bičování či lámání v kole budou v historii tělesných trestů považovány za znaky barbarství jistých staletí a jistých zemí a za důkazy chabého vlivu rozumu a náboženství na lidského ducha.“ Když van Meenen zahajoval o šedesát let později druhý vězeňský kongres v Bruselu, připomněl čas svého dětství již jako minulou epochu: „Viděl jsem zemi posetou koly, šibenicemi, popravišti, pranýři; viděl jsem kostry ohavně vpletené v kola.“

Vypalování znamení bylo zrušeno v Anglii (1834) a ve Francii (1832); v roce 1820 se Anglie neodvážila provádět velkolepé mučení zrádců v plném rozsahu (Thistlewood nebyl rozčtvrcen). Jedině bičování zůstávalo ještě do jisté míry součástí trestních systémů (Rusko, Anglie, Prusko). Avšak všeobecně se trestní praktiky stávaly zdrženlivějšími. V žádném případě se nedotýkat těla, anebo jen co nejméně a pouze proto, aby v něm bylo zasazeno něco, co tímto tělem není. Lze říci, že vězení, internace, nucené práce, galeje, zákaz pobytu, deportace – jež zaujaly tak významné místo v moderních trestních systémech – jsou spíše tresty „fyzické“: na rozdíl od pokání se působí přímo na tělo. Avšak vztah trest – tělo není identický s tím, který existoval v případě mučení. Tělo se tu nachází v pozici nástroje nebo prostředníka: jestliže je proti němu zakročeno tak, že je uzavřeno či nuceno pracovat, je to proto, aby bylo individuum zbaveno svobody, považované současně jak za právo, tak za dobro.

Moderní rituály trestu smrti podávají svědectví o tomto dvojím procesu – zániku představení a zrušení bolesti. Evropská zákonodárství tento pohyb postupně implementovala: smrt má být stejná pro všechny, bez prodlužování utrpení či přidávání mučivých prvků.



Francis Bacon:

Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X

Susan Sontag: S bolestí druhých před očima

Být divákem neštěstí, která se odehrávají v jiné zemi, je naprosto typickou moderní zkušeností, jejíž nabídka se stále rozšiřuje díky profesionálním specializovaným turistům, jimž říkáme novináři a kteří působí už déle než století. Války teď můžeme vidět a slyšet i ve svých obývacích. Informace o tom, co se děje jinde – to, čemu říkáme „zprávy“ – představují především konflikty a násilí. „Krev zabírá,“ říká prastaré pravidlo bulvárních plátků a čtyřřadvacetihodinových zpravodajských spektáklů. A zatímco se nám jednotlivá neštěstí zjevují přímo před očima, reagujeme na to soucitem, rozhořčením, vzrušením či sympatiemi.

Otázka, jak reagovat na neustále sílící tok informací o válečných utrpeních, byla pocíťována jako problém už na konci devatenáctého století. Gustave Moynier, první předseda Mezinárodního výboru Červeného kříže, v roce 1899 napsal:

Každý den teď víme, co se odehrává po celém světě... popisy novinářů pracujících v denících takřka staví před zraky čtenářů ty, kteří nezměrně trpí na bitevních polích, a v uších jim znějí jejich výkřiky...

Moynier uvažoval o prudce stoupajícím množství obětí mezi bojovníky všech táborů, jejichž utrpení měl právě založený Červený kříž ulehčit. Vražednou bojovou silou vojsk totiž posunuly na novou, mohutnější úroveň zbraně, které byly zavedeny krátce po krymské válce (1854–1856) – například puška zadovka či kulomet. Tvrdil však v roce 1899, že člověk ví, „co se odehrává po celém světě“, což bylo zjevnou

nadsázkou – i když je pravda, že těm, kteří o soužení na bitevním poli čítávali pouze v novinách, se toto utrpení zpřítomnilo víc než kdy předtím. A nadsázkou toto tvrzení zůstává i dnes, přestože utrpení zažívané lidmi ve vzdálených válkách neustále útočí na náš zrak i sluch přímo ve chvíli, kdy k němu dochází. To, co hantýrka zpráv nazývá „světem“ – „Dejte nám dvaadvacet minut a my vám dáme svět,“ jak nám několikrát za hodinu melodicky recituje jedna rozhlasová síť – je (na rozdíl od světa) místem zeměpisně i tematicky velmi omezeným a očekává se, že to, co považujeme za důležité o něm vědět, se bude předávat v hutné a důrazné formě.

Povědomí o utrpení, které se hromadí ve vybraném množství válek odehrávajících se v jiných částech světa, je výsledkem určité konstrukce. Obvykle vzplane v té formě, již zaznamenaly kamery a fotoaparáty, poté je sdílí velké množství lidí, a nakonec pomalu zmizí z očí. Oproti písemnému líčení – které je složitostí svých myšlenek, odkazů a slovníku uzpůsobeno větší či menší čtenářské obci – disponuje fotografický záznam pouze jediným jazykem a potenciálně bývá určen každému.

V prvních důležitých válkách, o nichž existují záznamy fotografů – od krymské a americké občanské války až po první světovou – zůstával samotný boj mimo dohled fotoaparátu. Co se týče válečných (a téměř výhradně anonymních) fotografií uveřejněných v letech 1914–1918, většinou se vyznačovaly výpravným stylem, a pokud skutečně něco sdělovaly o hrůzách a zkáze, obvykle šlo o líčení následků: měsíční krajiny po zákopových bitvách poseté mrtvolami; zdecimované francouzské vesnice, jimiž prošla fronta. Na možnost důkladně sledovat válku pomocí fotografického obrazu, jak ji známe dnes, se muselo čekat ještě dalších pár let, dokud nedošlo k radikální modernizaci profesionálního vybavení

v podobě lehkých fotoaparátů, jakým byla kupříkladu Leica, které používaly 35milimetrový film, jež mohl fotograf exponovat šestatřicetkrát, než ho bylo třeba vyměnit. Nyní už bylo možné pořizovat fotografie uprostřed samotného boje – pokud to ovšem vojenská cenzura dovolila – a také z bezprostřední blízkosti zkoumat civilní oběti i vyčerpané, zaprášené vojáky.

Španělská občanská válka (1936–1939) byla vůbec prvním vojenským střetem, o němž zcela moderním způsobem podala svědectví (který „pokryla“) armáda profesionálních fotografů působících v bojových liniích a v bombardovaných městech. Jejich práci bylo možné ihned vidět v novinách a časopisech ve Španělsku i v zahraničí. Válka, kterou Amerika svedla ve Vietnamu, první konflikt, o němž den co den podávaly svědectví televizní kamery, zasněžila domácí frontu do nového, tele-intimního poznání zkázy a smrti. Bitvy a masakry natočené přesně ve chvíli, kdy se odehrávají, jsou od té doby běžnou přísadou nekonečného proudu domácí televizní zábavy. Vytvořit výsostné místo pro určitý konflikt ve vědomí diváků, kteří jsou ze všech stran vystaveni různým dramatům, vyžaduje opakované šíření úryvků filmových záznamů. Způsob, jakým válku chápou lidé, kteří ji nikdy nezažili, je tak dnes především výsledkem vlivu těchto obrazů.

Daný jev se stává skutečností – pro ty, kdo se nacházejí někde jinde a sledují jej v podobě „zpráv“ – tím, že ho kdosi vyfotografuje nebo natočí. I katastrofa, kterou člověk sám zažil, se ovšem často podivným způsobem podobá svému zobrazení. Mnozí z těch, kteří při útoku 11. září 2001 unikli z mrakodrapů Světového obchodního centra nebo tuto událost sledovali odněkud zblízka, ji bezprostředně popisovali jako cosi „neskutečného“ či „surreálního“, „jako by to byl film“.

Poděkování patří:

Mírovi Freundovi a čajovému obchodu AMANA,
Pavlovi Svobodovi staršímu za pomoc
při výrobě aparátu

text programu: Katharina Schmitt a Ján Šimko

korektura: Pavlína Kourová

layout: Jan Bouček