

SINGER'S MIDGETS V KARLÍNSKÉM DIVADLE THEATRE VARIETÉ STRATEGIE REPREZENTACE TĚLESNÉ ODLIŠNOSTI V PRAZE 20. LET 20. STOLETÍ¹

Filip Herza

Singer's Midgets in Karlín's Theatre Varieté
Strategies of Representing Physical Difference in 1920s Prague

Prague show of Singer's Midgets is presented here as an extraordinarily impressive depiction of bourgeois values and contemporary notions of physical ab/normality. This text analyses representation strategies, key discourses and rhetorical figures used in the Singer's Midgets performance to describe the relation between extraordinary bodies and their audience, but also to better understand the complex process of construction of the ab/normal identities in the late 1920s in Czechoslovak republic. The study places the exhibition of human 'curiosities' into the context of Euro-American tradition of freak shows, while taking into account the specific features of the Czech environment. The use of satirical and comical rhetoric in the performances of Singer's group seems to be specific to Czech milieu. It facilitated a criticism of the 'small Czech life' as well as constituted a link between the 'midgets' and a republican discourse and thus buttressed in the 1920s the hegemonial bourgeois identity.

Filip Herza (*1986), působí na Fakultě humanitních studií UK, filipherza@gmail.cz

Přehlídka „liliputánů“, obrů, siamských dvojčat a jiných lidských „kuriozit“ či „specialit“, které se v období první republiky těšily velké oblibě pražského publika, se zatím jen zřídkakdy staly objektem seriózního zájmu českých badatelů a badatelek. V následujícím příspěvku se pokusím ukázat, jakým způsobem lze

¹ Tento výstup vznikl v rámci projektu Specifického vysokoškolského výzkumu 2010-261705.

obdobné přehlídky kriticky analyzovat, aniž bychom se přitom spokojili s pouhým popisem praxe vystavování a s morálním odsouzením pořadatelů a publika těchto přehlídek. Hostování jednoho z neznámějších „liliputánských“ souborů *The Singer's Midgets* na prknech pražského divadla *Theatre Varieté* v únoru 1928 naopak poslouží jako příležitost položit si otázku, proč byly obdobné přehlídky v období první republiky tolik populární a co se můžeme jejich prostřednictvím dozvědět o způsobech, jakými byly v kontextu populární kultury vytvářeny a připisovány ab/normální identity. S pomocí konceptů, které pocházejí ze zahraniční tradice bádání o tělesné odlišnosti a „postižení“, se v této studii pokusím analyzovat reprezentační strategie užívané při konstrukci tělesné odlišnosti v zábavních podnicích první republiky a ukázat, jaké diskurzy, případně jaké identity se mohly skrze tyto přehlídky reprodukovat. Zvláštní pozornost přitom budu věnovat specifikům českého kontextu a roli, kterou zde „přehlídky specialit“ hrály.

Freakshow jako výzkumné téma

V českém prostředí si tématu vystavování tělesné odlišnosti doposud všímali především badatelé orientující se na regionální historii Prahy a dějiny volného času 19. století.² Téma u nich přitom vždy hrálo spíše roli okrajové „kuriozity“, případně se spokojili s odsouzením obdobných excesů jakožto politováníhodných selhání dobové morálky. V Novotného knize o karlínském divadle *Theatre Varieté* je například kapitola o „zrůdách“ příznačně zařazena až na samém konci knihy (mezi kapitolami „výtržnosti“ a „zvířata“). Hned v prvním odstavci se pak Novotný jasně vyjadřuje k nemorálnosti podobných přehlídek: „Naproti tomu je a zůstane skorem nelidské užívat neblahého osudu, jímž byl bližní postižen, za prostředek zábavy,³ což mu však vzápětí nebrání, aby svým beletristickým stylem v zásadě nereprodukoval rétoriky typické pro tyto přehlídky: „Rosenfeld (...) nastěhoval do Varieté soubor třiceti pidimužiků, obojího pohlaví, mezi nimi nejmenšího Františka Eberta, dorostlého při věku dvaceti tří let k výšce osmdesáti osmi centimetrů. Kolegu přerostla Mina Mignon, po dosažení dvaceti dvou jar o dvacet devět centimetrů vyšší a jako taková obryně tlupy.“⁴

2 ZDENĚK MÍKA, *Zábava a slavnosti staré Prahy: od konce 18. do počátku 20. století*, Praha 2008.

3 ANTONÍN NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Varieté*, Praha 2001, s. 146.

4 A. NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo*, s. 147–148.

Serióznímu výzkumu vystavování tělesně odlišných jedinců doposud nebránil jen nezáměr a tabuizace této tematiky, ale také poměrně obtížná dostupnost relevantních pramenů. Systematickému shromažďování tak „pomíjivých“ dokumentů jako plakátů, divadelních programů a letáků týkajících se cirkusů, kabaretů a jiných zábavních podniků se v minulosti nevěnovala žádná domácí instituce. Archiválie týkající se dějin karlínského divadla a jiných přehlídek lidských „kuriozit“ jsou bohužel rozesety po různých institucích (Muzeum hlavního města Prahy, Divadelní sbírka Národního muzea), nebo jsou v držení soukromých sběratelů, a badatel je tak povětšinou odkázán především na zprávy z dobového tisku.

Poněkud jiná situace panuje ve Spojených státech, kde má výzkum přehlídek tělesné odlišnosti, tzv. freakshow (freakshows, sideshows, dime museums), dnes již téměř třicetiletou tradici. Zajímavé projekty zde vznikají nejen díky množství materiálu, který se dochoval po takových osobnostech cirkusového světa, jako byl podnikatel a promotér Phineas Taylor Barnum, ale také díky teoreticky propracovanějšímu a nápaditějšímu přístupu k přehlídkám tělesné odlišnosti, který zatím v českém prostředí chybí.

Jeden z prvních pokusů o kritické pojednání „freakshow“ představuje kniha Roberta Bogdana z roku 1988.⁵ „Freakshow“ je zde podána jako svébytná instituce, která teprve pomocí stylizované prezentace vytváří lidské „zrůdy“. „Freak“ tak není postavou postiženou vrozenou tělesnou deformací, ale spíše herečkou/hercem, který vědomě stylizuje vlastní prezentaci tak, aby zaujal senzacechtivé publikum. V posledních zhruba dvaceti letech na Bogdana navázali další badatelé a badatelky, především ze Spojených států,⁶ ovlivnění různými proudy postmoderního myšlení, poststrukturalismem, feministickými teoriemi a postkoloniálními studii. Oproti Bogdanovi, který se věnoval především sociální praxi vystavování lidských „kuriozit“, se pozornost v posledních letech zaměřila na způsoby, jakými se reprezentace tělesně odlišných jedinců podílely na vytváření představ o tělesné ab/normalitě a na udržování nerovných mocenských

5 ROBERT BOGDAN, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago 1988. Vůbec první knihu věnovanou fenoménu *freakshow* napsala LESLIE FIEDLER, *Freaks. Myths and images of the secret self*, New York 1978.

6 RACHEL ADAMS, *Sideshow U.S.A., Freaks and the American Cultural Imagination*, Chicago 2001; JAMES W. COOK, *The Arts of Deception, Playing with Fraud in the Age of Barnum*, Cambridge 2001; BENJAMIN REISS, *The Showman and The Slave, Race, Death and Memory in Barnum's America*, Cambridge 2001.

vztahů ve společnosti. „Freakshows“ se rovněž záhy staly předmětem zájmu nově vznikajícího oboru „disability studies“, resp. historicky orientovaných výzkumů vznikajících v jejich rámci.⁷ Přehlídky lidských „kuriozit“ zde poskytují vhodný příklad, na kterém lze ukázat konstruovanost a historickou proměnnost obrazů tělesné odlišnosti i proměnnost zacházení společnosti s tělesným postižením.

Z tradice „disability studies“ vychází rovněž Rosemarie Garland Thomson, která hraje v současném bádání o „freak diskurzu“ ústřední roli. Její koncept „extraordinary body“⁸ se stal teoretickým východiskem několika dalších studií k problematice „freakshow“⁹ a významně ovlivňuje také nejnovější příspěvek k dějinám vystavování tělesné odlišnosti, sborník *Victorian Freaks*, který tematizuje přehlídky lidských „kuriozit“ v kontextu viktoriánské Anglie.¹⁰

Odlišné tělo jako text

Ústředním konceptem, pomocí něžž se v této studii pokusím kriticky interpretovat reprezentace Singer's Midgets, které vznikly během jejich pražského pobytu v roce 1928, je koncept „extraordinary body“, pocházející ze stejnojmenné knihy Rosemarie Garland Thomson. V jejím pojetí představuje odlišné tělo (tělesné „postižení“) specifický kulturní a historický konstrukt, který podobně jako gender, etnicita, třída nebo sexualita reprodukuje dobové normativy, napomáhá konstruovat „normální“ a „nenormální“ identity, a podporuje tak dominující společenské hierarchie.¹¹

Odlišné tělo lze dle Garland Thomson chápat jako „text“, tedy jako soubor znaků, který je vytvářen, čten a interpretován v nerovných sociálních vztazích.¹² Odlišné tělo je pomocí různých vizuálních či verbálních rétorik jasně vyznačeno a situováno jako pravý opak těla „normálního“, „zdravého“ a „přirozeného“. Při setkání s jasně označenou radikální odlišností má pak pozorovatel možnost

7 *Disability History, Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte, Eine Einführung*, (edd.) EL-SBETH BÖSL, ANNE KLEIN, ANNE WALDSCHMIDT, Bielefeld 2010.

8 ROSEMARIE GARLAND THOMSON, *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York 1997.

9 *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, (ed.) ROSEMARIE GARLAND THOMSON, New York 1996.

10 *Victorian Freaks. The Social Context of Freakery in Britain*, (ed.) MARLENE TROMP, Ohio 2008.

11 R. G. THOMSON, *Extraordinary Bodies*, s. 5.

12 R. G. THOMSON, *Extraordinary Bodies*, s. 59–60.

potvrdit si svou vlastní „normální“ identitu a z ní plynoucí dominantní mocenskou pozici. Tělesná odlišnost ale dle Garland Thomson slouží ještě jiným způsobem. Postava „odlišného“ podle ní slouží také jako projekční plocha, na níž může dominující většina promítat své skryté touhy a obavy.¹³ Mimo radikální odlišení se zde tedy otevírá také možnost identifikace s odlišným, která umožňuje vyjádřit vnitřní nejistoty a touhy spočívající pod povrchem „normálních“ identit. Přehledky tělesné odlišnosti lze tedy v pojetí Garland Thomson popsat jako kolektivní kulturní rituály, které vizuálními a verbálními prostředky jasně vyznačují hranice mezi normálními a nenormálními identitami a které zároveň umožňují, aby se jejich prostřednictvím „banální měšťák bezpečnou, ritualizovanou formou identifikoval s nonkonformitou“.¹⁴

S ohledem na koncept „extraordinary body“ se v následujícím výkladu pokusím určit klíčové označující spojované se Singerovými „liliputány“ během jejich pražského pobytu v roce 1928 a popsat hlavní rétorické figury, které pořádají vztahy mezi těmito označujícími. Od klíčových figur se vzápětí obrátím k obecnější charakterizaci vizuálních a verbálních rétorik reprezentace, které specifickým způsobem označují odlišné tělo a konstruují vztah mezi vystavovaným a divákem. Cílem analýzy poté bude určit, jaké více či méně široce společensky sdílené diskurzy a jaké kolektivní identity se skrze odlišné tělo v konkrétním případě Singer's Midgets produkovaly.

Vousaté ženy, trpaslíci a obři

Zlatý věk přehlídek lidských „kuriozit“ bývá kladen zhruba do období let 1840–1940. Evropu i Spojené státy tou dobou křížovaly kočovné společnosti, anatomické přehlídky, muzea a cirkusy představující mimo exotických zvířat, voskových figurín a dalších „kuriozit“ také nejrůznější tělesně odlišné jedince. Mezi oblíbené atrakce mimo jiné patřili „liliputáni“, obři, siamská dvojčata a vousaté ženy, ale také extrémně obézní či extrémně vyhublí jedinci, lidé bez rukou, nohou či jinak deformovaná těla. Mezi lidské „kuriozity“ bývali řazeni rovněž příslušníci mimoevropských etnik.

Největší osobností cirkusového světa byl bezpochyby podnikatel Phineas Taylor Barnum (1810–1891), který v letech 1841–1865 provozoval Barnum's American Museum na newyorské Broadwayi. Byl to právě Barnum, kdo před-

13 R. G. THOMSON, *Extraordinary Bodies*, s. 5–6.

14 R. G. THOMSON, *Extraordinary Bodies*, s. 68.

stavil světovému publiku první siamská dvojčata Changa a Enga i nejslavnějšího „liliputánského“ performerera 19. století Toma Thumba a jako „otec hambuku“ se sám stal kulturní postavou americké kultury 19. století. Barnumovo muzeum a později také cirkus Barnum & Bailey posloužily jako vzor mnoha dalším zábavním podnikům, které v 19. století vznikaly ve Spojených státech i na „starém kontinentě“.

V Praze byly tzv. lidské „kuriozity“ či „speciality“ vystavovány od první poloviny 19. století. Nejstarší přehlídky se odehrávaly na nárožích, lidových zábavách (Fidlovačka, Slamník) či v hostincích.¹⁵ Jedna z prvních „liliputánských“ produkcí, vystoupení Markýze Wolge a Markýzy Louisy, se uskutečnila v roce 1883 v hotelu Saský dvůr v Hybernské ulici, v němž byl shodou okolností o více než čtyřicet let později ubytován rovněž soubor Singer's Midgets. Koncem století se přehlídky přemístily do kamenných podniků a na divadelní jeviště. Mimo divadla Theatre Varieté, v němž se lidské „kuriozity“ objevovaly po boku dalších umělců a performerů, se vystavování „specialit“ věnovala tzv. panoptika a anatomická muzea.¹⁶ V roce 1896 se tak například v Praze objevilo Moskevské panoptikum, v němž vystupovali lilipután Dobos János spolu s tetovanou americkou kráskou La Belle Irrene.¹⁷ Na samém přelomu století bylo pak na pražské Ferdinandově třídě otevřeno Traberovo panoptikum (později Panoptikum Kosmos), lákající diváky mimo jiné na princeznu Topaze, „nejmenší Liliputánku na světě“,¹⁸ a na indické „kuriozity“, trpaslíka Sopramarien a dvojitého člověka Permal a Permaloo.¹⁹

Karlínské divadlo Theatre Varieté

Karlínské divadlo Theatre Varieté (od roku 1881) bylo oproti těmto podnikům doslova „monstrózním“ projektem, za nímž stál pražský podnikatel Eduard Tichý (* 1822).²⁰ Architekt Otto Ehlen navrhl divadlo po vzoru zahraničních zábavních podniků jako moderní scénu s hledištěm pro dva tisíce návštěvníků, uzpůsobenou rovněž vystupování velkých cirkusových produkcí. Divadlo bylo postaveno na

15 Z. MÍKA, *Zábava a slavnosti staré Prahy*.

16 HANUŠ JORDAN, *Lidové kabiny doktora Caligariho*, Divadelní noviny 15/2007, s.10.

17 Muzeum hlavního města Prahy, MMP H 42569, MMP H 42570.

18 *Trabrovo panoptikum*, Národní listy 74/1889, s. 6.

19 *Doppelmensch – plakát, 2. polovina 19. století*, Muzeum hlavního města Prahy, MMP H 42564/1-2.

20 A. NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Varieté*.

strategicky výhodném místě v blízkosti dělnických čtvrtí (Karlín, Žižkov) a s centrem města bylo propojeno koněspřežnou dráhou, takže bylo snadno přístupné dělnickým vrstvám i společenské smetánce. Divadelní sezona zde probíhala od září do dubna, večerní repertoár o 10 až 12 číslech se měnil vždy dvakrát do měsíce. Program „divadla specialit“ mimo jiné tvořila vystoupení akrobatů, exotických zvířat, drezúra koní, kouzelnické výstupy, hudební čísla, tanec a produkce zázračných střelců. Koncem 19. století se zde odehrávala také vystoupení příslušníků cizích kultur. Prahu navštívily folklorní soubory Rusů, Španělů, ale také arabských akrobatů, afrických „černočů“ z kmene Wahamba, „tlupy“ severoamerických Siouxů a opakovaně také skupina čínských kouzelníků.²¹

Zvláštní popularitě se zde pak těšila vystoupení, která se nějakým způsobem týkala těla, resp. hranic lidské tělesnosti. Kromě nejrůznějších akrobatů/akrobatek, zápasníků a tzv. kontortionistů, hadích žen, krokodýlích mužů ovládajících nezvykle dlouhý pobyt pod vodní hladinou, nebo opičích mužů, kteří poukazovali na schopnost překonávat „přirozené“ lidské hranice,²² se ve Varietě objevovali také lidé, kteří dnes bývají označováni jako „postižení“. V dubnu 1888 tak například za účasti speciální deputace pražského Sokola vystupoval jednohý americký akrobat H. Daré, dříve poštovní úředník, který přišel o nohu při železničním neštěstí. Novotného trefný postřeh o tom, že se zde jednalo o mimořádně působivou demonstraci lidské vůle v zápase s tělesným „postižením“, poněkud podráždí skutečnost, že Darého „bravury“ údajně doprovázel chorvatský šašek Antonelli zpěvem písně *Jako růže ty jsi krásná*.²³

Živou demonstrací vůle překonávat vlastní nedostatky se v karlínském divadle stal také jeden z nejslavnějších bezrukých performerů přelomu 19. a 20. století: Karl Hermann Unthan (* 1848). Od narození bezruký Unthan předváděl při svých výstupech celou řadu běžných každodenních činností (společenské stolování, holení, připalování cigarety), které ale zvládal pouze svýma nohama. Publikum mimo to obdivovalo jeho dovednost ve hře na housle, při střelbě a plavání.²⁴ Několik let po Unthanovi (1926) pak s obdobným programem v Karlíně vystupoval Mr. Elroy, který předváděl, jak dokáže bez rukou řídit osobní automobil.

21 A. NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Varieté*, s. 90–94.

22 Při zahajovacím představení sezony roku 1901 se dle Novotného na prknech karlínského divadla objevil i Harry Houdini, předvádějící polykání jehel a vysvobozování se z pout, s. 33.

23 A. NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Varieté*, s. 32.

24 A. NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Varieté*, s. 146–147.

Světově zřejmě nejproslulejší „kuriozitou“ českého původu byla siamská dvojčata Růžena a Josefa Blažkovy, „dvouhlavý slavík z Prahy“ (* 1878). V oblasti hrudníku srostlé sestry cestovaly po celém světě s programem, v němž předváděly hru na housle, zpěv a tanec. V karlínském Theatre Varieté se opakovaně objevily v letech 1893, 1899, 1910.²⁵

Skutečný rozruch pak v Praze vyvolal porod sester Blažkových, který připadl na apríl roku 1910. O sestřích Blažkových, jejich intimním životě i záhadných okolnostech početí, porodu a mateřství srostlých sester psal i Egon Ervín Kisch a nejrůznější zprávy z jejich života plnily stránky takřka všech domácích deníků.²⁶

Co se „liliputánských“ přehlídek na prknech karlínského divadla týče, první z nich se údajně odehrála v květnu 1885 pod vedením Karla Rosenfelda, který přivezl sedmičlennou skupinu „liliputánů“ předvádějící v Karlíně frašky a hry se zpěvy: *Robert a Bertram*, *Lišák a Smola*, *Sněhurka a sedm trpaslíků*. Vystoupení se s velkým úspěchem opakovala i o rok později a v roce 1889 pak karlínský hudební ředitel Max Mauthner sestavil vlastní „liliputánský“ soubor, který zde zřejmě vystupoval po celá 90. léta.²⁷ V roce 1899 v Theatre Varieté vystoupil pětičlenný soubor Horváthových trpaslíků doprovázený obryní Miss Leah²⁸ a na začátku 20. století pak v Praze hostoval také soubor Zeynardových „liliputánů“.

Karlínské vystoupení souboru Singers Midgets v únoru 1928 představuje do určité míry vrchol pražských přehlídek lidských „kuriozit“, které již během první republiky pomalu ztrácely svou dřívější oblibu. Jak na počátku 30. let napsala Národní politika: „Přes to, že jiné abnormální lidské zjevy ztratily oblibu, těší se liliputáni vždy stejně, ba takřka zvýšené pozornosti. Upoutají svým drobným graciézním vzhledem a zatímco na jiné abnormálnosti pohlížíme s odporem, liliputány pohlížíme si s něhou jako malé děti.“²⁹ Zdá se tak, že přehlídky „liliputánů“ představovaly „poslední výhonek“ kultury vystavování lidských „kuriozit“, který vyvrcholil právě vystoupením Singerova souboru. I když zájem o „liliputány“ v dobových médiích neutichl ani v předválečném období, vystoupení Singer's Midgets bylo skutečně poslední velkolepou „liliputánskou“ přehlídkou, která se v Praze v období první republiky uskutečnila.

25 A. NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Varieté*, s. 152–154.

26 EGON ERWIN KISCH, *Srostlé sestry*, Praha 1998; Lidové noviny 110/1910, s. 4; *K senzačnímu případu srostlých sester Blažkových*, Národní listy 107/1910, s. 6; *O srostlých sestřích Blažkových*, Národní politika 109/1910, s. 7; *Humoristické listy* 19/1910, s. 227.

27 A. NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Varieté*, s. 147–150.

28 Národní listy 41/1889, s. 6.

29 *Vymřou liliputáni?*, Národní politika 256/1932, s. 8.

Malí umělci z velkého světa

Singer's Midgets byli jedním z projektů, které spolu se svou maželkou Walbergovou inicioval vídeňský promotér Leo Singer (1877–1951).³⁰ Soubor sestavil v letech 1912–1913, nejprve jako „liliputánské městečko“ (Liliputstadt) ve vídeňském zábavním parku Venedig in Wien. Později se se svou skupinou vypravil na turné po evropských metropolích. Po vypuknutí první světové války se celý soubor přesunul za oceán.

Ve 30. letech začal Singer spolupracovat s filmovým průmyslem. Členové jeho souboru se objevili ve filmech jako *They Gave Him a Gun* (1937), *Block Heads* (1938) nebo ve westernu *The Terror of The Tiny Town* (1938), jehož obsazení tvořili výhradně „liliputáni“. Největším filmovým projektem pak byla pro Singera spolupráce na *Čaroději ze země Oz* (1939), pro který zajišťoval všech 124 „liliputánů“ do rolí „Mlaskalů“. Soubor zanikl zhruba v polovině 40. let, tedy v době, kdy již přehlídky tělesných „kuriozit“ v Evropě i Americe ztrácely svou dřívější oblibu a postupně byly vytlačovány na okraj zábavního průmyslu.

O první a zároveň jediné návštěvě Singerova souboru v Praze v únoru roku 1928 se dochovalo poměrně velké množství zpráv z dobového tisku. Nejobsáhlejší článek, zevrubně popisující charakter celé skupiny a jejich vystoupení i triumfální příjezd do Prahy, vyšel den po příjezdu souboru na třetí straně *Národních listů*. Pobytu souboru v Praze věnovala pozornost rovněž *Národní politika* a časopis *Pestrý týden*, krátká zpráva se objevila také ve *Věstníku Hlavního města Prahy*. Zdaleka největší pozornost pak souboru věnovaly *Humoristické listy*. Ještě dříve, než přistoupím k analýze strategií užívaných při reprezentaci Singerovy skupiny, pokusím se na základě dochovaných zpráv rekonstruovat průběh jejich pražského pobytu.

Třicetičlenný soubor Singer's Midgets dorazil na pražské Wilsonovo nádraží speciálně vypraveným vlakem z Vídně 2. února 1928. Jak shodně konstatují *Národní listy* i *Národní politika*, nadšené davy očekávající příjezd světových hvězd zavalily okolí nádraží, a policie tak byla na několika místech nucena zcela zastavit dopravu. Z nádraží se „umělci“ i se svým doprovodem přemístili luxusními automobily do hotelu Saský dvůr. Jejich kostýmy, rekvizity a také nejrůznější exotická zvířata (malí koníci, oslíci, cvičení psíci a tři indiští sloni) později dorazily v nákladním vagónu na nádraží ve Vršovicích. Ještě téhož dne přišly *Národní listy* ve svém večerním vydání s obsáhlým článkem o slavném souboru a jejich revue s názvem *Červená, stát!*, se kterou měli Singer's Midgets po celý

30 STEPHEN COX, *The Munchkins of Oz*, Cumberland 2002.

únor hostovat v karlínském divadle Theatre Varieté. Celovečerní představení sestávalo z hudebních i dramatických kusů doprovázených bohatou výpravou. Obecenstvo se mohlo těšit na vystoupení „liliputána“ v roli čínského kouzelníka, tančící „liliputánské girls“, kovbojské kousky na koních, římské závody na tri-gách, produkci „liliputánského“ jazzbandu, sólové pěvecké výstupy „liliputánské“ subretistiky a tenora a konečně na drezúru posvátných indických slonů.

Představení, které bylo dle dobových zpráv poměrně nákladnou záležitostí, vyžadovalo také náležitou propagaci. Proto se, zvláště ve druhé půlce měsíce, kdy již zájem o představení poněkud upadal, „liliputáni“ objevovali stále častěji také v pražských ulicích. Dle *Národní politiky* se například 21. února objevili na Staroměstské radnici, aby zde slavnostně položili věnec k hrobu Neznámého vojína. Reportáž pak bez bližšího upřesnění uvádí, že z radnice se celá skupina vydala na Pražský hrad.³¹ O několik dní později se v novinách objevila reklamní fotografie, na níž si pět členů souboru prohlíží obchodní dům Brouk a Babka na Belcrediho třídě v Praze VII.³² Soubor se s Prahou rozloučil koncem února 1928.

„Co je malinké, to je hezounké“



Na barevném plakátě Singerových „liliputánů“, který mohli pravděpodobně spatřit i návštěvníci/návštěvnickyně jejich pražského vystoupení,³³ lze vysledovat hned několik označujících typických pro reprezentaci odlišného těla, a tak nám

31 *Zajímavá návštěva na pražské radnici*, *Národní listy* 22. února 1928.

32 *Pestrý týden* 25. února 1928, s. 19.

33 Obrázek lze najít volně na internetu, například <http://www.flickr.com/photos/castlekay/3862148307/> (náhled 26. května 2011).

poslouží jako vhodný úvod k analýze reprezentačních strategií. Dvacet z třiceti členů Singerova souboru a část jejich zvířecího doprovodu je na tomto barevném plakátu shromážděno na pozadí kulis romantické krajiny. Celou skupinu sledujeme z povzdálí, obrazu přítom na první pohled dominují jezdec na slonu umístěný v centrální části scény a postavy tří lokajů v lehce historizujících uniformách, „rámující“ obraz po obou stranách. Ostatní členové souboru jsou rozděleni do menších skupinek: skupinka pánů ve fracích zdraví publikum pozdvíženými cylindry, dámy ve večerních róbách opatrují jednoho z dětských členů souboru a dvě dámské dvojice užívají projížďku drožkou řízenou gentlemany v bílých rukavičkách. Plakát zaujme na první pohled pestrostí barev a kombinací označujících poukazujících k vysokému společenskému statusu (společenské oblečení, jízda drožkou jako kratochvíle vyhrazená honoraci) a exotice (přítomnost indických slonů a jejich krotitele v orientálním kostýmu, palma v pozadí obrazu).³⁴ Podstatnou úlohu zde hrají postavy lokajů, které jednak vypovídají o mocenských vztazích mezi jednotlivými postavami na obraze (sluha a pán) a společenském statusu zobrazených, jednak ale také pozorovateli poskytují měřítko, jehož prostřednictvím je teprve vytvářen „abnormální“ vzrůst „liliputánů“.

Exotiku a znaky vysokého společenského statusu ve spojení s tělesnou odlišností lze sledovat i v článku *Revue, v níž tančí, hrají a zpívají – liliputání*, který vyšel v Národních listech vzápětí po příjezdu Singerova souboru do Prahy.³⁵ Obrazový doprovod článku opět tvoří vyobrazení „liliputánského“ krotitele slonů, na druhém obrázku je pak kouzelník s asistentem, oba v orientalizujících kostýmech, tentokrát v čínském stylu. Rovněž samotný revuální program souboru, tak jak je popsán v *Národních listech*, obsahuje exotické prvky, jako „římské závody na trigách“ nebo „cowboyské výkony na koních“. Příslušnost k nejvyšším společenským vrstvám se zde spojuje s popularitou a jedinečností. Soubor procestoval všechny evropské i zaoceánské metropole, cestuje soukromým vlakem, nocuje v luxusním hotelu, těší se stále přízni diváků a poutá na sebe rovněž pozornost filmařů. Podstatným znakem, který odkazuje k mimořádnému společenskému postavení „liliputánů“ a který se opakuje v mnoha dalších reprezentacích, jsou také vysoké (často až přemrštěné) požadavky na honoráře, které například *Národní listy* uvádějí v přesné výši.

Zdůraznění tělesné odlišnosti „liliputánů“, které je na plakátu dosaženo pomocí konfrontace s „normální“ tělesnou výškou, je v textových reprezentacích

34 V jiné dochované verzi tohoto plakátu doprovází skupinu navíc ještě dvě liliputánské žirafy.

35 *Revue, v níž tančí, hrají a zpívají – liliputání*, Národní listy 28/1928, s. 3.

dosahováno nejčastěji uváděním jejich přesných tělesných rozměrů a také častým užíváním diminutiv. V obsáhlém článku *Národních listů* pojednávajícím o příjezdu Singerova souboru do Prahy je například užíváno výrazů jako: „divadelní soubor maličkých lidiček“, „liliputánek“. V souvislosti s jejich pražským vystoupením se pak zmiňuje rčení „co je malinké, to je hezounké“.

Často využívanou rétorickou strategií byla také infantilizace „liliputánů“. Komické vyznění některých reprezentací bývalo často postaveno přímo na „záměně“ liliputánů za děti, jako v případě článku Jaroslava Máchy *Liliputání v Praze*.³⁶ Mácha, který se ve svém článku vydává přivítat „liliputánský“ soubor na nádraží, omylem zamění členy souboru za pana Racka ze Smíchova a jeho pět kluků, kteří se zrovna vrací z výletu do Říčan. V článku, který referuje o odjezdu souboru na přelomu února a března 1928, se zase několik chlapců v „přestrojení“ za „liliputáný“ snaží proniknout do biografu na mládeži nepřístupný film.³⁷

Další znaky, které odkazují k dětství, se týkají chování „liliputánů“. Členové souboru se chovají bezelstně, přátelsky a důvěřivě. Lilipután Mr. Njavey se například nechá usadit na Máchovo rameno a přímo do ucha mu bez vyzvání začíná vyprávět o liliputánském rodinném životě.³⁸ Jako malé děti se ale „liliputání“ dle dobových zpráv chovají, i co se týče vyjednávání o výši vstupného. Časté poznámky jako: „Přes to, že jsou to maličcí lidé, liliputání, musíme na ně prozraditi že mají jinak docela velké požadavky. [...] Liliputánkům musela býti zaručena 10.000 Kč denní garancie,“³⁹ mohou být chápány jako narážky na dětskou umanutost a neschopnost kontrolovat vlastní majetnické sklony.

Hra paradoxů

Dominantní řečnickou figurou pořadající vztahy mezi jednotlivými označujícími, které se opakovaně objevují v reprezentacích „liliputánů“, je paradox, spojování vzájemně protichůdných prvků. Nejčastěji proti sobě stojí označující odkazující k dětství či „podprůměrnému“ vzrůstu a znaky poukazující na vyspělost a společenskou prestiž. Josef Mácha například píše: „Poznal jsem hned že jsou to inteligentní lidé, třeba každý vypadal jako čtyřletý maminčin mazlíček, připravený každé chvíle vléztí za jejími zády na meruňkovou zavařeninu.“⁴⁰ Také celá řada vtipů, které se objevily

36 JAROSLAV MÁCHA, *Liliputání v Praze*, Humoristické listy 2. března 1928, s. 148–149.

37 *Žertem i pravdou*, Národní listy, březen 1928, s. 3.

38 J. MÁCHA, *Liliputání v Praze*, s. 149.

39 *Revue, v níž tančí, hrají a zpívají – liliputání*, Národní listy 28/1928, s. 3.

40 J. MÁCHA, *Liliputání v Praze*, s. 149.

v souvislosti s návštěvou Singerova souboru v Humoristických listech,⁴¹ byla založena na paradoxech. V rozhovoru dvou pavlačových tet je například zcela očividný poznatek, že „čím větší páni, tím větší platy“ zpochybněn tvrzením, že: „Ti liliputáni ve varieté právě čím jsou menší, tím více berou.“ Paradox se rovněž uplatňoval ve sloganech typu: „Malí návštěvníci zajistili divadlu Varieté velkou návštěvu.“

Hyperbola, která byla tradičně klasickou řečnickou figurou užívanou při reprezentaci tělesné odlišnosti,⁴² se uplatňuje i v zobrazeních Singer's Midgets. Obrazové i textové reprezentace často užívají superlativů a výrazů jako: raritní, originální, atrakce non plus ultra. Soubor je prezentován jako světová rarita, která již navštívila všechny evropské i americké metropole a která vyvolává nebývalou pozornost diváků po celém světě. Co se vzrůstu „liliputánů“ týče, docházelo k hyperbolizaci jejich „podprůměrného“ vzrůstu, ať už kontrastem s „normálními“ postavami, nebo častým užíváním diminutiv.

Komplexní souhrn označujících užívaných při reprezentaci „liliputánského“ souboru dobře ilustruje následující obrázek části Singerova souboru na návštěvě v obchodním domě Brouk a Babka na tehdejší Belcrediho třídě v Praze VII.⁴³ Jedná se zřejmě o jedinou fotografii souboru, která vznikla během návštěvy Singer's Midgets v Praze.



41 *Jásejte ženy, jásejte panny, v Praze teď máme Liliputány*, Humoristické listy 17. února 1928, s.114. 42 R. BOGDAN, *Freak Show*, s. 108.

43 Pestrý týden 25. února 1928, s. 19. Belcrediho třída, dnes Milady Horákové v Praze 7 – Holešovicích.

Fotografie je součástí celostránkové inzerce zmiňovaného obchodního domu v časopise *Pestrý týden*. Nachází se pod ní následující komentář: „V Pražském Varietě vystupující Liliputáni navštívili též obchodní dům Brouk a Babka, jehož prohlídka byla jim velkým překvapením. Domnívali se, že tak velké obchodní domy jsou pouze v cizině.“

Podobně jako na předchozí ilustraci je i zde tělesná odlišnost „liliputánů“ zdůrazněna kontrastem s „normálními“ postavami, které stojí po obou stranách skupinky a poskytují „zranitelným“ umělcům doprovod a ochranu. Snadno si dokážeme představit, že nad „liliputány“ vykonávají také dohled (děti přece bez dospělého doprovodu nemají v obchodním domě co pohledávat). Tělesná odlišnost a dětské rysy jsou pak paradoxně kontrastovány se znaky bohatství a vysokého statusu: kožichy, klobouky a orientálními koberci v pozadí skupinky.

Vztah mezi obchodním domem a Singer's Midgets je pak v komentáři konstruován na principu metafory. „Liliputáni“ jsou, s použitím paradoxu a hyperboly, „malými představiteli velkého světa“, podobně jako je obchodní dům Brouk a Babka „překvapivě velkým úkazem v jinak malých českých poměrech“. Reklama tak vtipně využívá rétoriky užívané při prezentaci odlišného těla a pomocí metafory přenáší na obchodní dům Brouk a Babka charakteristiky spojované s „liliputánským“ souborem: světovost, popularitu, unikátnost a vazby na nejvyšší společenské vrstvy.

Obdiv, soucit a satira

V následující části se pokusím shrnout charakteristiky typické pro reprezentaci odlišného těla a přesněji pojmenovat rétoriky těchto reprezentací. Nejstarším konceptem, který se zde nabízí, je Bogdanův „modus vystavování“, tedy: „standardizovaný soubor technik, strategií a stylů užívaných při konstruování odlišného těla“.⁴⁴

Bogdan rozlišuje dva dominantní mody prezentace: exotický a grandiózní. V případě „liliputánů“ se přitom jednoznačně jedná právě o grandiózní modus prezentace. Odlišná těla jsou zobrazena jako výjimečné celebrity, dámy a gentlemani z nejvyšších společenských kruhů, kteří mluví mnoha světovými jazyky, věnují se hudbě, psaní poezie, sportu a celkově se vymykají „průměru“. Bogdanova charakteristika je v mnohém trefná, podpořená množstvím pramenných dokladů, přesto se při srovnání s novějšími konceptualizacemi rétoriky odlišného

44 R. BOGDAN, *Freak Show*, s. 104.

těla jeví jako poněkud redukcující. Postrádá především tázání po tom, jak rétorika reprezentace ovlivňovala percepci těchto obrazů, tedy jak utvářela mocenský vztah mezi divákem a zobrazovaným. Vhodnější se mi v tomto ohledu jeví charakterizace čtyř vizuálních rétorik „postížení“, kterou užívá Rosemarie Garland Thomson.⁴⁵ Z těchto čtyř různých rétorik, rétoriky obdivu (wondrous), rétoriky sentimentální (sentimental), exotické (exotic) a realistické (realistic), které se v jednotlivých reprezentacích zpravidla navzájem prostupují a kombinují, jsou v případě Singer's Midgents klíčové především první dvě zmiňované.

Rétorika obdivu, která je historicky nejstarším způsobem reprezentace tělesné odlišnosti, konstruuje tělesnou odlišnost jako objekt obdivu a úcty.⁴⁶ Znak odlišnosti („podprůměrný“ tělesný vzrůst například) jsou v tomto způsobu prezentace kontrastovány s naprosto běžným kontextem. *Freaks* tak jsou sice podáni jako odlišní, zároveň ale žijí obyčejné spořádané životy, mají své rodiny, práci a volný čas. V mnohém se pak dokonce vymykají nad průměr, především v případech beznohých či bezrukých „divů“ (Charles Tripp, Karl Unthan, Bezruký Frantík), kteří byli mimo jiné prezentováni jako hrdinní bojovníci proti vlastnímu postížení, ale i v případě Singerových „liliputánů“, kteří byli prezentováni jako dokonalé dámy a gentlemani, pohybující se mezi tehdejší společenskou smetánkou.

Vztah publika a odlišného těla je tak prostřednictvím rétoriky obdivu na jednu stranu konstruován jako vztah zřetelné odlišnosti, kontrastu normality a abnormality, který staví odlišné tělo do podřízeného mocenského postavení, na druhou stranu však vzbuzuje obdiv a možnosti identifikace publika s odlišným tělem.

Druhou rétorickou strategií, která se významně podílí na reprezentaci „liliputánů“, je rétorika sentimentální. Zatímco rétorika obdivu vyvyšuje zobrazovanou postavu nad průměr, sentimentální způsob reprezentace umenšuje a staví zobrazované do pozice bezmocných, trpících obětí vyžadujících ochranu, lítost a podporu pozorovatelů.⁴⁷ Vztah mezi publikem a odlišným tělem je zde budován jako vztah závislosti, v němž je odlišné tělo v podřízené pozici a publikum má možnost projevit nad ním svůj soucit, jinými slovy prokázat svou ušlechtilost a velkorysost.

45 ROSEMARIE GARLAND THOMSON, *The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography*, in: Disability Studies. Enabling the Humanities, (edd.) Sharon L. Snyder, Brenda Jo Brueggemann, Rosemarie Garland Thomson, New York 2002.

46 R. G. THOMSON, *The Politics of Staring*, s. 59.

47 R. G. THOMSON, *The Politics of Staring*, s. 63.

V případě reprezentací Singer's Midgets se prvky sentimentální rétoriky nejvýrazněji projevují v rozhovoru mezi Jaroslavem Máchou a Mr. Njaveym, který si, sedě na Máchově rameni, stěžuje na nelehký život „liliputánů“. Mr. Njavey líčí nesnáze každodenního života, v němž na jeho liliputánskou rodinu na každém rohu číhá nebezpečí, ať už jde o vrabce, který mu chce ukrást jeho klobouk, nebo kočku, která se jednou pokusila unést jeho manželku. Nakonec si v hlubokém zármutku povzdychne: „Procestujeme tolik měst, ale všude je mi teskno, všecho je mi tak veliké.“⁴⁸ Mácha se následně snaží „liliputána“ rozveselit, a sice tak, že ho zavede do jedné pražské pekárny a ukáže mu, že zde se konečně „může cítit jako doma“, neboť v Praze se zákazníkům podává výhradně „liliputánské pečivo“.

Máchova útěcha poukazuje ke třetí rétorice reprezentace, která se v českém kontextu vyskytuje zdaleka nejčastěji, totiž k rétorice komické a satirické. Jisté není náhodou, že se návštěvě Singer's Midgets v Praze intenzivně věnovaly právě *Humoristické listy*. Hra se spojováním a asociováním protikladů malé/velké, dítě/dospělý sloužila k vypointování nejrůznějších vtipů a k vysmívání „malým českých poměrům“. Nejvýrazněji se satirický tón objevil opět v Máchově článku, kde Mr. Njavey popisuje život a zvyklosti „liliputánské“ rodiny jako komické převrácení hodnot a rolí v normální (české) rodině: „Vyprávěl mi velmi mnoho o liliputánském životě rodinném, který je podobný jako u nás. Jenom, že u nich hlavou rodiny je obvykle muž, kdežto u nás obvykle žena. Děti, když se narodí, jsou velmi maličké, tak maličké (...) že nelze rozhodnouti, je-li to klouček nebo holčička. Teprve když vyrostou, pozná se to neklamně. Je-li to hošík, chodí totiž do chlapecké školy, je-li to holčička, chodí do dívčí. U liliputánů smí muž jíti do hostince třeba každý den... manželka ví, že stejně tam mnoho vypije. Vypije-li 1/22 litru, je již opilý na mol.“⁴⁹

Misionáři středostavovských hodnot

Strategie užívané k reprezentaci odlišného těla jsem doposud charakterizoval jako komplexní propojení rétorik obdivu, sentimentu a satiry, které pomocí různých řečnických figur (paradox, hyperbola, metafora) kombinují označující poukazující k odchylce od tělesné „normality“ a ke znakům vysokého statusu, exotiky a dětství. V poslední části studie bych se rád zamyslel nad tím, jaké

48 J. MÁCHA, *Liliputáni v Praze*, s. 149.

49 J. MÁCHA, *Liliputáni v Praze*, s. 149.

diskurzy a jaké identity se mohly prostřednictvím těchto reprezentací (re)produkovat.

Konstrukce odlišného těla prostřednictvím rétoriky obdivu a sentimentu napomáhala dle mého soudu utvářet identitu těch, kteří se přišli na „liliputány“ podívat, tedy jejich středostavovského, měšťanského publika. Prostřednictvím konfrontace s těly, která byla viditelně označena jako „nenormální“, se potvrzovala „normální“ tělesná identita publika. Představení jasně označovala, a tím také oddělovala „normální“ a „nenormální“ těla, zbavovala diváka, tváří in tvář radikální odlišnosti, strachu z vlastních tělesných nedostatků a potvrzovala zavedené společenské hierarchie.

Vztah mezi publikem a odlišným tělem byl však prostřednictvím rétorik obdivu a soucitu konstruován také opačně. Odlíšení zároveň doprovázela identifikace publika s „liliputány“, kteří vystupovali jako klasičtí představitelé měšťanstva, potvrzující svým životem hodnoty spojované s měšťanskou identitou: práci, která je odměněna materiálním ziskem, volný čas, který je věnován sportu a konzumnímu způsobu života, a konečně „řádný“ rodinný život. V případě Singerových „liliputánů“ se jednotlivé prvky objevují s rozdílnou četností. Nejvýrazněji se setkáváme s důrazem na materiální blahobyt (drahé automobily, oblečení) a způsob, jakým tráví svůj volný čas, například návštěvou obchodního domu nebo, jak můžeme vidět na jiné fotografii části Singerova souboru z roku 1924, hrou bowlingu v tělocvičně YMCA.⁵⁰

Identifikace publika s odlišným tělem, které je reprezentováno jako typický představitel většinové společnosti, se objevuje i v jiných případech vystavování lidských „kuriozit“. Heather Mc Hold, která se věnovala analýze biografii „freaks“ (mimo jiné také memoárů nejslavnějšího „liliputánského“ performerera Toma Thumbu), naznačuje, že reprezentace „liliputánů“, především často inscenované „liliputánské svatby“, reprodukovaly měšťanské hodnoty, a mohly dokonce napomáhat jejich šíření mezi nižší společenské vrstvy, dělnictvo.⁵¹

Kdybychom tuto tezi přijali, mohli bychom se domnívat, že Singer's Midgets působili během svého pražského pobytu jako misionáři středostavovských hodnot, spočívajících především v „řádných“ rodinných vztazích, vztahu k práci

50 Obrázek lze najít volně na internetu, například <http://cgi.ebay.com/1924-photo-Singer-midgets-blowing-Y-M-C-A-/250652573126> (náhled 25. května 2011).

51 HEATHER McHOLD, *Even as You and I, Freak shows and Lay Discourse on Spectacular Deformity*, in: Vicorian Freaks. The Social Context of Freakery in Britain, (ed.) Marlene Tromp, Ohio 2008, s. 21–36.

a majetku. V českém prostředí dvacátých let pak k tomuto výčtu musíme přidat ještě jednu položku, totiž (pozitivní) vztah k republice a republikánství.

Dne 21. února 1928 se podle dvou různých zpráv z dobového tisku objevili zástupci Singerova souboru na pražské radnici, aby zde položili věnec ke hrobu Neznámého vojína: „Téhož dne dostavila se o 11. hod. dopol. družina 28 trpaslíků-umělců Singerovy společnosti (Singers Midgets) (...) položila v kapli na hrob neznámého vojína krásný věnec s červenobílými stuhami s nápisem: Divadlo Varieté – Singers Midgets.“⁵²

Zmiňované události se věnovala také *Národní politika*. Její reportáž využívá oproti poněkud úřednímu stylu radničního věstníku daleko více komické rétoriky – zmiňuje se „velký krytý automobil, z něhož vystoupila družina malých lidiček, nesoucí velký věnec“, stejně jako davy diváků, které se shromáždily, aby přihlížely slavnostnímu ceremoniálu. Nakonec se bez bližšího upřesnění uvádí, že z radnice odjeli „liliputáni“ rovnou na Hrad.⁵³

Celou událost by bylo pochopitelně možno interpretovat jako akci, která měla po třech týdnech pobytu souboru ve městě znovu přitáhnout ochabující pozornost pražského publika. Podstatné však je, jaké prostředky si soubor pro svou propagaci v pražském kontextu zvolil. Využitím republikánské symboliky: „Neznámý vojin“, vlastenecké barvy na slavnostním věnci a konečně (údajná) návštěva u prezidenta, nejdůležitějšího symbolu československého státu, soubor využíval republikánského diskurzu a zároveň se podílel na jeho reprodukci. Buržoazní identita zde tedy byla prezentována jakožto identita, která je (alespoň v českém prostředí 20. let) „přirozeně“ svázána s republikánstvím.

Jestliže se obdivná a sentimentální rétorika podílely na reprodukci diskurzů tělesné normality a abnormality a potvrzovaly středostavovskou identitu, spojenou v českém prostředí s diskurzem republiky a republikánství, satiricko-komická rétorika mohla naopak sloužit ke zpochybňování zavedených hodnot a vyjádření vnitřních protikladů měšťanské identity. Toto působení se ukázalo již na příkladu rozhovoru o rodinných poměrech „liliputánů“ mezi Máchou a Mr. Njaevym, v němž odlišné tělo posloužilo k satirickému vysmívání se běžným rodinným poměrům a rozdělení rolí v rámci rodiny. Obdobně sloužila postava „liliputána“ jako možnost satiricky poukázat na „malost“ českých poměrů, ať už v případě Máchy, série vtípů v *Humoristických listech* nebo u příležitosti návštěvy „liliputánů“ v obchodním domě Brouk a Babka, který je svou „světovostí“ jediný svého druhu

52 *Præsidiální sdělení.-Oběžnítky*, Věstník Hlavního města Prahy 8/1928, s. 201.

53 *Zajímavá návštěva na pražské radnici*, Národní listy 22. února 1928.

v Praze. Satirický účinek však dle mého soudu mohlo mít také spojování znaků vysokého statusu a znaků dětství. Především v článku *Revue, v níž tančí, hraje a zpívají – liliputáni* jako by se satirický osten obracel proti dětinskosti bohatých a vlivných. „Liliputánkům musela býti zaručena 10.000 Kč denní garancie.“⁵⁴ Jestliže mohou být „liliputáni“ reprezentováni jako typičtí příslušníci buržoazie, lze se rovněž domnívat, že jejich prostřednictvím se mohla na střední stav snášet (sebe)kritika, odsuzující jejich „dětinské“ lpění na hmotném majetku a neschopnost držet své majetnické sklony na uzdě. Presentace Singerových „liliputánů“ by tak v tomto ohledu dobře potvrzovala teoretický model Garland Thomson, která o odlišném těle hovoří jako o projekční ploše, na kterou lze projektovat skrytá přání a obavy publika a vnitřní nejistoty středostavovské identity.

54 *Revue, v níž tančí, hraje a zpívají – liliputáni*, Národní listy 28/1928, s. 3.