Oponentura disertační práce Víta Pokorného :

České naturalistické venkovské drama v postmoderních inscenacích

Zpráva o vzniku disertační práce Víta Pokorného nazvané „České naturalistické venkovské drama v postmoderních inscenacích“ mě naplnila očekáváním. V době osamostatňování a bytnění teoretických oborů – původně pomocných jsme svědky odtrhávání teorie od praxe. Teorie, jež utváří souřadnice vlastních virtuálních realit, ač ztratila pocit „manuality“, se snaží praxi diktovat a bianco určovat co se smí či nesmí. Jsme svědky předpřahání vozu před koně. Zvůle plynoucí s pýchy oboru, kde empirické poznání je nahrazováno kompilačním ludráctvím - bez názoru, náhodnou „metaforizací“,hledáním podobností čistě náhodných a přibližnostmi vyplývajícími z nedostatku vlastního názoru.

Práci, jejíž stavbu můžeme rozdělit na část obecnou a zvláštní, je založena velice široce. Část obecná začíná se „Slovem“ které bylo u Boha (otázkou ovšem je co tím „Slovem“ bylo skutečně míněno), pokračuje těžkými kalibry Aristotela, Shakespeara, Goetha a zvolna ústí k postmoderním filozofům. Tato část je zpracována velmi živě i čtivě a je zřejmé, že se s tématikou autor opravdu seznámil a je zdatným kompilátorem. Kladu jen otázku, zda lze postmodernismus považovat za vyhraněný styl a způsob uvažování konkrétní doby – se zrozením, vrcholem i přezráním – a nebo fenomén, který byl součástí – podobně jako např. dekadence či kýč – každé či mnohé epochy – důkazů pro oboje tvrzení máme ostatně dost.

Přes stručné nástiny postmodernismu ve světové i české kultuře se dostáváme k části zvláštní. Ta charakterizuje několik vybraných inscenací českých naturalistických venkovských dramat z 90. let minulého století. Zde, kromě stručné charakteristiky materiálu konkrétní hry a okolností a genezi jejího vzniku, se autor snaží charakterizovat a zdůraznit postmoderní rysy, znaky a gesci její interpretace. Zdá se, že v případě Petra Lebla a Vladimíra Morávka zůstává autor přece jen mnohem víc zajatcem kompilace toho, co o nich bylo napsáno, nežli vlastní analýzy a názoru. Tento přístup nepovažuji za nejšťastnější .

Přiznám bez mučení, že jsem se velmi těšil na Kapitoly v Její Pastorkyni a Gazdině robě. Jednak jsem se na obou inscenacích autorsky výrazně podílel a především, zejména v případě Její pastorkyně se jedná o dílo směrodatné a navíc takřka z jednoho kusu. A nestačil se divit!

Vít Pokorný, okouzlen termínem „ postmoderní“, jak se zdá nechápe, že se z 90% nejedná o postmoderní dílo, a snaží se jej mermo, i za cenu deformací, doslova nacpat do připraveného šuplíku. Nechápe, že inscenace vznikla jakožto přímá reakce na postmodernistické postupy, vyjadřující neustále se prohlubující marasmus západní civilizace způsobený hypertrofovanou pýchou rozumu a následným bahněním se v relativizaci jakýchkoli hodnot. Na proklamovanou víru v nevíru v člověka a jeho dílo, které se jako úplná chudinka třese kdesi v koutě, zatímco kdejaký manifest vymudrovaný na sucho „ala thése“ s hodnotou zprávy z druhé ruky, má mít platnost zákona. Její pastorkyňa vznikla nikoli jako zpráva o díle, nýbrž jako dílo samo, navracející se navíc k původnímu smyslu umění - to jest umění jakožto magie, nikoli pouhá informace. Umění jakožto koncentrovaná, formovaná a směřovaná energie – nástroj přesahu – dávající lidem víru ve smysl života. To, že je společnost zbahnělá, není ještě důvodem, aby podlehl jednotlivec!

Bylo tedy nutno najít tvar monumentální, oproštěný od dobovostí či regionalismu, tvar sevřený, zhutněný, monumentální s antickou elementární platností napříč kontinenty, kde platí základní antické schéma Neštěstí, - štěstí-, člověk!

Dílo, v němž jsou textová a hudební složky rovnocenné vzniklo jako dialog dvou tvůrců. Pitínský, věřící více na prožitek poezie nežli reálného života, vždy trochu tísněný pevnou dramatickou formou, otevřel si v kamenné stavbě malý únikový otvor. Z potřeby básně, jakožto prohloubení profilu hlavní hrdinky. Rozhodně ne jako postmoderní montáž či zcizení. Kdyby tomu tak bylo, museli bychom za postmoderní montáž považovat doslova cokoli, kde je vložena rozšiřující vsuvka z důvodu prohloubení profilu postavy, motivací či okolnosti. Např.

a) Příběh Straby s motivem vyhnání z kruhu ve Vláčilově Marketě Lazarové
b) Z důvodu časových přeseků: Romance pro křídlovku, ať Hrubínova báseň či Vávrův film, (ze zahraničních filmů například též Pennův Malý velký muž,…)
c) Z důvodu horečnatého snu: Trnkův Císařův slavík, Vávrův Krakatit či Čajkovského balet Louskáček,…

Hudba je rovnocenným partnerem slova a má roli simultánní dramaturgie. Protíná se s uzlovými body inscenace, vyznačuje je, dávajíc jim další rozměr. Není třeba, aby byla dramatickou postavou ani,nedej Bože, náladovým podkresem.

Objevuje se v podobě sémantických znaků – zastávajících podobnou dramaturgickou funkci, jakou mají např. V Bachových pašijích chorály. Jde o zastavení děje, aby si člověk uvědomil, kdo je, kde se nachází v prostoru i čase, odkud přichází, kam směřuje. Zároveň je akcentován prvek prostoru, času, jakož i vertikála země- nebe. Tyto znaky se objevují buď přímo živě, jakožto přímé nazývání, anebo playbackově, jako připomínka věků, přírody, touhy, paměti či předků. Aby působil hudební materiál co nejlapidárnějším, nejjednotnějším a nejčistším dojmem, musí být zcela konkrétní, přesný v charakteristice, netrpící žádnou zběžností, či přibližností, obnažen až na kost v hudební gesci, nekompromisní ve volbě prostředků, které se zásadně nemíchají – smyčcový kvartet, bicí + dva anglické rohy , lidský hlas či hlasy, a z cela na okraji 4 pozouny.

Zde je stručný hudební nástin: Inscenaci otevírá smyčcový kvartet, doprovázející svět zestárlé Kostelničky. Jedná se o menuet plný stínu, formálně - opakované dvoutaktí, kde v prvním taktu, na první a druhé době, zní figura odvozená ze závěru „Daleko široko“ (konkrétně ze sa-MÝCH ŠOHAJKŮ),třetí doba a celý druhý takt jsou vyplněny glissandy smyčců. Neustálé odtikávání času s odpovědí šedého Elsinoru, plného mátoh a stínů. Neustávající, lhostejně krutá cesta od divanu k oknu, od okna k fíkusu a zase zpět, křížová cesta marností nedělních odpolední Hlasových Starých žen. – (playback)

Stísněnou náladu střídá prudká desetiminutová scéna Jenůfiných námluv, zpracovaná jakožto dvojsbor, tvořený skupinou barelů, na něž herci naživo buší základní rytmus, a velkou skupinou bicích (doplněnou akcentací divošské vokalízy). Celá tato část je tvořena přísně vystavěnou sedmihlasou fugou. Tedy vysoká a velmi sofistikovaná stylizace, působící zdánlivě uvolněně, je jednotícím principem hudby celé inscenace. Tedy žádný punk či metal jak odvozuje z prvoplánového poslechu pisatel. Scéna rekrutů je ještě divočejší. Obě skupiny bubnují překotný rytmus a jsou doplněny ještě

dvojicí anglických rohů (anglický roh – nástroj, který se používá výhradně sólisticky), což je instrumentální obsazení, pro který (ostatně se to týká i předchozí skladby) pisatel bude marně hledat analogii.(Jak se zdá, je výsadou pouze epigonů a objevovat nová, nikdy neslýchaná řešení, zatímco „puncování“ avantgardisté lovící v teoretických brožurách, co se smí či nesmí, přinášejí šedou, obsahově vyprázdněnou amuzikální nudu, o níž různí citoví mrzáci následně šíří, že je vlastně originální a „in“!)Celá tato scéna je doplněna zpěvem. Jen na okraj bych chtěl pisateli sdělit, že ne každé zhudebnění lidového textu je automaticky folklórem, jehož definici, nikoliv etnografickou- nám pisatel dluží. (Sám jsem se mezi svým 16. -18. Rokem lidovou pístní – její stavbou, perioditou, intervalikou, architekturou melodické linky intenzivně zabýval, takže předobře vím, co je folklór.) V lidové písni hudba vytváří rámcovou atmosféru a náladu, zatímco moje uchopení textu je hudebně dramatické, s franzovskými přeseky plynulosti melodické linie v uzlových bodech. Navíc zde pracuji pouze s chromatickým sestupem od oktávy k malé sextě a poté s intervaly kvarty a malé tercie. Čili – jakýpak folklór! Píseň „Daleko široko“ je rovněž písní umělou (nikoli lidovou, jak se nám snaží vnutit pisatel). Zpívána jednohlasem, nemá pranic společného s gregoriánským chorálem (nelze vytvářet zákonitosti na základě jednoho náhodně vybraného, přibližně podobného detailu). Tedy tato píseň je vytvořena jako malé drama v devíti taktech. Melodická linka s případným harmonickým podkladem vede naši pozornost od vymezení nezúčastněného, prázdného, ale nikoli nepřátelského prostoru, přes zjištění, že vidíme lidi, které máme rádi, které čeká povinnost ať chtějí či nechtějí, až k náhlému zjištění, že se jedná o danost a předurčení – pevné a těsné z něhož nebylo, není a nebude úniku – o pevnou ustavičnost, o břímě života, o osud sám. Je-li píseň zpívána naživo, stává se výrazem úporné (ale i marné touhy) překročit stín, rozbít okovy a vykročit z kruhu. Zní-li playbackově, jako připomínka přistupuje k melodické lince i harmonii, a slyšíme dech věků, cítíme mluvu našich tušených kořenů a přes propast času se v protínání Země – Nebe na nás hledí naši předkové. Důležitým prvkem v inscenaci je i rytmus, lépe řečeno rytmická kvantifikace času a jeho proměna v rituál. Tak například ve scéně setkání Kostelničky s Burjou se podupávání nese v rytmu třídobého scherza. Lichý takt (se zamlčenou třetí dobou)neustále přepadává dopředu a působí dojmem hada, který, zakousnut do vlastního ocasu, koulí se stále rychleji a rychleji po nakloněné rovině. I kdyby se rytmus mechanicky nezrychloval, budí dojem zrychlení. Ve scéně přinášení mrtvého dítěte používám neobratitelný rytmický modus (jeho vzorec, čten zepředu i zezadu je, podobně jako např. u koule stále stejný), který se neustálým opakováním násobí a při své statičnosti před námi ustavičně narůstá jako hieratický černý idol. Rytmus zdůrazňuje pevnost kontur – ať už se jedná o rytmické akcenty zasekávaných srpů do dřeva brány, anebo o zrychlující se mantru, jejíž textový podklad jsem našel u Čeňka Zíbrta „Kámen na kamen na kameni kámen, a na tom kameni, kámen na kameni“. Proměnu v kámen ostatně akcentuje i závěrečná píseň (devět taktů),vystavěná podobně jako „Daleko široko“, dospívající ke smírné katarzi, kde stisk osudu konečně povoluje. Na píseň navazují dva takty „Daleko široko“ – jakési nebíčko v podání smyčcového kvartetu – a konečně pět závěrečných akordů přednášených čtyřmi pozouny (poprvé použitých). Oblouk celé inscenace se uzavírá. Čtrnáctitaktové, zcela komorní finále! (Pisatelovo tvrzení o symfoničnosti závěru patří do hájemství Chimér a bohapusté fantazie.)

Při tvorbě Její pastorkyně bylo naše vnitřní souznění s Pitínským takřka absolutní. Byli jsme jako dva rovnocenní partneři, kteří si rozumí beze slov a vysvětlování, jejichž energie se násobí. Zdá se, že se naše cesta za uměním, jakožto magií a nikoliv pouhou informací, podařila. O tom mě ostatně přesvědčila reakce publika na zlínské premiéře, kdy o přestávce zůstalo celé publikum ohromeně

sedět a takřka nikdo se nevzdálil ze sálu, standing ovation pražského publika a ostatně i nadšené přijetí a následné citace v předních theatrologických časopisech při prezentaci našeho hudebně-dramatického díla i estetiky na USITT v Denveru, na High Dramatic School v Londýně či na OISTATTu v Berlíně mě přesvědčilo, že naše úsilí mělo smysl.

A jen na okraj „Slavnost-Totem-Tajemství". „Člověk má podstoupit cestu k tušeným kořenům, které si vyvolí." „Dílo je souloží s materiálem, provedenou zkratem básně"…atd. To jen pro informaci několik tezí estetiky, kterou se řídím celý život a kterou mi pan Pokorný, podobně jako jakýkoliv autorský přínos zcela upírá! Razantní kategorické tvrzení (navíc nepodložené argumenty) o mém epigoství patří ve své gesci spíše do 50. let min. století, kdy byli různí tvůrci podobným způsobem označováni za formalisty, aniž kdokoliv věděl, co to vlastně znamená. Pan Pokorný, ať už jsou jeho pohnutky jakékoli, si bohužel neuvědomuje, že si sám takovýmito „tvrzeními" především podřezává větev sám pod sebou a bere si vítr z plachet. Nemá-li se oč opřít, musí se nutně uchylovat k tvrzením připomínajícím náhodnou střelbu ve tmě, v podobě domněnky či pomluvy. Tezi o přiznávané neoriginalitě (patrně jeho vlastní vynález) odkazuji rovnou do hájemství bulváru. Pisatel tak připomíná člověka, který, maje napsat seriózní pojednání o kosmickém výzkumu, všimne si, že tvar rakety je podobný tvaru mrkve a celý zbytek pojednání pak hudruje, že mrkev přece nemůže letět na Mars. Jaká je pak tedy vlastní vědecká hodnota takovéto práce?

Začíná se těžkým kalibrem Starého zákona a Aristotela, končí se bulvárem… Kam asi může doletět letadlo, byť s půlkilometrovým rozpětím křídel, když nemá dveře a jeho motory jsou jen ledabyle připevněny zahradnickým vázacím drátem? Pan Pokorný je zdatný kompilátor, v tomto ohledu mu nelze příliš vytknout. Kde však pociťuji deficit, je oblast empirie založená na prožitém a procítěném vzdělání, na pevně utvořeném vědomí souvislostí, jehož rozšiřováním – u vědomí pevného ukotvení, jakož i tvůrčí etiky – lze dospět k opravdové vnitřní svobodě, schopnosti skutečně poznávat, rozlišovat a pojmenovávat. Tedy k požadavku „hrdinného zraku", tolik požadovanému F. X. Šaldou. Nač by byl lékař, který by sice citoval všechna lékařská moudra, kdyby v praxi neodlišil a nerozpoznal bolavý zub od zlomené nohy.

Práce Víta Pokorného je úctyhodná volbou tématu, poměrně úctyhodná nakročením, zatím však zůstává na polovině cesty v podobě nahromaděného materiálu. Je ovšem potřebou tento materiál utřídit, kvalitativně vyrovnat a případně i zestručnit a dotvarovat tak, aby se materiál stal „definitivním činem". Z tohoto hlediska, které je motivováno zájmem o autora i jeho dílo, považuji doktorandské řízení za předčasné a zatím nemohu rozhodně práci doporučit k obhajobě.

Dožice, září 2016

Prof. JUDr. Vladimír Franz