

Oponentský posudek magisterské práce

Název práce: *Gustav Voborník jako choreograf baletu Divadla Josefa Kajetána Tyla v Plzni v letech 1968 – 1981*

Studijní obor: Teorie a dějiny divadla

Autor: Bc. Eliška Beková

Školitel: doc. Petr Christov, Ph.D.

Oponentka: Mgr. Alena Sarkissian, Ph.D.

Absolventské práce studentek a studentů teatrologie se jen zřídka věnují tanečnímu divadlu a ještě méně často baletu. Nelze se tomu divit už proto, že výzkum baletu klade na studentku/studenta výjimečně vysoké nároky: kromě znalosti samotného baletního umění (techniky, názvosloví, dějin atp.) musí být schopen analýzy vysoce esteticky stylizovaného pohybu a schopen to, co vnímá, také srozumitelně sdělit, a to s ohledem na komplexnost zážitku, jakou pro recipienta baletní performance je.

Eliška Beková si svou pozici zkomplikovala navíc tím, že si volí baletního umělce tvořícího především v 70. letech 20. století, tedy v období normalizace. Očekává se tedy, že se v práci bude vyrovnávat s tím, co pro české prostředí balet historicky představuje: ve 2. polovině 20. století (do roku 1989) je to umění protežované režimem, po roce 1989 je to umění, které recipienti vnímají po jistou dobu jako jev, jež si nese tento cejch. Důvody této režimní protekce jsou mimo jiné v propojení na Sovětský svaz a jeho baletní školu, ale snad také obecnější: divadelní umění „beze slov“ je ideologicky o něco „bezpečnější“ než např. činohra.

Diplomandka si navíc pro svůj průzkum volí práci Gustava Voborníka, tedy choreografa pracujícího s folklórními motivy, a to v době, kdy je tzv. „folklór“ zneužíván k ideologickým hrátkám s pojmem lid a lidovost. Než zhodnotím, jak se s těmito úskalími Eliška Beková (ne)utkala, zmíním se o několika problematických aspektech práce, jež jsou ve srovnání s právě zmíněnými obtížemi možná méně palčivé.

Především je to už zvolené téma: jak v posudcích bakalářských i magisterských prací píšou často, je velmi ošemetné zvolit si pro výzkum tak rozsáhlé časové období jako např. zde: 12 let práce sice nemusí být tak mnoho, je ale obtížné stanovit náležité rozvržení uzlových bodů v tomto časovém úseku a k nim soustředit analýzu tak, aby byly charakterizovány obecnější rysy a tendence v umělcově díle. A to se zde právě nepovedlo. Z textu je přitom patrné, že autorku zajímaly zejména ony folklórní inspirace ve Voborníkově práci, bylo proto možné, a jistě by to bylo účelnější, učinit je centrem badatelského zájmu, aniž by autorka „ztrácela čas“ popisem inscenací, jež s tématem nesouvisí.

Nutno říci, že v tomto ohledu selhává práce Elišky Bekové zcela: nejen že nevěnuje více pozornosti folklórem inspirovaným inscenacím (*Radegast, Slovanské tance, Moravské a Lašské tance* – k tomu snad i *Šeherezáda, Gajané, Čert na vsi...*), ale na všechny položky

Voborníkova díla aplikuje stejný nevyhovující metodický postup: popsat děj, vypsát z kritik vše, co by snad mohlo při troše dobré vůle charakterizovat režii a choreografii, sem tam přidat nějakou vzpomínku tanečníků či samotného Gustava Voborníka. Autorka naprosto nedokáže vytěžit prameny, byť by byly skromné. Hodnotit úspěšnost inscenace pouze následující vzpomínkou nepovažuji za teatrologickou metodu:

„V rozhovoru Gustava Voborníka s Evou Ičovou choreograf připojil vzpomínku, která svědčí o úspěšnosti nové baletní inscenace: ‚Dřeváčkový tanec‘ musel Zdeněk Sudek jako Mama Simone při premiéře opakovat třikrát.“ (s. 76).

Autorka nedokáže interpretovat fotografie, nepracuje s partiturami ani s libretem a nepropojuje tyto materiály. A nedokáže ani odrušit dobový ideologický diskurz, kterými jsou pochopitelně kritiky prosáknuté.

Za popis Voborníkovy práce nelze považovat ani pasáže jako např.:

„Třetí, nejvýraznější charakteristický rys Voborníkovy pedagogické i tvůrčí práce, je jeho způsob, jakým jednotlivé taneční kroky i choreografie s tanečnicí nastudovával. Pokud bychom to vztáhli na větší celek, třeba celou choreografii, pak jeho cílem bylo, aby v ní nebyl žádný krok navíc. A toho mohl docílit tak, že veškeré pohyby a figury v jeho tancích něco znamenaly. Není tím ale myšleno použití gest či jiných prvků pantomimy. Podstata tkví v tom, že například jinak běží dívka k chlapci, když ho roky neviděla a jinak, když mu běží sdělit, že mu právě hrozí nebezpečí. Pohyby i jejich tempo mohou být totožné a přesto, pokud tanečník pochopí, co kterým pohybem chce vyjádřit, může divák (a vlastně i tanečník) vnímat rozdíl těchto situací, i když sám není schopen tyto nuance pojmenovat.“ (s. 29).

V této pasáži se zračí především Bekové nedostatečná výbava teoretickým pojmoslovím a nedostatečná schopnost užívat nástrojů teatrologické metodologie tak, aby zkoumané pojmenovala umělecké postupy.

To vše je ovšem jen dílčí problém oproti již naznačenému úhelnému kameni neúspěchu této práce: Eliška Beková se v závěru práce podivuje, proč je Voborníkovo dílo dnes opomíjeno a zůstává takřka neznámé – ano, neznámé jejím vrstevníkům, ne tak její generaci, které byl od dětství zglajchšaltovaný folklór servírován všemi informačními kanály, zahrnujícími školní představení, televizi, rozhlas i tiskoviny. Je překvapivé, že poté, co prostudovala prameny k Voborníkovu životu, nedošla k závěru, který jsem právě naznačila. Její práce totiž popisuje Voborníkovu životní dráhu, jako by se tato odehrávala v prosluněném historickém vzduchoprázdnu. Jeho angažmá v Československém souboru písní a tanců a v Armádním uměleckém souboru popisuje jako angažmá v „prestižních souborech“ (s. 99). Důvody jejich založení a „tvůrčí atmosféru“ panující v těchto uskupeních osvětluje dutě rozjásanou citací z oficiálních dokumentů vydaných těmito soubory, aniž by reflektovala historický kontext, v němž oba soubory i citované dokumenty vznikly (s. 14).

Ačkoli zaměření ČSST a AUD v příslušném oddíle práce popisuje jako ideologicky střežené a odvislé od kulturní linie Sovětského svazu (s. 31–33), v celém zbytku práce, a zejména v její první části, naprosto nereflektuje ideologickou zátěž, která deformovala podobu tzv. „folklóru“ pěstovaného v těchto uskupeních. Tzv. „folklór“ zde byl již od 50. let zneužíván k propagaci komunistické ideologie tzv. „lidového člověka“, adoraci „kolektivu proletářů“ apod. (a tyto postupy i dobové nálady byly působivě popsány mj. už v Kunderově románu *Žert*). Byl to „folklór“ uhlažený (jak se zmiňuje na s. 32, ač s touto informací není s to pracovat), neautentický a – jak jsem již uvedla – zglajchšaltovaný. Tyto soubory naopak přispěly k tomu, že se autentická lidmi pěstovaná oblastně značně rozrůzněná lidová hudební a taneční tradice vytrácela, ať již proto, že oficiální soubory lidem péči o toto dědictví zošklivily, nebo byla tato spontánní činnost přímo pronásledována, protože komunitní činnost byla v obcích stranickými činovníky aktivně potlačována. Dokladem toho jsou nejen vzpomínky pamětníků: zachycuje je např. pořad ČT *Folklorika*, ale existují i odborné publikace: v poslední době např. četné práce Joe Grim Feinberga, včetně monografie: *The Paradox of Authenticity: Folklore Performance in Post-Communist Slovakia*. Madison: University of Wisconsin Press, 2018, vyšlé i ve slovenštině: *Vrátiť folklór ľudom. Dialektika autentickosti na súčasnom Slovensku*. Bratislava: AKAMedia, 2018. Dokladem je i fakt, jak zubožené je v Rusku po 70 letech bolševické tzv. folklórní činnosti v Sovětském svazu povědomí běžných lidí o lokálně autentických lidových tradicích.

Fascinující je pro mě na základě právě řečeného autorčin údiv nad tím, že oba soubory byly v r. 1994 zrušeny. Autorka tuto informaci podává v práci takto: „V roce 1994 zaslalo Ministerstvo kultury vedení souboru rozhodnutí o jeho zrušení, protože podle ministra kultury Pavla Tigrida byl folklór v tu dobu již přežitkem.“ (s. 15). Je nábledni, že Pavla Tigrida nikdo nemůže nařknout z toho, že by brojil proti lidovým tradicím. Jeho cílem bylo spíše nepodporovat ze státního rozpočtu soubory historicky zatížené šířením propagandy a provozující vykastovanou podobu folklóru pro neexistující publikum.

Gustav Voborník přitom do své práce aktivně zapojoval zkušenost z příslušných dvou „vývozních“ tzv. folklórních souborů a dál šířil jejich estetiku. Z práce přitom nevyplývá, zda tuto zkušenost dokázal přetavit do výsostně estetizované podoby, nebo jen pokračoval v tom, co se v mládí naučil. Očekávala bych přitom, že právě toto bude v textu ozřejmeno důkladnou analýzou inscenací. Jak jsem již uvedla, toto se bohužel nestalo a není možné to nahradit povšechnou charakteristikou Voborníkova choreografického a režijního stylu ve dvou odstavcích v závěru práce. Podivuje-li se tedy Eliška Beková tomu, že Gustav Voborník není v obecném povědomí zapsán jako významný český choreograf, pak je nutno konstatovat, že její práce toto zapomnění ani neosvětluje, ani nenapravuje.

Po formální stránce je práce místy stylisticky neobratná, využívá klišé: rozklíčovat (s. 1), mapovat (s. 99), prameny a zdroje (s.10), familiérní označení choreografa Voborníka pouze křestním jménem jako Gustav (s. 25), přičemž nepříjemný pocit neadekvátní familiérnosti jsem měla všude tam, kde byl popisován Voborníkův soukromý život a jeho zdravotní či jiné soukromé trable. Stylistická neobratnost za všechny na s. 19: „Jediné představení uvedené 10. června 1950 bylo tvořeno mnoha částmi a podílely se na něm desítky autorů

– např. Bedřich Smetana, Vítězslav Novák, Stanislav Kostka Neumann, Ivan Skála, Alois Jirásek, Julius Fučík či Jan Neruda.“ Obávám se, že nemálo z vyjmenovaných autorů bylo již v roce 1959 možno řadit k zesnulým a jejich autorský podíl by tedy bylo lépe označit jinak. Autorka také mnohde banalizuje informace a jakkoli chce upozornit na důležité aspekty práce choreografa (v citátu níže například tradičně de facto misogynní prostředí baletu), vyjde z toho cosi, co s odpuštěním musím charakterizovat jako čtení pro list paní a dívek: „Pokud například dívka neměla ideální váhu, Gustav Voborník ji přidělil roli i kostým, které se k tomuto nedostatku hodily. V uvedeném případě mohla výraznější tanečnice hrát například selku. A i kdyby tato role nebyla možná, pro Voborníka to neznamenal, že by z takto 'marginálních' důvodů o roli přišla.“ (s. 28). Podobné pasáže jsem v tomto posudku ostatně již citovala.

Na závěr je nutno konstatovat, že v práci lze místy nalézt chyby v interpunkci, skloňování a psaní velkých písmen (např. lašsko – sic, s. 14). Zarážející je, když se i baletní pojem *glissade* objevuje v podobě „*glissad*“, sic (s. 30).

Práci Elišky Bekové považuji za nevyužitou příležitost prozkoumat a skutečně kriticky zhodnotit dílo choreografa pracujícího ve výjimečně komplikovaném historickém období a ve svébytném prostředí dvou výjimečně ideologicky střežených uměleckých oblastí. Bohužel musím navrhnout stupeň **neprospěla**, ale ráda se na základě kvalitní obhajoby přikloním k lepšímu hodnocení.

Ve Slaném 9. června 2020