

Oponentský posudek

k dizertační práci „Od radioartu k hudebnímu divadlu“ Lukáše Jiříčky

Dizertační práce Lukáše Jiříčky zpracovává velmi obtížný a rozlehlý terén: téma zvukové tvorby, především rozhlasové hry a hudebního divadla. V souvislosti tímto tematickým rozpětím uveďme na první pohled snad trochu kontroverzní tezi, že dějiny rozhlasové hry prakticky skončily na prahu 80. let, alespoň co se týče rozsáhlejších historiografických prací. V té době se totiž ukázalo, že rozhlasovou hru už nelze pojímat podle tradičních literárních měřítek, neboť její původní vazba k textu – třeba i experimentálnímu se oslabila či dokonce zcela vytratila. Na místo tzv. „Nové rozhlasové hry“ (Neues Hörspiel), která měla ještě více či méně dominantní literární či alespoň textové zázemí, nastoupil bezpočet forem a žánrů, které se již nedají hodnotit v hranici ani zřetelném přesahu žánru, nedají se zařadit a mnohdy ani interpretovat, a nejsou tedy lákavým a jistým tématem ani pro literáty ani muzikology, případně teatrology. S každým novým médiem, které do daného díla vstupuje, exponenciálně rostou možnosti kombinací a mediálních prostupů; s rozvojem digitálních technologií se mnohovrstevnatost zvukové tvorby ještě více rozrostla a chceme-li se vůbec pokoušet chápat ji jako uchopitelnou tematickou oblast, nemůžeme postupovat podle obsahu (případně procesu či děje), ale soustředit se na samotná média, kterých daná kompozice využívá, a zapomenout přitom zcela na to, jedná-li se o dílo literární, hudební, rozhlasové či třeba filmové.

S tímto vědomím se Lukáš Jiříčka rozhodl napsat práci, která se z valné části zabývá právě složitým obdobím po Nové rozhlasové hře, navíc ještě rozšířit toto téma o hudební divadlo a přidružené formy. Hned zkraje uveďme, že tento na první pohled troufalý úkol zvládl velice dobře. V úvodu práce velmi poučeným způsobem poukazuje na široké možnosti radioartu jeho vztah k hudebnímu divadlu, přičemž se pohybuje jak v německém tak i světovém kontextu, částečně se soustřeďuje i na tvorbu české meziválečné avantgardy, zejména na E. F. Buriana. Následně analyzuje tvorbu vybraných německojazyčných autorů - Heinera Goebbelse, Helmuta Oehringa, Olgy Neuwirth a Andreamma Ammera; text doplňuje o rozhovory klíčovými osobnostmi německé i české radiofonické a hudebně scénické tvorby (Goebbels, Rataj, Krček aj.).

Jak bylo naznačeno, linie mezi radioartem, zvukovou performancí či instalací až k hudebnímu divadlu představuje neobyčejně složitou mediální síť a je doslova nemožné ji

pojmout jako uzavřený celek, natožpak dané téma vyčerpat. O to autor samozřejmě přímo neusiluje, klíčová jsou pro něj paradigmatata, struktura, dynamika díla: sleduje především různé principy tvorby jednotlivých autorů, jejich „dvojdomost“ (9), schopnost překrývat postupy, žánry a média – což, jak je uvedeno v samotném závěru práce, je možným zdrojem dalších provokativních impulzů (156). Na to, aby byl vědec schopen analýz na poli paralelně fungujících médií, musí mít široký přehled v mnoha oblastech, takzvaně vidět autorům pod prsty a vnímat zázemí, ze kterého jejich tvorba vzešla, či na které nepřímo navazuje; je třeba se orientovat v moderní literatuře, divadle, hudbě, resp. ve všech myslitelných vrstvách zvukové tvorby. Lukáš Jiříčka dokazuje, že takovým přehledem disponuje, když zasazuje díla vybraných autorů do širokého dějinného kontextu zvukové a divadelní tvorby 20. století.

Jak spleť labyrint zvuků, jazykových a hudebních prvků dnešní zvuková tvorba nabízí, dokládají především kapitoly věnované rozhlasové a scénické tvorbě Andree Ammera a F. M. Einheita – Jiříčka zde popisuje totální otevřenost daných děl, jejich důraz na abstrakci a obsahovou autonomii, např.: „*Ve většině děl se prolíná němčina s angličtinou, ale třeba i italštinou. Nikdo nemá potřebu vše sjednocovat a vysvětlovat.*“ (74), případně „*Na rozdíl od „klasických“ rozhlasových her je zde daleko větší důraz kladen na spolupráci a vlastní aktivitu příjemce tím, že ne vše je vysvětleno, ba spíše naopak. Vysvětleno není nic, alba působí jako labyrinty textů a zvuků, které se někdy vzájemně zrcadlí, jindy se jejich stopy nenávratně ztrácí.*“ (75) Jiříčka však zároveň identifikuje tříšť, ze které jsou Ammerova díla složena, a tam kde to lze, vysvětluje původ užitého materiálu (viz podkapitola „Klasika jako palimpsest“, 73) a popisuje jeho užití v abstraktní otevřené struktuře – přes neuchopitelnost Ammerovy/Einheitovy tvorby tedy usiluje o interpretační důslednost.

Méně abstraktní, ovšem nijak snadnou oblast představuje rozhlasová a scénická tvorba Heinera Goebbelse. Jiříčka mj. popisuje autorovu provázanost s epickým divadlem Bertolta Brechta i nepřímou souvislost s polydynamickou tvorbou E. F. Buriana, případně vysvětluje i Goebbelsov postoj ke Gesamtkunstwerku. Otevřené struktury, kterých Goebbels jak ve svých rozhlasových hrách, tak i v hudebním divadle prosazuje, autor poučeným způsobem rozkrývá a interpretuje, např.: „*Všechny akce mají metaforický význam, ale jejich smysl je velmi otevřený. Například páru konvice lze považovat za obraz unikající duše či života z těla. Když hudebník zapaluje čajové sáčky a ty se hořící vznášejí nad jeho hlavou, aby se za chvíli jako subtilní popel snášely k zemi, tušíme, že v celém kontextu opozit černé a bílé a dialektiky života a smrti, může tato situace navádět k reflexi pomíjivosti života. Stejně tak vyrovnávání dusítek na přední lavici do řady v jevištním šeru vytváří skulpturu reziduí připomínajících hroby nebo urny.*“ (127)

Zmíněný Bertolt Brecht je klíčový i pro tvorbu Helmuta Oehringa a i zde Jiříčka znázorňuje inspirační linii a její posuny v současném zvukovém, resp. koncertním umění, přesněji na to, že generace Oehringa či Gobbelse navazuje „*navazuje na pokolení Brechtových žáků či nepřímých dědiců avantgardy, kteří tvořili od šedesátých let*“ (107), a vysvětluje tak odklon od politické angažovanosti (která byla pro Brechta typická) a příklon k čisté struktuře a zcizujícímu pojetí zvukového díla, až po atomizaci takových postupů v „plundrování“ díla: *A zatímco on [Brecht] díla klasiků nově adaptoval, jeho nepokorný žák Heiner Müller je již radikálně přepisoval, aby je generace vnuků (Goebbels, Oehring) objevně přeskupila či používala z kanonických textů pouhé věty či útržky textu. V práci s textem byl Brecht (ale také třeba Gertruda Stein) do značné míry novátorem, ovšem současná divadelní kultura šla ještě dál. Současná neúcta k celistvému textu jiného autora se ve své odvaze nebezpečně blíží podvrtným a radikálně kolážovitým metodám zvaným mash up, cut up či plundrování - plunderphonia.* (107) Na uvedeném citátu je vidět, jaký interpretační klíč Jiříčka pro své analýzy volí. Ptá se po tradicích, souvislostech, kořenech a po funkčním posunu daného média, kterým se vyznačují avantgardní díla (Walter Benjamin používal výraz „Umfunktionierung“). Takto velmi logickou cestou dokládá komplexnost, kvalitu i hloubku analyzovaných tvůrčích postupů.

Je samozřejmé, že psát o dílech, která je nutno *slyšet* a vlastně ani nelze zaznamenat jejich tištěnou notaci, je z analytického a interpretačního hlediska mnohdy riskantní. Autor totiž nezřídka musí vysvětlovat a popisovat živou či akustickou akci a až následně přikročit k jejímu výkladu. Jak složitý takový popis může být, dokládá pojednání o skladbě „Kloing!“ Olgy Neuwirth, viz např.: *Ze zvuků z rodu kristevovských objektů splétá v transovém pulsu fragment bez slyšitelné reprodukované hudby, neboť i tento mechanický stroj nabízí zajímavý sonorický materiál, který lze kompozičně strukturovat. Později vidíme ruce, které do mechanismu zasouvají dlouhý pás papíru se skladbou v provedení Busoniho.* (151) I zde však Jiříčka důsledně dodržuje linii, kterou nastiňuje na začátku, a sice (post)moderní koncepci reflexivního zacházení s médiem, brechtovské zcizení či autorskou produktivitu, kterou m. j. popisuje, v dizertaci často zmiňovaný, Walter Benjamin: *„Do jisté míry by na Kloing! bylo možné aplikovat i tezi o autoru jako producentovi, kterou ve svém eseji Autor jako producent představil Walter Benjamin“* (154).

Kriticky by se dalo nahlížet snad až příliš široké rozpětí Jiříčkovy práce, které v konečném efektu vytváří z textu dosti zahuštěnou, takřka encyklopedicky orientovanou, snad až živelnou síť informací. Ze svého pohledu však mohu říci, že takový komplexní pohled je mi mnohem bližší než „nucený výsek“ jasně ohraničené práce, případně „dizertace pro dizertaci“. Kriticky bych hodnotil též některé formální nedostatky, především nepřehledně členěný obsah, který nezohledňuje podkapitoly, a orientace v textu je tak poněkud ztížena. Práci jako celek však

hodnotím jednoznačně pozitivně: Jde bezpochyby o počín, kterých je v českém prostředí poskrovnu a který by rozhodně měl být později vydán v knižní podobě, měl by být veřejně dostupný. S důrazem tuto dizertační práci doporučuji k obhajobě a Lukáši Jiříčkovi upřímně gratuluji ke zdařilému textu.

Mgr. Pavel Novotný, Ph.D.



TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI
Fakulta přírodovědně-humanitní a pedagogická
katedra německého jazyka