

Oponentský posudek Habilitační práce Jitky Goriaux Pelechové

říjen 2019

vypracoval MgA. Zdeněk Bartoš, Ph.D.

Jako cenné, zajímavé a podnětné na práci shledávám přiblížení u nás méně známé, leč významné postavy francouzského divadla druhé poloviny 20. století – Antoina Viteze. Shromážděnou faktografii ohledně Vitezova působení v Théâtre des Quartiers, v Théâtre national de Chaillot (dříve Théâtre national populaire), jeho myšlenky, názory, představy o divadle, včetně úlohy, jakou by mělo ve společnosti hrát, považuji za hlavní a jednoznačné pozitivum celé práce.

Dobré je také rozvinutí Vitezových úvah o modernizaci výuky na pařížské Konzervatoři a výchově divadelních tvůrců obecně, včetně uvedených příkladů jeho pedagogického působení (konkrétní postřehy z některých lekcí).

Konečně se zájmem a jistým pobavením kvituji Vitezovy představy o významu, resp. zbytečnosti dramaturga a dramaturgie jako jakési „kontrolní funkce“ během inscenačního procesu.

Co naopak v práci postrádám, je důkladnější zdůvodnění, proč a čím autorku zaujala právě osoba Antoina Viteze, jakou konkrétní zkušenost učinila s jeho dílem, vlivem, následovníky, žáky apod. Jde-li pouze o vytěžení francouzských pramenů a jejich zprostředkování českému prostředí, v pořádku. Pakliže má být Vitezova osobnost v něčem inspirativní pro české divadlo, či naopak má sloužit k demonstraci souběžných či mimoběžných proudů ve francouzském a českém divadle 60. až 80. let minulého století, chybí jaksí její zařazení do kontextu. Kvalitu habilitační práce tedy spatřuji spíše v dokumentačním úsilí, než v analýze stop, jež Vitez v evropském divadle zanechal, a než v úvaze, čím byl originální, jedinečný, a v čem naopak pokračovatelem předchozích vlivů a tradic. Tento přesah, nebo alespoň autorčin osobní postoj či vyznání motivace k výběru tématu by práci dodal potřebné vnitřní zdůvodnění. V čem spatřuje Vitezův odkaz? V čem je jeho přístup k divadlu živý, inspirativní i pro naši divadelní krajinu?

Upozorňuji také na místy přehnanou potřebu převádět do češtiny veškerá francouzská divadelní toponyma. Formulace „...střídavý repertoár byl jedním z pilířů Starého holubníku“ (str. 25) působí až nechtěně komicky. Úplně by stačilo poprvé uvést „divadlo Vieux-Colombier, pobočná scéna Comédie-Française“, dále už jen Vieux-Colombier. Stejně tak si nejsem jist, zda Vitezovo **Théâtre des Quartiers** opravdu znamená pouhé „divadlo pro čtvrt“. Hlavní význam francouzského slova „quartier“ je skutečně čtvrt, ale v plurálu slovník dále uvádí významy „kasárna, ubikace, ležení“, „quartiers d’hiver“ je zimoviště, „quartiers libres“ znamená „opuštěák“, tj. povolení k opuštění základny. Domnívám se tedy, že název Vitezova divadla spíše než k jakémusi komunitárnímu projektu „divadla pro čtvrt“ odkazoval právě k alternativnímu, nedivadelnímu prostoru. Místu, které původně není divadlem, ale kde se dá „rozbít stan“, divadlo svobodně tvořit a pak ho přemístit jinam. Pokud by šlo čistě o „divadlo pro čtvrt“, není důvod, aby se nejmenovalo *Théâtre pour le Quartier* nebo *Théâtre*

du Quartier. Plurál v názvu nemůže být náhodný a vícevýznamovost slova „quartier“ je zde pravděpodobná.

Další výhradu mám k některým pasážím z hlediska jazykového: zejména v první polovině se častěji objevují šroubované, krkolonné formulce a přepjatě intelektualizovaná vyjádření, která smysl spíše zamlžují. Je možné, že některá souvětí jsou tak komplikovaná kvůli nedotaženému překladu originálních francouzských pramenů. Konkrétní příklady:

- **„Rovnítko, které komentátoři kladou mezi Brechtův odkaz a neztotožňující se herectví, je zkratka, k níž jistě svádí i historicizace a politická a společenská kritika, které tato inscenace rozvíjí.“** (str. 13)

Lituji, ale toto souvětí považuji to za naprosto nesrozumitelné, a jen se dohaduji, co tím chce autorka říci. Že zmíněná inscenace (*Proces Émila Henryho*) nebyla tak úplně „brechtovská“, ale Brechtem se Vitez inspiroval ve způsobu vedení herců a podobně jako on se pokouší o společenskokritický apel?

- **„Cílem Vitezovy montáže je divadelní rozvinutí tragické otázky, jehož divadelnost spočívá především ve vytvoření poetického světa divadelní konvence jako metafory tohoto soudu nad soudem.“** (str. 13)

Opět zamotaná formulace, nad jejímž smyslem čtenář tápe: divadelnost čeho? Cíle? Divadelnost divadelního rozvinutí? Co je poetický svět divadelní konvence, co znamená „metafora tohoto soudu nad soudem“? Přehnaně intelektuální jazyk jako by měl zakrýt autorčinu nejistotu ohledně toho, jak inscenace skutečně vypadala, působila, jaké měla kritické ohlasy, jak je v pramenech zaznamenána.

V některých případech jde jen o sousloví, např.:

- **Kočovní finalita** (str. 17) – srozumitelnější by bylo, že inscenace vznikaly (jak předpokládám) za účelem zájezdů, hostování, hraní na různých místech, v různých městech. Výraz kočování se pro divadlo druhé poloviny 20. století příliš nehodí. Ostatně takto dodnes ve Francii vzniká drtivá většina projektů malých nezávislých souborů a uměleckých sdružení – v jednom místě, sále, budově, mají časově omezený a smluvně zakotvený „domicile“, obvykle zde odehrají premiéru, ale následně svůj kus hrají v městských divadelních budovách, kulturních domech a halách po celé Francii. Francie nemá systém repertoárových divadel a stálých souborů jako střední Evropa, s výjimkou Comédie-Française a Národního divadla Strasbourg.
- **Brechtovské paradigma** (str. 18) – dovoluji si tvrdit, že nic jako brechtovské paradigma neexistuje. Existují postupy, vzory, inspirace, pokusy o brechtovské divadlo s určitými charakteristickými rysy. Ale paradigma jakožto myšlenkové schéma či vzorec, ve kterém se pohybujeme? V divadelním kontextu se mi použití tohoto výrazu jeví jako neadekvátní.

- **„Fotoromán vyprávěl klišé a fantasmata“** (str. 20) – působí jako otrocký překlad francouzského pramenu. Snad např.: Fotoromán pracoval s různými klišé a výmysly zábavního průmyslu.

V následujícím případě si nejsem jist, zda autorka správně použila pojem „divadlo na divadle“ (možná ano, ale z popisu jevištní akce to nevyplývá):

- **„Příběhu v příběhu na jevišti celkem přirozeně odpovídalo divadlo na divadle. Tohoto efektu Vitez dosáhl opět pomocí techniky montáže...“** (str. 19)

Je si autorka jistá, že termín odpovídá tomu, co Vitez na jevišti stvořil? O „divadle na divadle“ většinou mluvíme v případě, kdy uvnitř divadelní hry postavy hrají divadlo, divadelní hru odlišnou od svého rámce (klasická „past na myši“ v Hamletovi, Kohoutův Ubohý vrah a dále a dále), nebo aspoň předvádějí něco pro ostatní postavy. Technika montáže, tj. kladení různých prvků, replik, obrazů, výjevů a akcí do nečekaných souvislostí či přímo do kontrastu, aby se ústřední téma, problém vyjevily v novém světle, ještě neznamená divadlo na divadle. Nebo je to případ Vitezovy inscenace?

Některé skutečnosti nejsou dostatečně vysvětleny a rozvinuty, takže jakoby zůstávají „viset ve vzduchu“:

- Formulace **„Vitez vytváří na jevišti specifickou divadelní skutečnost“** (str. 13) mi vzhledem ke kontextu (rozbor inscenace *Proces Émila Henryho*) připadá příliš obecná a neurčitá. Jak vytváří specifickou divadelní skutečnost? Jak to funguje, jaký to má účinek?
- **„Jednání herců na jevišti... kladlo otázku spravedlnosti.“** (str. 20)

Jak to autorka myslí? Jde opět o nedotažený překlad z francouzštiny? Jednání herců na jevišti mělo v divákovi podnítit úvahy o spravedlnosti? Jednání herců na jevišti poukazovalo na nejednoznačnost spravedlnosti? Problematizovalo průběh spravedlnosti?

- **„...kritický odstup,..., byl umocněný hereckým výrazem, který publiku neumožnil se pohodlně usadit v distanci a stále znovu jej vtahoval do příběhu.“** (str. 20)

Tato formulace se mi jeví jako protimluv: buď byl kritický odstup **rušen, popírán** hereckým projevem, který diváky naopak vtahoval do příběhu, anebo **umocněn**, pak ovšem divák tím spíše mohl zůstat v nezaujaté distanci a podle brechtovské představy (v praxi tak jako tak nereálné) chladně uvažovat nad problémem a s postavami nic nespolužívat.

- **Federativní funkce divadla** (str. 22) - nestačilo by sdružující, spojující funkce divadla? Divadlo jako fenomén sdružující různé vrstvy, skupiny diváků?
- **Definice jedinečnosti, kterou privilegoval** (str. 26) – které dával přednost? V ní spatřoval výhodu?

V práci zůstaly dva drobné překlepy, což konečně není nijak fatální a nechci působit jako hnidopich (str. 25: podle Guyotat - chybí koncovka druhého pádu *a*; str. 41: Nebo už to **bylo** dívka?)

Jsem zastáncem názoru, že akademické pojednání, zejména na poli divadla, se nemá holedbat obzvlášť učeným jazykem a komplikovanými formulacemi. Jasně a přesné české vyjádření vyostří a ozřejmí sdělení lépe než řetězení cizích slov. To spíše prozrazuje nejistotu autora, co chce vlastně říci.

Abych skončil něčím pozitivním: rozbor tří inscenací *Elektry* shledávám mimořádně zajímavým, pro sebe užitečným a objevným. Úvaha o aktualizaci versus rekonstrukci antického dramatu je skvělá. A konečně Vitezovy záměry a koncepce fungování Comédie-Française, které mu osud neumožnil uskutečnit, jsou popsány bystře. Právě tady mohl být jeden z „přesahů“ a zobecnění konstatujících, že „první scény“ a národní divadla se v průběhu věků a v různých evropských zemích, Česka nevyjímaje, potýkají se stejnými problémy a vnitřní tenzí mezi tradicí a reformou.

Habilitační řízení Jitky Goriaux Pelechové před uměleckou radou doporučuji.

A handwritten signature in blue ink, reading "Ademar Baeth". The signature is written in a cursive style with a long horizontal stroke extending to the right.