

Vít Pokorný:

ČESKÉ NATURALISTICKÉ VENKOVSKÉ DRAMA V POSTMODERNÍCH INSCENACÍCH

Oponentský posudek disertační práce

Úvodem, jaksí před závorkou, chci vytknout jednu tezi: i při všech hypotetických výhradách Vít Pokorný předložil práci, která má smysl, jasně formulovaný cíl, téma i metodu, je napsaná bez gramatických (a až na výjimky) stylistických chyb, a je navíc schopná – podobně jako řada jí analyzovaných fenoménů, neustále kriticky reflektovat sama sebe. Práci, hodnou úcty. Mimo jiné i proto, že kromě zevrubné znalosti literatury i praktického terénu nabízí autor v závěru i vlastní originální koncepci - místo obvyklých finálních frází, jež jen do omrzení mechanicky zopakují pro méně chápavé nebo pro habilitační, grantové či jiné komise, to, co už bylo předtím lépe, přesněji a zargumentovaněji řečeno dříve. Jde o koncepci tzv. „velké vteřiny“ (bohužel autorem demonstrováné na filmovém či operním, tedy veškerém jiném jiném než právě probraném divadelním materiálu). Tedy o jakousi, čtu-li to správně, obdobu „zásahu“ autorem neuváděného Rolanda Barthesa (*Světlá komora*). Ale i tak – pořád jsem ještě před závorkou - už jen rozsahem a šíří záběru nezpochybnitelně impozantní spis má ve svázané podobě sice „pouhých“ 251 stran, ale vzhledem k průměrnému počtu řádek a znaků na stránku odhaduji jeho skutečný rozsah co do normostran na zhruba dvojnásobek.

I.

Jádrem práce je sedm rozsáhlých analýz reprezentativních inscenací, které autor pokládá za postmoderní (režisérů Petra Lébla, Vladimíra Morávka 2x, J.A.Pitinského 2x, Jiřího Pokorného a Jana Borna). A to inscenací dnes už klasických českých dramát druhé poloviny předminulého století, jež v titulu autor označuje za naturalistické, v textu však naštěstí poněkud diferencovaněji buď za „realistické“ nebo „realisticko-naturalistické“. (Tím se mu snadněji pod stejný žánrový taxon vejde jak autorka dvou typických vesnických dramát Gabriela Preissová a oba bratřští tvůrci patrně nejhranější české tragédie všech dob o Maryše Lízalové – dnešním módním území Maryše Lízal Vávrové - , tak také komediograf, který byl už za svého života právem přirovnávaný spíše k satirickému Gogolovi než k naturalistickému Zolovi, totiž Ladislav Stroupežnický se svými *Furianty*). Všechny analýzy jsou pravidelně strukturované. Po vesměs kratičké, vždy však neobyčejně plastické, čtivé a zdařilé **Evokaci** následuje třídílná explikace. Zpravidla nejrozsáhlejší a nejrozbíhavější je tu podkapitola **Režijně-dramaturgický komponent**, méně rozsáhlá a rozbíhavá bývá pasáž zvaná **Herecký komponent** (výborným způsobem funguje například u smysl měnících alternací Leblových *Našich Našich furiantů* či u Pokorného *Gazdiny roby* – viz přesně konstatovaná vnějškovost Pavla Lišky a výstižný závěr o Švehlíkovi: „Mánek ve Švehlíkově interpretaci je tekutý mladý člověk dneška a v takovém úhlu pohledu jej můžeme nazvat i postmoderním hroem“, s. 203; podobně funkční jsou herecké charakteristiky u Pitinského zlínských, popř.uherskohradištských pokusů o Preissovou). A konečně do třetice, ke škodě věci nejkratší, bývá **Scénografický a hudební (?) komponent** (například u Leblových *Furiantů* je zcela podceněna komplexnost zvukové, nikoli jen čistě hudební stopy, lze tu napočítat přes 40 takových vstupů od opakovaného hřmění, vytí a štěkání psů, tikání hodin, „gadézovské“ dupání ve stylu Carmen až po zlověstně „paličskou“ píseň „Červená se line záře“ etc.). Do těchto tří podkapitol však autor ještě vplétá další a další digrese a uvnitř nich digrese dalších digresí (naštěstí, ať už se týkají či netýkají divadla, filmu, literatury nebo filosofie, jsou vždy pečlivou poznámkou faktograficky doložené, což považuji za první neoddiskutovatelný a jinde ne vždy samozřejmý klad práce). Formou tematických vsuvek připomíná Pokorný často i jiné inscenace buď týchž režisérů (například jiné Morávkovy nebo Pitinského inscenace *Maryši* nebo *Našich furiantů*, zde bohužel pouze zprostředkovaně přes recenzi Jana Císaře). Anebo týchž her úplně jiných režisérů (například několikastránkové analýzy hradecké *Maryši* Jana Grossmana z roku 1981 nebo pro české divadlo až emblematických *Našich furiantů* Miroslava Macháčka z roku 1979 aj.).

Jindy si autor od svého jmenovce Jiřího ze Zábřadlí a jeho zmíněné *Gazdiny roby* z roku 2004 odběhne ke Kaločově slavné vinohradské inscenaci téže hry z roku 1992, v titulní roli s Dagmar tehdy ještě Veškrnovou (jíz i po, nebo **zejména** po její dnešní Kostelnické považují nadále za hereččinu na dané scéně nepřekonanou). Narozdíl od jiných svých, v práci nápadně častých „cimrmanovských úkoků stranou“ (jež ovšem plně respektují jako autorovu osobitou, v rámci žánru eseje naprosto legitimní kompoziční metodu) je tento konkrétní úkok k jiné inscenaci vysoce produktivní. Na základě detailního, výmluvného srovnání Kaločova „modernistického“ a Pokorného „postmodernistického“ přístupu k jedné a téže hře, ze srovnání, protaženého do všech autorových oblíbených „**komponentů**“ (od dramaturgicko-režijního až po herecký a scénografický - bazén! - , kde výmluvný je zejména odlišný závěr obou inscenací) dovidáme se pregnantně rozdíly mezi oběma pojmy („moderní /postmoderní“), a to mnohem názorněji a přesněji než v sáhodlouhých úvodních teoretických explikacích. Mimochodem, u Jiřího Pokorného, který jinak s oblibou přidává do hry drastická témata, u Preissové nepřítomná (Eva s Mánkem čeká dítě as ve finále hystericky mlátí břichem o zem, a jelikož víme, že je v očekávání, tento „coolness“ explicitní akt násilí může divákem skutečně i otrást“), se podle autora od Preissové a Kaloče radikálně liší závěr. Je „interpretačně otevřený“ a pro diváka neznalého předlohy, jak autor jaksi bokem připomíná, „možná i poněkud matoucí.“ Zatímco Kaloč osekává vše přebytečné, co brání jeho záměru naplno „obnažit tragičnost“ celého příběhu, Jiří Pokorný závěr zamlžuje. „Ze srovnání Kaločovy modernistické a Pokorného postmodernistické inscenace *Gazdiny roby* vysvítá jedno zjištění – postmoderna se bojí tragédie se vši její osudovostí a patosem“. (s.206). K takovým zjištěním, vyvozeným organicky z konkrétního materiálu, není co dodat.

II.

Tato funkční produktivnost, projevující se i v několikastránkové **Evokaci**, jedné z nejlepších ve spisu - pořád jsme u téže inscenace – , se bohužel netýká digresí v oddíle „režijně-dramaturgický komponent“. Na více než šesti stranách se tu probere všechno možné i nemožné, od *coolnes*, *černého realismu*, *Blut und Sperma Dramatik* přes neodmyslitelného *Derridu*, *homosexuály*, *narkomany*, *pedofily*, *nekrofily*, *gerontofily*, *pád Berlínské zdi*, *Francise Fukuyamu*, *opilého Jelcina* a dvoudílné Kushnerovo drama *Andělé v Americe* (o filmu se pomlčí), *AIDS*, *Trainspotting*, *islandskou zpěvačku Björk*, *Huntingtonův Sřet civilizací*, *neoimperialistickou rétoriku Ruska*, *Sarah Kane*, *Maxe Ravenhila* i *Zolův dvacetidílný románový cyklus*, *Hanse-Thiese Lehmana* a jeho *Postdramatické divadlo* až po *Wenera Schwaba*, *Vasilije Sigareva*, *Nikolaje Koljadu*, *Olgu Muchinu* či *Thomase Ostermeiera* – to vše jen proto, aby se dospělo k závěru, že: „**Gazdina roba Gabriely Preissové dozajista není coolnes**“ a že „**Coolnes není ani Pokorného inscenace v Divadle Na zábradlí**“. Že však „**do určité míry je s touto sociálně angažovanou novou dramatikou spojena citlivým vnímáním pocitů člověka na okraji a formální syrovostí..**“ (s. 191).

Povážlivější než podobné redundatní výčty (v nichž by bylo možné pokračovat ad libitum), které s narůstajícím počtem stran zvyšují čtenářův pocit autorovy přílišné upovídánosti, kdy podstatné a originální je často obloženo a někdy zahlceno nekonečnými, obrazně řečeno, „výpisky z četby“, je další fakt. Ten ovšem také vyplývá z jinak, opakuji, legitimní metody odboček, analogií, volných asociací a někdy jen zdánlivě sebekritických sebehodnocení („Nikdy nebudu teatrolog odpovědí, ale spíše teatrolog zadumaných, esejisticky tápavých formulací. A to, že nejsem tím, čím mě chtějí druzí teatrologové mít, nechť mi laskavě prominou“, s.14). Esej neznamená povědět vše, co o věci vím, co jsem si nastudoval („Umění nudit je říci vše“, Voltaire) – ale naopak umění vtipné zkratky, hutné metafory, střihu, náznaku, umění mlčky jako *conditio sine qua non* předpokládající, nikoli na odiv stavějící, nezveřejněnou hloubku a jistotu vědomostí (o té u autora nepochybují!). Esej je opak upovídánosti a výčtových přednášek. Když konstatuji u Morávkovy *Maryši* jako řídicí inscenační princip v dějinách divadla až banální prvek „divadla na divadle“, není třeba ve stylu dottora dokládat to na dalších jedenácti řádcích Shakespearovým *Zkrocením zlé ženy* (zde jde navíc o prvek často vynechávaný, tedy zbytný), Fraynovým *Bez roucha* či Radokovou *Hrou o lásce a smrti*. Stejně nejde o výčet úplný ani reprezentativní, mohli bychom ho opět doplňovat do nekonečna (od Holberga, Goetha až po Pirandella nebo V+W *Baladu z hadrů* resp. *Pěst na oko*), ale je především

zcela zbytečný, mimo žánr a možnosti eseje, a tak snaha říci vše rozmělní často autorovo původně správné a stručné tvrzení v banalitu. Nebo ve zjednodušující polopravdy typu „v českém kulturním kódu, **naprosto ojedinelém ve světovém kontextu**, je totiž ďábel spojen se spravedlivou odplatou a ochotou pomoci těm, kteří si to zaslouží“ (s.80) – a co Grabbův „postmoderní“ Čert, a co Ďábel u Jakuba Böhma, co Bulgakovův Woland, Azazelo etc., jednající v duchu Goethova „Ein Teil von jener Kraft, Die stets das Böse will, und stets das Gute schafft“?. Ve snaze odlišit a vydefinovat divadelní „post-modernu“ od „moderny“ se autor někdy dopouští ve svých úkrocích stranou, zčásti i nevyhnutelného zjednodušení a zkreslení (například Macháčkova – a Vondruškova! - inscenační partitura rozhodně nebyla jen výrazem přímočarého kladu, hudba tu měla často i funkci ironického komentáře, zuřivým hádkám protagonistů vytvářela záměrný lyrický protihlas, a celkové vyznění inscenace nebylo navzdory úvodu a závěru zdaleka idylické, bylo naopak razantním odkrytím drsného, satirického jádra Stroupežnického komedie jako modelového boje o moc ve zkorumpovaném prostředí; podobně Grossmanova hradecká *Maryša* rozhodně nebyla jen inscenace o nadčasových, metafyzických otázkách bytí, ale měla naopak velmi konkrétní, společenskokritické apelativní jádro v provokativní tezi – Grossmanem uplatněné i v *Procesu* aj. - že hrdina (v tomto případě Maryša, u Kafky Josef K.) není obětí, ale spolutvůrcem represivního systému, pokud absurditu přijme a předává dál jako nezvatitelnou realitu). Podobnými zjednodušeními je pasovat Alberta Camuse – a tedy existencialismus, a tedy jeden z myšlenkový zdrojů modernistického absurdního divadla, jež samozřejmě jako advocatus diaboli předpokládá vnitřní morální řád - na „věrozněsta postmoderní filosofie“, nebo označit odpůrce Preissové Jaroslava Vrchlického za estétského frankofonního zjemnělce – vřelé přivítání a ocenění Stroupežnického *Našich furiantů* dokazuje, že to s tím jeho estétstvím zas nebylo tak horké; vyloženým nonsensem je vřazení Jakuba Seiferta mezi herce psychologicko-realistické školy. Také spíše pravý opak platí pro tvrzení, že u postmoderních režisérů typu Lébla „je patrný rozdíl oproti modernistickým režisérům typu Alfréda Radoka...“, kteří s textem zacházeli značně svévolně, trhali jej a slepovali na základě svébytného tvůrčího záměru“. Kdežto Lébl prý „nedemontuje dramatiklův text, radikálně však mění rám, do něhož jsme zvyklí dramatikovo dílo zařazovat – a **tím je postmoderní**“ (s. 74). Ptám se, co jiného činil Radok ve své *Hře o lásce a smrti*, v *Komikovi*, *Ženitbě*, *Švédské zápalce*, *Domu doni Bernardy*, *Šachové novele* nebo operním *Rigolettovi*, než že „radikálně měnil rám“, chcete-li, zavedenou referenční perspektivu vnímání? Byl tedy i on postmoderní?

Mohl bych pokračovat (a v rozpravě nad prací jsem k tomu připraven), ale nechci se hned provinít tím, co vytýkám – při vší úctě k celku práce – autorovi: mechanickou výčtovostí. Spokojím se s konstatováním, že ne vždy projeví autor takovou míru empatie pro intenci analogizujícího díla, jako v případě zmíněného Kaloče a v řadě dalších výtečných rozborů. Některá formulační zjednodušení se projevují už v úvodním 60stránkovém teoretickém úvodu (například většina údajně „post-moderních“ charakteristik oproti racionálně „moderním“, přejatých v podstatě bez kritiky z Ihaba Hassana a dalších autorů, platí už pro Jarryho, dadaisty, poetisty, futuristy a surrealisty – ač jsou jinak legitimním vyvrcholením modernity „ismů“ - ale najdeme je už u Grabbeho, Goetha, W.Blakea, Sterna nebo Rabelaise – a v tzv. „grotesknímu kánonu“ kultury vůbec, ve smíchové rovině je tu už přinejmenším Komédie dell'arte a předtím Aristofanes, ve vážné rovině Clémens Alexandrijský a jeho *Stromateia* atd.atd.). Tvrdí-li autor kategoricky, že „**proklamativní poukazování se díla k sobě samému, ke své umělosti, vykonstruovanosti a v podstatě vše relativizující lživosti**“, je dle něho „**zásadním dělicím prvkem, kterým se postmoderna distancuje od moderny**“, měl by si podobná tvrzení, jež platí i neplatí, umět zpochybnit a vzpomenout na svou autocharakteristiku, že chtěl být teatrologem otázek, nikoli teatrologem odpovědí. Já to alespoň kladu jako otázku k budoucí diskusi, a řadu zbylých otázek si rád nechám na debatu nad prací.

Pomím jí dílčí, možná spíš hnidopišské výhrady k autorově slovníku a stylu (smířil jsem se s tím, že mladší generace přestala rozeznávat vidy, v jedné větě např. „Hrbek se při práci **soustředí** primárně, a proto **dosahuje**“, namísto buď „soustředí“ a „dosáhne“, nebo „soustřeďuje“ a „dosahuje“, nebo „...drama, v němž se divácká pozornost **nerozptyluje**, ale vše se **soustředí** /namísto soustřeďuje/ na jádro tragédie“), ale nemůžu nepřipomenout autorovo nadužívání a tím i

postupné sémantické vyprazdňování adjektiva „**zásadní**“: je-li něco na jedné straně hned 4x (!) zásadní, není na tom už opravdu „zásadního“ nic, nemluvě o případech, kdy v rámci jedné věty se „zásadnost“ projevuje pleonasticky v tom, že je něco „zásadní“ (příslušné doklady poskytnu pro zájemce v rámci debaty).

Z předešlých řádek – i z množství podnětných otázek, které ve mně čtení této práce vyvolalo – snad jasně vyplývá, že disertační práce Víta Pokorného je i při všech dílčích a snadno odstranitelných problémech prací vysoce nadstandardní, splňuje všechny formální náležitosti a **doporučuji ji k obhajobě.**

Prof.PhDr.Vladimír Just CSc.

Katedra divadelní vědy, FFUK Praha