

Z českých filosofů se této otázce věnovali například Miroslav Petříček nebo Zdeněk Vašíček). Poukazuje k sociálním, kulturním a historickým podmínkám vytváření pojmů a vědění vůbec a sleduje to, co bychom mohli nazvat distribucí vědění: „jak se hranice poznání formují pod vlivem orientace aktuálního poznání“ (s. 244). Filosofie tradičně chápe poznávání jako aktivitu, která má smysl sama v sobě (poznání pro poznání), autor si naopak všímá rozličných mimoteoretických motivů rozšiřování hranic poznání. V 7. kapitole (Kameny) ukazuje, že i taková věc jako *dolomit* je částečně „nutná“ a částečně „konstruovaná“. Například v tom smyslu, že jeho objev a výzkum byl alespoň částečně motivován zistnými důvody – zájmem o ropu. Jiný příklad intervence společenské poptávky (kulturně-sociálního kontextu) do podoby a rozsahu vědeckého poznání přináší 6. kapitola (Výzkum a vývoj zbraní). Vojenské využití výsledků výzkumu stálo v pozadí řady výzkumných programů, které příslušná ministerstva nejen iniciovala, ale samozřejmě také financovala. Dodejme, že i současný akademický a vědecký provoz může sloužit jako dobrý příklad takového vytváření poznatků, jež je alespoň částečně určováno vnějšími činiteli: do jaké míry ovlivňuje grantová politika to, co, jak a proč bude zkoumáno?

*Jan Brabec*

**Šárka Havlíčková Kysová:**  
***Hastábhinaja. Gesta rukou***  
***v tradičním divadelním umění***  
***Indie.***

Masarykova univerzita, Brno 2013,  
236 s.

Je překvapivé, že fascinující svět indického divadla a tance dosud přilákal tak málo českých autorů, kteří by čtenářům zprostředkovali alespoň malou část z této bohaté a pestré tradice. Až dosud mohl český čtenář sáhnout jen po jediné knize, publikaci nazvané *Pod praporem krále nebes. Divadlo v Indii*, vydané v roce 1987 v nakladatelství Odeon v pečlivé redakci Miloslava Žiliny. Jejimi autory byli dva vysoce erudovaní badatelé: indolog Dušan Zbavítel a teatroložka Dana Kalvodová. Tato spolupráce se ukázala jako velmi šťastná, a přestože jde o popularizační práci, jejímž cílem bylo představit dějiny klasického staroindického divadla i nejrůznější současné regionální divadelní formy, včetně lidových, podařilo se autorům vytvořit čtivý a informačně nesmírně bohatý text, který se právem řadí k tomu nejlepšímu, co česká indologie dvacátého století zájemcům o indickou kulturu nabídla.

Publikace Šárky Havlíčkové Kysové je tedy teprve druhou původní českou knihou, jež se zabývá indickým divadlem a tancem. Od výše uvedené práce Dany Kalvodové a Dušana Zbavitele se liší ve všech myslitelných ohledech. Především má jít o práci úzce odbornou, a nikoli popularizační, neboť tato kniha je ve skutečnosti vydanou disertační prací, kterou autorka obhájila v roce 2010 na Katedře divadelních studií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. S tím souvisí i druhá zásadní odlišnost: nejde o nějaký přehledový či do široka

rozkročený text, nýbrž o úzce zaměřenou studii, zkoumající jediný prvek indického divadla a tance, totiž gesta rukou (*mudry*). Nečekaným a nemilým rozdílem oproti knize *Pod praporem krále nebes* je skutečnost, že *Hastábhinaja* je prací veskrze nepovedenou. Bylo by jistě nespravedlivé poměřovat dílo začínající badatelky s textem vyzrálých autorů, nicméně i při vědomí, že jde vlastně o školní práci, musím žet hned úvodem recenze konstatovat, že tato kniha neměla v dané podobě vyjít.

Než však ukáží, proč tomu tak je, je třeba recenzovanou knihu alespoň krátce představit. Ve stručném Úvodu (s. 11–14) je shrnut obsah knihy a zejména je tu formulován hlavní cíl celé práce, kterým je „popsat principy, jimiž je komunikace prostřednictvím *muder* v oblasti divadelního umění realizována“. Formulována tu je i klíčová badatelská otázka, totiž „zda lze systém *muder* označit za svébytný jazykový systém“ (s. 13). První kapitola Tradiční formy indického divadelního umění a jejich výrazové prostředky (s. 15–30) přináší základní kontextové informace o zkoumané látce a představuje některé zdroje poznatků o *mudrách*, jak textové, tak v živých tanečních a divadelních formách. Následující kapitola Gesta rukou v odlišných kontextech (s. 31–40) podává tradiční přehled složek staroindického herectví, zabývá se terminologickou otázkou pojmů užívaných pro gesta rukou (*mudra* a *hasta*) a konečně se věnuje i užití *muder* v jiném než divadelním a tanečním prostředí, totiž v náboženství a zdravotědě. Po těchto úvodních kapitolách následuje samotné jádro práce, kapitoly třetí a čtvrtá. Kapitola Gesta rukou v divadelní tradici (s. 41–88) opět představuje některé příručky obsahující pojednání o *mudrách* i jihoindické

taneční a divadelní formy, v nichž se *mudry* užívají; dále ukazuje systém notace *muder* v dnešních manuálech, terminologii *muder* a popisuje způsob, jak *mudry* vyjadřují svůj zamýšlený význam. Čtvrtá kapitola Komunikace prostřednictvím *muder* – lingvistické aspekty; vyjadřování vyšších významových celků, základy gramatiky (s. 89–119) zkoumá onu ústřední otázku celé práce, tedy zda lze užití *muder* považovat za svébytný jazykový systém. Konečně závěrečná kapitola Možnosti teoretických závěrů (s. 121–145) zasazuje zkoumané téma do různých diskursů západního badatelského světa (sémiotika, divadelní antropologie a orientalismus). Následuje kratičká Závěr (s. 147–148), který je však spíše souhrnem celé práce, a řada příloh (s. 151–217; slovníček pojmů, tabulky zobrazení *muder* a jejich významů; fotografické sekvence *muder* a další doplňující fotografie). Nechybí pochopitelně bibliografie (s. 219–227) a rejstřík (s. 229–233).

Na první pohled publikace působí jako standardní a solidní vědecká práce (koneckonců po seznámení se s jejím obsahem a letmém prolistování jsem se na její četbu těšil). Avšak ponoří-li se do knihy hlouběji kdokoli alespoň základně obeznámený s touto tematikou, velmi záhy zjistí, že jde o text značně povrchní, nepromyšlený, neříkající nic nového a navíc neuměle napsaný. Jak k tomu mohlo dojít? Stručně řečeno, autorka jednak nemá odbornou ani jazykovou výbavu na to, aby mohla zvolené téma zpracovat způsobem, který by byl objektivní a přínosný, a jednak nedokáže zmapovat stav bádání v oblasti, jíž se zabývá.

Pozastavme se nejprve u prvního problému, tedy zda Šárka Kysová Havlíčková vůbec mohla toto téma pomocí zvolených metod zpracovat tak, aby výsledek splňoval

nároky kladené na disertační práce, tedy aby přinášel původní a nové poznatky. Aby z výzkumu tohoto tématu bylo možné získat hodnotné výsledky, je třeba skutečně postupovat cestou, kterou zvolila i autorka, totiž kombinovat různé metody: textovou analýzu primárních pramenů pojednávajících o gestech rukou, studium živých tanečních a divadelních forem, v nichž se *mudry* užívají, a konečně antropologický výzkum mezi samotnými herci a tanečníky. Každý z těchto přístupů klade na badatele nemalé nároky a jejich kombinace pak nároky už opravdu mimořádně vysoké. A těm autorka žel nedostává. V čem konkrétně?

Pokud jde o analýzu textových zdrojů, je pochopitelně třeba ovládat jazyky, v nichž jsou sepsané, tedy především sanskrta a dále starou malajálámštinu, v níž jsou složeny nepostradatelné manuály, které si v uměleckých rodinách herci předávali a které se dosud užívají. Autorka sice uvádí, že překlady ze sanskrta jsou její vlastní (pozn. 35 na s. 25), ale z řady míst je zjevné, že tento jazyk příliš neovládá (např. z pozn. 86 na s. 47, kde řeší otázku varírující délky jednoho termínu v textech; nebo z pozn. 54 na s. 32, kde slovesnému kořenu *ní-* připisuje mylné významy). Snad dokáže pracovat s bilingvou, nicméně naprostou většinu termínů přebírá z anglických překladů textů, což pochopitelně vede k podstatným významovým posunům, nezřídka značně zatemňujícím původní smysl (marně jsem například přemýšlel, jak může *mudra sūčjāsja* mít význam „transparent“ (s. 156), až pohled do sanskrtského originálu ukázal, že jde o vlajku, *patáká*; občas zůstaly stopy angličtiny přímo v textu: „lotus“ místo „lotos“ na s. 157).

Skutečnost, že autorka pracuje s anglickými překlady textů, není pro výsledek

ještě tak fatální, mnohem horší je, že jí jsou jazykově nepřístupné zásadní sanskrtské texty k tématu. Základním a nejstarším dochovaným dílem k teorii i praxi staroindického divadla a tance je Bharatova *Nátjašástra* (ta byla několikrát přeložena do angličtiny). Jde o text velmi obtížný, obsahující množství nesnadno srozumitelných technických termínů a místy téměř nepochopitelný. To není v Indii nijak neobvyklá situace, v podobných případech bývá k takovýmto textům k dispozici bohatá komentářová literatura. I k *Nátjašástre* existovala řada sanskrtských komentářů, nicméně dochoval se jen jediný, zato však vynikající: *Abhinavabháratí*. Jeho autorem je patrně vůbec největší indický myslitel všech dob, kašmírský učenec Abhinavagupta, který žil na přelomu 10. a 11. století. Ačkoli Abhinavagupta nebyl primárně divadelním teoretikem, nýbrž především tantrikem, jeho komentář je natolik zásadní, že v badatelském světě je zcela nemyslitelné zabývat se jakoukoli částí *Nátjašástry* bez současného studia tohoto komentáře. Nezasťírám, že rozhodně nejde o snadný text, protože Abhinavaguptovi slouží *Nátjašástra* jen jako dílčí pomůcka v jeho ambiciózním a myšlenkově geniálním, leč nesmírně náročném projektu, v němž jsou estetické prožitky zapojeny do tantrické cesty ke konečnému vysvobození. K hlubšímu porozumění *Abhinavabháratí* je tedy třeba znát ostatní Abhinavaguptovy texty, což je samozřejmě obrovské sousto; ostatně není náhoda, že tento text dosud jako celek nebyl přeložen do žádného světového jazyka. Nicméně i při základním seznámení se s tímto komentářem by autorka zjistila, že řeší otázky, které si klade i ona: zda jsou gesta rukou jazykem, jak a proč nesou určitý význam, jak se skládají do vět, jakou

úlohu v nich má estetická stránka a tak dále. Jinými slovy, téma recenzované knihy bylo do značné míry vyřešeno před tisíci lety. To jistě neznamená, že se na ně nelze podívat i z jiných zorných úhlů a se znalostí dalšího vývoje, avšak pominout přitom tento klíčový text zkrátka nejde.

Vedle *Nátjašástry* a jejího komentáře máme k tomuto tématu desítky dalších sanskrtských pojednání (a komentářů k nim), z nichž ta nejdůležitější byla vydána tiskem a jsou tedy dobře dostupná (mnohá však dosud zůstávají v rukopisech). Autorka však pracuje jen se dvěma dalšími texty (*Hastalakšanadípiká* a *Abhinajadarpana*), jež byly přeloženy do angličtiny, a pomíjí ostatní bohatou textovou tradici, která pochopitelně zachycuje vývoj gest rukou a patří tedy k základnímu zdroji poznatků o *mudrách*. Tato neschopnost pracovat s primárními texty vede k tomu, že si autorka klade zcela zbytečné otázky, které pak v průběhu své práce „řeší“. Dobrým příkladem je terminologický „problém“, zda jsou dva sanskrtské pojmy, které se pro gesta rukou používají (*mudra* a *hasta*), synonymické, či nikoli. Otázka je položena v kapitole 2.2 nazvané přímo *Hasta* a *mudra*, kde se dozvíme, že tato slova „jsou někdy chápána jako synonyma“ (s. 34), ale že chápat tato slova synonymicky „není zcela vhodné zejména proto, že právě díky vnímání rozdílů v jejich významu lze do značné míry vystihnout podstatu fungování symbolické řeči rukou“ (ibid.). Následuje seznam slovníkových významů těchto pojmů (doprovazený těžko pochopitelnou větou: „je nutné využívat např. sanskrtsko-anglických slovníků, jejichž počet i kvalita naopak umožňují hlubší poznání staroindické literatury a porozumění mnohdy komplikovaným

významům sanskrtských textů“), abychom se hned na další straně dozvěděli, že „[v] našem pojednání máme možnosti rozlišování mezi těmito dvěma slovy neustále na paměti, ale v souladu s indickou praxí je používáme rovněž synonymicky“ (s. 35). K tématu se pak autorka vrací v kapitole 4.9 *Hasta* versus *mudra* – jedna možná teorie, kde nejprve tlumočí vysvětlení jednoho z tanečníků (*hasta* je základní gesto, *mudra* pak jeho rozvinuté vyjádření; s. 117), hned poté však cituje opačný názor jiného učitele: „Když jsme se na názor na tuto problematiku zeptali Gópála Vénua, měl mnohem prostší vysvětlení. Oba výrazy vnímal spíše jako synonyma a připustil, že užití jednoho či druhého může mít souvislost s oblastí (v zeměpisném smyslu), kde se výraz užívá. V Kérale se tak podle Vénua více používá výraz *mudra*. Naopak v bharatanátjam jsme se při spolupráci s tanečnicí Bhaktí (*sic!*) Déví setkávali téměř výhradně s výrazem *hasta*“ (s. 118). To však autorku zjevně neuspokojuje, takže nakonec konstatuje, že „[r]ozlišení *mudra* a *hasta* má teoretický potenciál a zejména pro západní badatele se může jevit jako z tohoto hlediska výhodné.“ Ponecháme-li stranou to, že se nakonec nedozvíme, jakou pozici autorka zastává (tedy krom toho, že ono rozlišování podle ní v sobě skrývá jistý „potenciál“), pak podstatné je, že toto rozlišování není „výhodné“, nýbrž zbytečné a nesmyslné. Řešení celého tohoto „problému“ je velmi prosté, stačilo by se podívat na textovou historii obou pojmů a mít základní znalosti z náboženských dějin této oblasti. Pro gesta rukou se v teoretických pojednáních o divadle a tanci užívá zhruba až do 11. století výhradně termínu *hasta*. Pojem *mudra* ve významu gesto pochází z úplně jiného prostředí, totiž tantrického,

kde gesta rukou hrála klíčovou roli v rituálu, zejména iniciačním. V Kérale došlo k tomu, že se nejvyšší bráhmanská vrstva silně tantrizovala a zejména chrámový rituál byl (a je) v podstatě tantrický. Součástí chrámového rituálu byl i tanec *kúdíjattam* (který autorka zkoumá), takže přirozeně i jeho terminologie přejala některé pojmy z tantrismu. V Kérale tedy převládá termín *mudra*, zatímco v Tamilnádu, kde k této tantrizaci nedošlo, se užívá původní pojem *hasta*. Gópál Venu měl pravdu.

Druhá metoda výzkumu Šárky Havlíčkové Kysové spočívala ve studiu dvou odlišných živých jihoindických tanečních a divadelních forem: kéralského *kúdíjattam* (a příbuzného *kathakali*) a tamilského *bharatanátjam*, přičemž ale jasný důraz byl kladen na *kúdíjattam*. V tomto žánru se předvádějí klasická staroindická dramata, jejichž jazykem je sanskrit a různé prákrty, při inscenaci jsou některé pasáže přetlumočeny v jazyce manipulací (o němž kupodivu v celé knize nepadne řeč), vedle toho na jevišti občas zazní improvizované vstupy v moderní malajálámštině. Chce-li tedy někdo tuto živou formu studovat, musí pochopitelně uведенé jazyky ovládat. Vedle této jazykové výbavy je třeba mít dostatečné znalosti z hinduistické mytologie a náboženských reálií, neboť tato témata jsou obsahem předváděných her. Tyto znalosti však autorce prokazatelně scházejí. Nemá smysl zde vršit jednotlivé doklady, za všechny zmiňme jediný výmluvný příklad. Význam *mudry simhamukha* je v tanci *bharatanátjam* podle jednoho z anglických manuálů mimo jiné „homa nebo yagna“ (s. 163). K tomu autorka přičinila vysvětlující poznámku: „Homa nebo také sóma; yagna, případně yagya, yadnya či yajna. Jde o hinduistické (případně

buddhistické nebo džinistické) rituální obětiny, mající kořeny již ve védských náboženských obřadech.“ *Hóma* je označení pro rituál libace do ohně bohům, s obětinou zvanou *sóma* toto slovo nespojuje (možná autorka někde zahlédla, že védská *sóma* se ve staroiránštině nazývala *ha-oma*, a omylem si pak toto slovo spojila s termínem *hóma*?), slovo *jadžňa* je označení védské oběti obecně (jde tedy o něco širší termín). Rozhodně to tedy nejsou „rituální obětiny“.

Konečně třetí metoda bádání Šárky Havlíčkové Kysové by se dala nazvat sociálněantropologickou: setkává se s umělci, vyptává se jich, tlumočí jejich odpovědi, snaží se pracovat „v terénu“. Podobný antropologický výzkum je nesamozřejmě a náročná činnost. Aby badatel získal věrohodné výsledky a použitelná data pro své bádání, musí vědět, jak na to. Avšak i zde autorka selhává. Ptá se, ale neví si rady s odlišnými odpověďmi (nemá vypracovaná kritéria, jak je posuzovat, a cesty, jak je ověřovat), nemá od umělců a jejich odpovědí žádný odstup. Výsledkem je, že po celou knihu nám zprostředkovává ustálený autorativní daných tradic, který není schopna kriticky vyhodnotit. Dobře je to vidět na neustálém zdůrazňování starobylosti tradičního tance a divadla. Je samozřejmě notoricky známou vlastností Indů (a žel i mnohých indických badatelů) snažit se u všeho prokázat co největší stáří. V tomto případě je odrazovým můstkem *Nátjašástra* (tedy pro ty soudnější), takže se v knize opakovaně mluví o dvoutisíciletém vývoji (s. 22, 23, 24, 41, 46, 48). Teprve v samotném závěru knihy v kapitole 5.3.3 nazvané ‚Sebe-prezentace‘ dnešního tradičního indického divadla se v případě *kúdíjattam* autorka nad touto otázkou explicitně pozastavuje.

V případě *bharatanátjam* však zjevně předpokládá nepřetržitý vývoj starý nejméně dva tisíce let, neboť ho považuje za „přímou tradici *Nátjašástry*“ (s. 22, 48). To je nedoložitelná spekulace, v Indii žel běžně rozšířená. Na metodologickou naivitu takovéhoho přístupu (zde máme asi dva tisíce let starý text, popisující *mudry*; tu máme tisíc let staré chrámové reliéfy s tanečnicemi a *mudrami*; před sebou máme současný *bharatanátjam* s *mudrami*; takže *bharatanátjam* je nejméně tak starý jako *Nátjašástra*) upozorňovala již v osmdesátých letech minulého století vynikající indická znalkyně této látky Kapila Vatsyayan. Ačkoli je autorka přesvědčena, že „[h]istorie *bharatanátjam* je ve srovnání s některými dalšími indickými formami poměrně dobře známá“ (s. 22), není tomu tak. Nicméně alespoň tolik víme, že tento tanec se zformoval za panování telugských *nájaků* v Tamilnádu na přelomu 16. a 17. století a k jeho úpadku začalo docházet od poloviny 19. století v důsledku modernizačních snah v tamilské společnosti. Chrámové tanečnice *déavadásí* totiž současně působily jako konkubíny svých zámožných patronů (nebyly to tedy přísně vzato „chrámové prostitutky“, jak se často uvádí), což bylo trnem v oku západně vzdělaným hinduistickým elitám společnosti. Definitivní rána tradičnímu *bharatanátjam* však přišla až se vznikem nezávislé Indie, když byla hned roku 1947 instituce *déavadásí* zakázána. Moderní revivalisté tohoto tance se tedy vcelku pochopitelně snaží hledat jeho kořeny v šerém dávnověku a současně zamlčet jeho spojení s odsuzovanou praxí konkubínských *déavadásí*.

Uvedme však ještě jeden doklad onoho nekritického přijímání pohledu samotných aktérů, k němuž je ale třeba podat

malý historický exkurs. *Kúdíjattam* bylo po staletí pouze součástí chrámového rituálu, představení bylo určeno božstvu, je muž byl chrám zasvěcen, a herci náleželi ke dvěma vysokým bráhmanským kastám. V letech 1936–47 však došlo v keralském hinduismu k revoluční změně: rozhodnutím vládců byl přístup do chrámů umožněn i nízkokastovným a bezkastovným hinduistům. Tato událost měla pro *kúdíjattam* téměř fatální důsledky: naprostá většina hereckých rodin se rozhodla tohoto povolání zanechat (nebudou přeci předkládat bohu svou obětinu za přítomnosti kastovně neadekvátních diváků) a divadlo ztratilo své obvyklé sponzory. Výsledkem byl praktický zánik skutečné původní formy představení (po mnoha desetiletích se jedno tradiční padesátihodinové představení odehrálo až v roce 2008, a to jen díky tomu, že bylo celé zaplacené z projektu Hebrejské univerzity, kde probíhá rozsáhlý a mnohaletý výzkum této divadelní tradice). Nicméně živá tradice určitým – byť výrazně proměněným – způsobem pokračuje, neboť *kúdíjattam* se chopili lidé z nebráhmanských kast. A zde se dostáváme k tomu podstatnému. Hlavní informátor Šárky Havlíčkové Kysové patří k těmto nízkokastovným hercům, takže jeho prezentace onoho procesu tomu pochopitelně odpovídá. Autorka jeho pohled přijímá (s. 52–53) a jde dokonce tak daleko, že skutečnost, že tito herci nesmějí odehrát představení v chrámu, nýbrž pouze mimo něj, nazývá „chrámově-komunitním snobismem“ (s. 53). To je velmi necitlivé označení, prokazující navíc neporozumění danému prostředí.

V úvodu recenze jsem konstatoval, že druhou příčinou, proč je tato kniha tak nepovedená, je skutečnost, že autorka si nedokázala zmapovat stav bádání. Jinými

slovy, nemá vůbec ponětí, co světová věda k danému tématu dosud přinesla. Zřejmě nemá smysl spekulovat o tom, jak je vůbec možné, že student na úrovni postgraduálního studia nedokáže vypracovat rešerši k tématu své disertace. Sekundární literatura, s níž autorka pracuje, je zcela nahodilý výběr titulů, a to převážně indické provenience. Z bibliografie se zdá vyplývat, že – s výjimkou jednoho amerického teatrologa – se tímto tématem na Západě nikdo nezabývá. Opak je pravdou. Pokud jde o *Nátjašástru*, nátjašástrovou literaturu obecně, dějiny staroindického divadla a podobně, je zde silná a výtečná francouzská badatelská tradice, na jejímž počátku stojí Sylvain Lévi a jeho *Le Théâtre Indien* (vydaná již v roce 1890, nicméně dodnes nepostradatelná práce) a kterou dnes nese především Lyne Bansat-Boudonová. Ta je mimo jiné autorkou monumentální studie k *Nátjašástrě* (*Poétique du Théâtre indien*) a řady dalších zásadních prací. Jednou z předností této autorky je její dobrá znalost Abhinavaguptových textů (a to nejen *Abhinavabháratí*). Přímo *mudrami* v *kúdíjattam* a *kathakali* se již řadu let zabývá Eva Szily; publikovala na toto téma řadu článků a napsala o něm i svou disertaci. Druhá silná tradice bádání je německá. Zde ční zejména Heike Oberlinová, která je autorkou (tehdy ještě pod dívčím jménem Moserová) zřejmě vůbec nejdůkladnější práce ke *kúdíjattam* (vyšla v roce 2008) a jež veřejně dala k dispozici aktualizovanou, téměř šedesátistránkovou bibliografii k tomuto tématu. Skvělá je též disertace Biliany Müllerové *Die Struktur der Handgesten im indischen Tanz nach dem Natya-Sastra des Bharata* z roku 2008, snadno dostupná v repozitáři Deutsche digitale Bibliothek. Tak bychom mohli pokračovat (včetně titulů

v angličtině, a to i od dobrých indických badatelů). Je zkrátka zjevné, že všechna témata, jimiž se Šárka Havlíčková Kysová ve své práci zabývá, jsou zajímavě, fundovaně a důkladně zpracována, takže ač se autorka snaží v čtenářích vzbudit dojem, že objevuje nové věci (a sama je o tom patrně přesvědčena), není tomu tak.

Nejde-li tedy o odbornou práci, snad by mohla tato kniha plnit alespoň funkci popularizujícího a čtivého seznámení s daným tématem, avšak ani těmto nárokům nedostává. Není v ní snad stránka, kde by nebyla nějaká věcná či formální chyba, pracuje s množstvím nijak nedoložených předpokladů, řada názvů kapitol a podkapitol vůbec nekoresponduje se skutečným obsahem, informace jsou v knize špatně distribuovány a zejména v úvodních kapitolách se mnoho údajů několikrát opakuje, argumenty nejsou logicky vystavěny, a to ponechávám stranou formální stránku knihy, která je jedním slovem zoufalá (desítky chyb v prepisech ze sanskrtu, zmatené a nesjednocené bibliografické údaje, v seznamu sekundární literatury je kdo ví proč řada primárních textů, několik knih citovaných v poznámkách v bibliografii vůbec není a podobně). Opravdu důkladná recenze, která by se chtěla vypořádat s alespoň největšími jednotlivými nedostatky, by musela být mnohonásobně delší.

Výsledný pocit po přečtení této knihy je údiv a lítost. Údiv proto, že nechápu, jak mohla v univerzitním prostředí vzniknout takováto práce, respektive jak mohl vůbec někdo připustit volbu tohoto tématu, když muselo být zjevné, že doktorandka k jeho kvalitnímu zpracování zkrátka nemá dostatečnou výbavu. Disertace byla obhájena, dokonce prošla recenzním řízením a byla vydána tiskem (a to v rámci projektu

GA ČR „Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál“, což je pro mě další záhada). Lítost pociťuji nad zmarněnou energií, kterou Šárka Havlíčková Kysová na tuto práci vynaložila. Ač se pochopitelně v této recenzi kritika snáší na její hlavu, není tak zcela oprávněná. Je totiž jasné, že autorka je do tohoto tématu zapálená, věnuje se mu již nějakou dobu a má pro něj silnou osobní motivaci. Kdyby při svém doktorském studiu měla lépe vybrané téma (více teatrologicky zaměřené, což je její odborná kvalifikace), a především skutečně zasvěcené vedení, patrně by nemusel být výsledkem takovýto samorostlý amatérský pokus o odbornou práci.

*Lubomír Ondračka*

**Piotr Oszczanowski: *Pomnik chrześcijańskiego rycerza. Nagrobek Melchiora von Redern we Frýdlancie – opus vitae Gerharda Hendrika z Amsterdamu.***

Ośrodek Kultury i Sztuki  
+ Uniwersytet Wrocławski,  
Wrocław 2013, 326 s.

Českého čtenáře může zaujmout a v mnohém překvapit knížka polského historika umění Piotra Oszczanowského, která vyšla v nákladu 500 kusů na konci minulého roku ve Vratislavi. Úvod k ní napsali ředitel Střediska kultury a umění ve Vratislavi Piotr Borkowski a český historik umění Ivo Kořán i farář kostela Nalezení Svatého Kříže ve Frýdlantě na Liberecku Vít Audy. Kniha je zlomkem disertační práce Piotra Oszczanowského z roku 2002, ve které zpracoval život a dílo původem

amsterdamského řezbáře Gerharda Hendrika (1559–1615), který působil téměř třicet let ve slezské Vratislavi. Je to v pořadí již třetí Oszczanowského kniha o tvorbě tohoto umělce. V roce 2007 vydal ve Vratislavi knihu *Casus Żórawiny. Kościół Trójcy Świętej w Żórawinie około 1600 roku* a v roce 2012 knihu *Złoty medalion oprawiony czterema diamentami. Rzeźby Gerharda Hendrika z Amsterdamu z początku XVII wieku w Oleśnicy*. K tisku se připravuje kniha o dílech, která jsou připisována vratislavské dílně Gerharda Hendrika.

Docent Oszczanowski (\*1965) je v současné době ředitelem Národního muzea ve Vratislavi, působí také v Ústavu dějin umění vratislavské univerzity, zabývá se uměním doby renesance, manýrismu a reformace. Podílel se na řadě evropských výzkumných projektů a opakovaně spolupracoval i se svými kolegy v České republice. Zájem o dílo vratislavského sochaře Hendrika ho přivedl do Frýdlantu v Čechách, kde se zachoval náhrobek, který Hendrik vytvořil na objednávku vdovy po vratislavském rodákově, svobodném pánovi a polním maršálovi Melchiorovi z Redernu (1555–1600), Kateřiny, rozené Šlikové (?1564–1617). Redernům patřila v Čechách panství Frýdlant a Liberec. Poprvé o tomto díle Oszczanowski v Čechách referoval v roce 1999 na kolokviu v Ústí nad Labem a jeho příspěvek je otištěn ve sborníku *Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách* (Albis international, Ústí nad Labem 2001, s. 139–189). Kromě tohoto tématu ho však v Čechách zajímá i umění doby Rudolfa II. Do bulletinu Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II., který vydal Ústav dějin umění AV ČR