

**Oponentský posudek na dizertační práci Mgr.art. Evy Kyselové**  
**VÝVOJ SLOVENSKÉ ČINOHRY V 20.-70.ROKOC 20. STOROČIA**  
**A JEJ DIALÓG S ČESKÝM DIVADLOM**

K dizertační práci magistry Evy Kyselové je možné pristoupit z různých aspektů a stran. Rozhodl jsem se v tomto oponentském posudku věnovat především části první, kterou sama autorka v Abstraktu nazývá metodologickou. Činím tak zejména proto, že ji za současného stavu historiografie českého divadla pokládám za nejpodnětnější a nejcennější a také za přesně odpovídající základní definici dizertační práce, od níž se očekávají nové, originální a dosud nepublikované poznatky. To, že se Eva Kyselová rozhodla využít koncepce a postupů literární komparatistiky a upotřebit je pro studium vztahů českého a slovenského divadla - či abych použil jejího vymezení tématu: dialogu, jež tyto dvě divadelní kultury mezi sebou vedly - je samo o sobě v metodologii i metodě zkoumání divadelní naší české divadelní historiografie vskutku novum; dokonce se dá říci novum par excellence. Vzhledem k vlastnímu předmětu zkoumání platí totéž. Neboť z onoho dialogu českého a slovenského divadla se tu objevuje řada přinejmenším jinak nahlížených a pojednávaných poznatků, ať už je tento pohled formulován pregnančně a zřetelně či jen naznačen nebo vyplývá - občas - jen jakoby mimoděk a skoro náhodou z jiného třídění a nazírání pramenů. Ještě inspirativnější i objektivnější by ovšem bylo kdyby základním organizujícím principem nebyl chronologický přehled ale témata daná právě tímto komparatistickým přístupem. Ale i tak se objevují některé problémy, o nichž česká divadelní historiografie příliš nebádá - pokud kdy bádala vůbec.

Z tohoto úhlu pokládám na př. za velice podstatnou, důležitou a prakticky v naší divadelní historiografii nediskutovanou tu partii dizertační práce věnovanou problematice periodizace. Nelze totiž než souhlasit s jedním z nejvýznamnějších historiků školy Annales Jacquesem Le Goffem, že právě periodizace činí z historie vědu: „Jistě ne exaktní vědu, nicméně sociální vědu, opřenou o objektivní báze, nazývané „prameny“. Ovšem historie, kterou nám prameny předkládají se hýbe a vyvíjí, pohyb času je součástí historie a historik jej musí ovládnout, je sice sám v jeho moci, ale s tím jak se čas mění je periodizace pro historika nepostradatelným nástrojem jak mu plně nepodlehout. Historie podle mého názoru vyžaduje spojení kontinuity a diskontinuity a v tomto smyslu se tu nabízí spojení termínu, jež pro dlouhodobé kontinuum zavedl Fernand Braudel - la longue durée.“ Dizertační práce na tento problém naráží, když

kapitolu I.IV. začíná citací z Ďurišinovy Teórie literárnej komparatistiky, že „aktuálnou otázkou komparatistickej praxe je rozčlenenie materiálu na určité celky, periodizácie vzťahov“ aby sa posléze zabývala termínom epocha a jejím vymezením, jež – opět s odvoláním na Ďurišina – je možné pokládat za jeden z nejtěžších úkolů komparatistiky, neboť epocha v sobě zahrnuje celý komplex jevů. Opakuji znovu: fakt, že se Eva Kyselová vůbec pouští do tohoto – jak se snažím stručně ukázat – zásadního historiografického tématu a otevírá je jako principiální metodologickou otázku, je záležitost, jež zasluhuje samo o sobě ocenění jako pokus o nové uchopení současného českého divadelního dějepisectví.

Dizertační práce řeší problém epochy – onoho la long durée – jako problém česko-slovenských moderních dějin; tedy jako formování samostatné divadelní kultury ve společném kulturně-společenském a politicko-geografickém prostoru. (s.47) Je to stanovisko logické a přirozené, jež zároveň v nejzákladnějších ale také nejhrubších obrysech určuje společenské, politické, kulturní dobové kontexty a začleňuje vztahy obou divadelních národních kultur do širších souvislostí doby. Hlavním a rozhodujícím kritériem je tu potom zcela samozřejmě a nutně národní problematika a tím i problematika divadla jako projevu národního uvědomění. Nabízí se ovšem otázka, zda československý stát je vskutku ta entita, v jejímž rámci je možné tuto problematiku jako klíčovou pro stanovení **divadelní** epochy použít. Pojetí divadla jako nástroje vzdělávání a výchovy, jež působí na povznesení národa je záležitostí zrozenou na německé půdě a od Gottscheda přes Lessinga až k Schillerovi je také v řadě rovin a z různých stran řešena. Což zdůrazňuji, neboť ve slavné Schillerově mannheimské řeči se na příklad mluví o stálé a dobré scéně jako nezbytném předpokladu takové funkce divadla, což znamená tedy národní divadlo jako zcela jinou instituci než představovaly kočovné společnosti. Novodobé české divadlo – nanejvýš činohra – od konce 18. století tyto představy přijalo a pro své národní poslání je učinilo základem; zajisté že v různých periodách svého vývoje v odlišných polohách. Vznikem československého státu se ovšem této „buditelské“ koncepcie – jak to nazval Šalda – mohlo pokusit vzdát, což také v jistých podobách činilo. To znamenalo na konec rozchod s celým osvícenským projektem včetně odmítnutí realistické epistemologie, protože tento projekt byl na ní postaven, dále popření karteziánského autonomního subjektu vědomého si vlastní identity, přístupnosti reálnosti, možnosti univerzálních základů a také priority reference jako přímého odkazování k aktuálnímu světu. Přesně tohle ovšem vznikající slovenské profesionální divadlo nejen nepotřebovalo, ale ani nemělo na to, aby se s těmito trendy vyrovnalo. Proto se mu na základě politického rozhodnutí, jak správně autorka dizertační práce motivaci založení Slovenského národního divadla nazývá, dostává zcela přirozeně jistých starších typů divadelního systému, které

v českém prostředí dále žily a byly více či méně pokleslou podobou tohoto „buditelského“ údobí. Včetně oné proměny osvícenské koncepce divadla, která vznikala chápáním a uskutečňováním provozu divadla jako výdělečného podnikání. Divadlo v českých zemích tuto fázi prodělalo hned na počátku svého novodobého údobí, v němž principálská kariéra Karla Wahra představuje „typický příklad rozpadu osvícenského ideálu, tj. myšlenky stálého, umělecky produktivního a všeobecně prospěšného divadla, dotovaného z vnějších zdrojů a nezávislého na vlastních příjmech“ - tedy rozpadu ideálu schillerovského a vlastně i lessingovského národního divadla. Slovenské národní divadlo to poznalo s bývalým obchodním cestujícím Antonínem Drašarem jako ředitelem.

Národní model kultury - včetně divadla - byl nepochybně dobově podmíněnou a časově omezenou variantou jistých jevů, která se nesporně při vší různorodosti projevovala v česko-slovenském divadelním dialogu, jenž měl komparatisticky vzato - jak ostatně také dizertační práce potvrzuje - především genetický charakter založený na přímém styku obou divadelních kultur. Tento model se však začíná měnit ve válečných letech. Tehdy česká divadelní kultura kvůli poměrům v Protektorátě ustupuje do výrazně obranných pozic, jejichž výchozí a dominující bázi je národní ladění spočívající na češství sdělovaném a šířeném na místě prvním jazykem, češtinou. Jakkoliv v Burianově inscenaci Nezvalovy Manon Lescaut existují nesporně polohy avantgardního poetického divadla, převládají nad nimi - jak oprávněně tvrdí Bořivoj Srba - rysy „typického okupačního sentimentálního lyrismu“, kdy v kráse veršů zaznívalo vyznání lásky k domovu, vlasti, národu. Slovenské divadlo dospívalo naproti tomu tehdy ke stratifikaci a diferenciaci, v níž klíčovou roli zaujal proud vyznačující se četnými znaky modernismu - od činohry vrcholného inscenačního divadla až po scénický tvar, v němž se prosazovaly experimentální postupy. Zajisté, že ani v tomto procesu nelze přehlížet genetický charakter srovnávání, přímé vazby mezi českým a slovenským divadlem, ale vzhledem k tak rozdílným vývojovým podmínkám se tehdy zřejmě rodí prvky, které omezují a limitují genetické vztahy na národní bázi. Otevírá se prostor pro typologické vztahy představující svými analogiemi a paralelami daleko volnější souvislosti.

Tento vývoj pokračoval v různých podobách a polohách i po roce 1945 i když byl potlačován a odsouván do pozadí tzv. socialistickým realismem. Ale neméně tak se zhruba od šedesátých let minulého století projevuje postupné, stále silnější oslabování národního modelu kultury jako klíčového mocenského diskursu, což souvisí se vznikem nového typu globální kultury. To znamená i nového, jiného typu vztahů české a slovenské divadelní kultury - tedy jejich novou jinou etapu.

Věnoval-li jsem se tedy v tomto oponentském posudku prakticky výlučně tématu členění vzájemných vztahů těchto

dvou kultur z hlediska komparatistiky je to pro to, co jsem napsal už v úvodu: pokládá m toto pole zkoumání a reflexe za zásadní a podstatné a objasňující členění a vývoj jistého úseku lidské činnosti -v tomto případě dvou divadelních kultur v toku trvání času.

Práci samozřejmě doporučuji k obhajobě.

Unhošť 14. ledna 2015

prof.Dr.Jan Císař CSc