

Oponentský posudek disertační práce Martiny Černé *Argentinské, brazilské a mexické diskurzy v současné latinskoamerické dramatičce*

Oponent: Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Martina Černá se tématem iberoamerického divadla a dramatu zabývá více než deset let. V roce 2003 obhájila na této katedře diplomovou práci *Argentinské postmoderní drama*, v níž českému čtenáři představila pětičl současných argentinských dramatiků. Od roku 2004 pracovala na doktorském projektu, který vedle argentinského divadla a dramatu mapuje divadelní kultury Brazílie a Mexika. Výsledkem je předložená disertační práce *Argentinské, brazilské a mexické diskurzy v současné latinskoamerické dramatičce*.

Svou badatelskou činnost doprovází Martina Černá bohatou aktivitou publikační a publicistickou (studie, články, referáty, recenze, doslovy, rozhovory apod.). Zájem o iberoamerickou divadelní a dramatickou kulturu se u Černé ovšem neomezuje pouze na vědeckou a publikační práci. Černá seznamuje české čtenáře s překlady převážně argentinských dramatiků: přeložila Spregerburdovu divadelní hru *Rozvrácený krucifix* (2007) a velkou měrou se podílela na československém vydání *Heptalogie Hieronyma Bosche* (2009), přeložila dvě nepublikované hry Daniela Veroneseho *Ženy snily o koních* a *Forma, která se rozvíjí* a hru Eduarda Pavlovského pod názvem *Maska* (2010). Výčet jejích překladů dramatu uzavírají *Góngory* (2005) Mexičana Jaime Chabauda. Martina Černá je velmi aktivní a zdatnou organizádkou, díky níž se alespoň zlomek současné iberoamerické divadelní a dramatické produkce dostává v pravidelných intervalech do České republiky.

Od roku 2009 je Martina Černá hlavním iniciátorem a pořadatelem Festivalu iberoamerických kultur Transteatrel, který je paralelně doprovázen Symposiem iberoamerických kultur. Nutno dodat, že nejde o aktivitu nikterak zanedbatelnou a lokální. Černé se opakovaně daří zvát významné zahraniční akademiky zabývající se iberoamerickým divadlem a dramatem (Antonio Tordera, Alfonso de Toro, Gastón A. Alzate), čímž nesporně rozhojňuje povědomí o vzdálené divadelní kultuře. Za zmínku rovněž stojí Černé pedagogická činnost: v roce 2007 představila na Katedře divadelní vědy kurz *Kapitoly z latinskoamerické dramatiky druhé poloviny 20. století (Argentina, Brazílie, Mexiko)*. Širokospektrální záběr aktivit Martiny Černé spojený s výzkumem iberoamerického divadla a dramatu vyvolává ve čtenáři (upřednostňuji tento z anglosaské akademické tradice přejatý termín namísto bojovného oponenta) pozitivní očekávání, že disertační práce, na níž autorka pracovala více než sedm let, bude důstojným završením jejího doktorského studia.

Dříve než představím své čtení disertační práce Martiny Černé, dovoluji si představit svou pozici, z níž jsem k práci přistupoval. Považuji za důležité zdůraznit, že nevládnou ani jedním ze tří jazyků užívaných v latinskoamerickém regionu. Má znalost latinskoamerické dramatiky je velmi mizivá, nemluvě o divadelní zkušenosti. Jsem čtenářem naprosto latinskoamerickým dramatem nepoznamenaným, a tudíž plně odkázaným na prostředníka, u něhož předpokládám zodpovědný přístup, který mi usnadní co nejméně zdeformovanou orientaci ve vybrané oblasti. Příznám se, že takováto pozice ve mně vzápětí vyvolává imunitní reakci, která mě nutí zachovávat při vší úctě k autorovi/autorce a všem jeho/jejím aktivitám zdravou dávku podezřívavosti a skepse, která je o to větší, o co menší je má znalost zkoumaného jevu. V této souvislosti chci proto poznamenat, že jsem si práci dovolil konzultovat s Jarmilou Jandovou, překladatelkou, redaktorkou a profesorkou bogotské univerzity, a jejími kolegy – historikem a dramatikem Victorem Viviescasem a teoretikem Andrésem Pérezem (Torontská univerzita). Konzultace se týkaly jednak relevance zvoleného tematického rámce práce, zvolených pojmů a zdrojů, s nimiž autorka pracuje. Profesorka Jandová se mnou konzultovala i překládané pasáže ze španělštiny a portugalštiny, na jejichž problematičnost mě upozornila.

Má pozice podezřívavého ne-znalce se navíc v průběhu čtení práce zkomplikovala a místy bohužel prerostla v otevřenou nedůvěru, která má několik kořenů:

1. Nedůvěru ve čtenáři vyvolává samotný název práce, v němž je použit jeden z nejfrekventovanějších pojmů současných humanitních věd a sice diskurz. Diskurz může být vším, nezpřesní-li se jeho užití (což je někdy záměrnou strategií). Černá se cestou specifikace rozhodně nevydává a nechává diskurz neohroženě proplovat celou prací. Její diskurz může být společenský, umělecký, divadelní, filozofický či ideový, postkoloniální, euro-americký, historický i ahistorický, dominantní, relativizující, teatrologický, ideologický, postmoderní, globalizovaný, světský, řecko-římský, křesťanský, aztécký, univerzitní, politický, genderový, nesourodý, kontinentální, multikulturní a postdramatický, může se vést ve vybraných latinskoamerických komunitách (16), diskurzem mohou být různé performativní projevy hrané herci černé pleti v Bahii (22), diskurz může být komunikační prostředek „různých společenských uskupení při jejich kolektivním životě včetně jejich tělesných praktik“ (31), může jím být tvořena národní identita, dějiny jsou diskurzem, diskurzy jsou vedeny v divadelních komunitách, diskurzy mohou být dokládány dramatickými texty, v nichž jsou i vedeny, diskurz může mít svou meta-, makro- i mikro- variantu, diskurzy přicházejí s novou dobou, diskurz může hledat „spojnice s pronikáním nových technologií do současného umění“ (205), diskurz může být pravděpodobně i dialogem, promluvou nebo jazykem/řečí, diskurzy mohou plynout z české kultury... Úctyhodný pandiskurzivní kaleidoskop nicméně čtenáři neozřejmí, co jsou to diskurzy, jimiž se bude práce zabývat. Jediný náznak vysvětlení použitého termínu je skryt v několika citacích z klíčového zdroje práce Juana Villegase *Multikulturní historie divadla a teatralit v Latinské Americe*. Podle Villegase je „divadlo diskurz. To znamená [...] komunikační akt mezi vysílajícím a adresátem (příjemcem) ve specifické situaci, v němž vysílající užívá množství znaků (verbálních, gestických, vizuálních, auditivních, kulturních, estetických ad.) za účelem vytvořit sociální imaginariu a sdělit svým příjemcům poselství.“ (Villegas 2005:15) Na straně 43 Černá ale cituje jinou pasáž z Villegasovy knihy: „Divadelní diskurz je pluralitou praktik, které jsou v rámci jedné tradice (neboli jednoho kulturního systému) v jejím kritickém a historickém diskurzu nazývány 'divadlem'.“ (Villegas 2005:27). Je možné předpokládat, že Villegasovo pojetí diskurzu, které je poněkud nekriticky přijímáno jako základní východisko práce, Černá přejímá, a že je tedy diskurz vetknutý do názvu práce oním komunikačním aktem, který má na divadle probíhat? Nebo je Černé bližší Villegasovo druhé stanovisko, a sice že divadelní diskurz je rodinou různých projevů, které jsou považovány v rámci konkrétní kultury za divadlo? Nebylo by vhodné obě pojetí uvést do kontextu celé Villegasovy práce? Odpověď se bohužel nedozvíme a zůstává pouze vágní žonglování s termínem, který je používán po různu.
2. Od diskurzu se dostáváme ke konceptům a teoretickým rámcům, skrze něž hodlá Martina Černá vyložit téma současného argentinského, brazilského a mexického dramatu, resp. tří reprezentativních autorů a jejich vybraných textů. Přicházíme tak k nejkomplexnějšímu a nejproblematictějšímu bodu práce, který má autorce poskytnout metodologický a argumentační klíč a který by měl nastavit zřetelné vodítko pro čtenáře procházejícího houštinou neznámého území. První pochybnost se objevuje opět u názvu a autorkou použitého konceptu Latinské Ameriky, o níž na straně 6 hovoří jako o kontinentu. Latinská Amerika není kontinentem v geografickém slova smyslu, ale spíše regionem, který má svou specifickou geografickou, politickou, společenskou, kulturní a v neposlední řadě

lingvistickou povahu. Pod tímto pojmenováním, se skrývá složité uskupení států, které se z geografického hlediska rozkládají na dvou kontinentech a několika ostrovech Karibiku, Atlantiku a Pacifiku. Některé ze států tohoto regionu, jimiž se zabývá i disertační práce, patří svou populací a rozlohou mezi největší země světa. Navzdory zdánlivé jazykové jednoduše se zde setkáváme s nespočtem různých předkoloniálních, koloniálních i post-koloniálních historií, kultur a etnických skupin. Černá si spletitost konceptu do jisté míry uvědomuje, když se ptá: „Lze vůbec oprávněně operovat s výrazy latinskoamerické divadlo a latinskoamerická dramatika?“ (32) Vzápětí se ale s touto závažnou otázkou vyrovnává podezřele snadno, což je ale způsob pro předloženou práci bohužel typický: „Pojmem Latinská Amerika označujeme tu část amerického kontinentu, kde se hovoří románskými jazyky španělštinou nebo portugalštinou“ a v poznámce pod čarou dodává: „Někteří autoři k románským jazykům používaným na jihoamerickém kontinentě řadí ještě francouzštinu (například Josef Opatrný ve své publikaci *Amerika v proměnách staletí*). V této práci však zachováváme úzus pojmu Latinská Amerika, jak se používá v reflexích kultury a umění kontinentu, tj. omezíme se na jazyk portugalský a španělský.“ (ibid.) Ptám se, zda by nebylo přesnější používat pro zvolenou oblast termín iberoamerický, který dává jasně najevo, že bude řeč pouze o zemích lingvisticky, společensky, politicky a do jisté míry i kulturně spojených s Pyrenejským poloostrovem. Zároveň by nebylo od věci uvést zdroje, v nichž se toto pojetí Latinské Ameriky vyskytuje.

Terminologické opodstatnění Latinské Ameriky je však detailem oproti tomu, co se za touto nálepkou skutečně skrývá. Černá píše: „Mísení ras a kultur, které zde probíhalo a dále probíhá zřejmě v nejkonzentrovější míře na světě, vede k vysoké heterogenosti, kterou Evropa rostoucí ze stejného kulturního základu [...] velmi obtížně klíčuje.“ (7) Ponechám-li stranou poněkud neopodstatněné, nepodložené a zjednodušující tvrzení týkající se míry různorodosti Latinské Ameriky, resp. Evropy a jiných částí světa, ptám se, zda je opravdu v lidských silách tuto rozmanitost pojmut. Těším se ale, že mi autorka ukáže cestu, jak tuto „multikulturní melanž, která se odráží [...] i v textové složce latinskoamerických divadelních projevů“ (ibid.) dešifrovat. Těším se na to o to víc, když čtu: „Motivem pro sepsání této práce byl pokus zprostředkovat českému čtenáři současné latinskoamerické divadlo a latinskoamerickou teatralitu právě na základě jejich – zdánlivě – nejpřístupnější složky: dramatického textu. [...] Prostřednictvím analýzy textů [...] zachytit společenské a umělecké diskurzy v latinskoamerických společnostech z pohledu evropského čtenáře nebo diváka.“ (ibid.) Ponechám-li opět stranou velmi vágní termín „evropský čtenář“, ptám se, zda je možné latinskoamerickou divadelnost a performativitu, která je podle jednoho z konzultantů tím, co může Latinskou Ameriku na úrovni divadelní kultury spojovat, zprostředkovat. Ptám se, zda je dramatický text stěžejním projevem „latinskoamerické teatrality“, a jestliže je, jakou bude mít výpovědní hodnotu s ohledem na tuto teatralitu. Zneklidňuje mě i otázka, a to se vrací zpětně k názvu práce, jestli je možné skrze tři národní dramatiky pojmenovat diskurzy v současné latinskoamerické dramatice či se dokonce ptát po „redefinované pozici a funkci divadla v globálních socio-politických kontextech“ (16). Jsem zneklidněn o to více, když na straně 22 čtu velmi podstatný popis brazilské divadelnosti, která ohromuje svou synkretičností mísící magický rituál candomblé s teatralizovanou formou bojového umění capoierea a činoherním zpracováním *Snu noci svatojánské*. Opět se ale s notnou dávkou skepse těším, že se vše dozvím a že mé pochyby se ukáží jako bezdůvodné, protože vyvěrají z mé neznalosti zkoumané oblasti, v níž tři vybraní

dramatici a jejich texty postačí k ozřejmení tématu diskurzů latinskoamerické dramatiky jako celku.

Dalším navrženým teoretickým rámcem je již v diplomové práci Martiny Černé použitý koncept postmodernismu, jehož nejasný a místy poměrně sporný výklad se pozoruhodně kryje s diplomovou prací (viz níže). Znepokojující je již Černé výroky ze strany 8: „Období 90. let 20. století je výjimečnou dekadou a bezpochyby počátkem nové éry lidské historie. Nejedná se přitom zdaleka pouze o prostou numerickou symboliku přelomu dvou milénií. Lidstvo přestává být roztrženo do jednotlivých národních ostrovů či politických bloků a začíná se nově definovat jako vzájemně úzce propojená celoplanetární komunita. [...] Tento vývoj doprovází i evropská filozofie, která do globalizujícího se éteru vypouští stezejní pojem: postmoderna.“ Přejdu-li poněkud hrubým štětcem natřená, výjimečná devadesátá léta jako novou éru lidstva, v níž se svět transformuje na celoplanetární komunitu bez hranic, nemůžu přejít časové umístění postmodernity do tohoto období. Je s podivem, že si tohoto protimlůvu Černá nevšimne, protože o něco později cituje např. Lytordovu práci *Postmoderní situace*, která byla vydána již v roce 1979.

Kořeny postmoderního myšlení je nutné hledat dávno před devadesátými lety, a proto mimo jiné nelze tvrdit, že „postmoderní myšlení [...] vrcholí v tzv. postdramatickém divadle“ (9). H.-T. Lehmann, z jehož práce *Postdramatické divadlo* Černá vychází, totiž uvádí: „Pro divadlo obdobia, ktoré je v centre nášho záujmu – ide zhruba o sedemdesiate až deväťdesiate roky 20. storočia – sa všeobecne ustálil pojem postmoderné divadlo.“ (Lehmann, 22) Je rovněž pozoruhodné, že mezi známé francouzské postmoderní filozofy řadí autorka německého filozofa a sociologa Jürgena Habermase, velkého kritika postmodernismu, a naopak opomíjí poměrně významné americké filozofy jako Richarda Rortyho nebo Frederica Jamesona, jehož koncept postmodernismu jako kulturní logiky pozdního kapitalismu by mohl být vhodný i pro disertační práci Martiny Černé.

Postmodernu dále definuje Černá jako „osvobození od totalizujících hranic“ (11), které se projevilo v devadesátých letech „ukončením binárně rozděleného světa na levicovou a pravicovou ideologii“ (ibid.). Evropské postmoderní umění spojuje autorka poněkud nešťastně s „hledáním identity mladých latinskoamerických národů,“ které „ústí do kolizí sociálních, politických a kulturních kontextů adekvátních postmodernímu zmatku“ (ibid.). Přestože si Černá uvědomuje omezenost a vyprázdňenost postmoderny jako konceptu, svým užíváním tento stav, obávám se, spíše potvrzuje. Hovořit v souvislosti s tzv. postmoderním obdobím o zrušení hranic a konci bipolárního světa je přinejmenším zavádějící a zjednodušené. Studená válka sice skončila, ale svět se jejím koncem nestal optimisticky působící, utopickou celoplanetární komunitou. Ani konec levicových či pravicových ideologií se nekonal – stačí se podívat právě na Latinskou Ameriku, kde se levicově či socialisticky orientovanému myšlení daří více než dobře (viz např. [http://21stcenturysocialism.com/article/progress\\_report\\_from\\_south\\_america\\_01811.html](http://21stcenturysocialism.com/article/progress_report_from_south_america_01811.html)) a na druhé straně na neo-liberalismus provázaný s tolik skloňovaným neo-imperialismem. Černá navíc zmiňuje na straně 29 jednu z nejproblematickejších současných hranic mezi Mexikem a USA, která se každoročně stává osudnou pro stovky Mexičanů, a to i navzdory smlouvě nesoucí příznačný název NAFTA, která Mexiko váže přinejmenším ekonomicky k Severní Americe. Tzv. postmoderna je zkrátka komplikovaný a závažný pojem, který nelze jednoduše shrnout do zažitých hesel o pohyblivém světě bez hranic, konci ideologií, tekoucích identitách a celoplanetární globální vesnici.

Stejně tak rozporuplný koncept globalizace, jímž Martina Černá své zkoumání obohatila, nelze snadno vyřídit výrokem, že „globalizace v 90. letech nastupuje zejména díky třem faktorům: pádu totalitních režimů, postmodernímu podhoubí v umělecké, duchovní a filozofické oblasti a nástupu nových technologií“ (11). Je s podivem, že o něco dále cituje Černá Argentince Aldo Ferrera, který píše: „Globalizace není fenoménem doby nedávné. Je stará, a to přesně pět století. [...] Pod vedením atlantických mocností – nejprve Španělska a Portugalska a poté Velké Británie, Francie a Holandska – byl tak vytvořen první mezinárodní systém planetárního rozsahu.“ (13) Černá tuto názorovou diskrepanci ve své práci nikterak nekomentuje a nechává ji bez povšimnutí. Globalizace jako nepojmenovaný pohyb osob, komodit, moci, kultur apod. je totiž ještě daleko starší, než jak navrhuje Ferrer (stačí zmínit obrovský rozmach řecké říše za vlády Alexandra Velikého). Pojem globalizace se objevuje ve 20. století, od šedesátých let je nejprve skloňován v ekonomických kruzích, aby se v průběhu osmdesátých let stal běžně používaným pojmem popisujícím již započaté ekonomické, společensko-politické i kulturní jevy současného světa. V posledních letech se hovoří i o tzv. globalizační teorii, která globalizační procesy pojmenovává v jejich provázanosti.

Černá ve své práci tyto rozporuplné momenty globalizace přehlíží, což se projevuje v tak závažných, i když zcela nepřesných tvrzeních (viz citované faktory nástupu globalizace). Nepřesné a matoucí nakládání s pojmem dokládá i další tvrzení: „A jsou to právě 90. léta, která jsou do jisté míry vrcholem výjimečného optimismu manifestujícího se bujarým karnevalovým veselím, s nímž globalizační procesy lokální komunity, národy, kultury a celé kontinenty přijímaly.“ (12) Schopnost Martiny Černé vyslat závažně znějící výrok, jenž je svou simplifikací naprosto pomýlený, na tomto místě nabývá nemalých proporcí. Netuším, jaká devadesátá léta má autorka na mysli, protože ta, která si pamatuji, byla nikoli utopická jako spíše dystopická: otevírala je válka v Perském zálivu, pokračovala několikaletým válečným konfliktem na Balkáně, genocidou ve Rwandě nebo dosud neukončenou občanskou válkou v Somálsku, a to zmiňuji jen některé konflikty s mezinárodní účastí a globálním dopadem.

Taktéž tvrzení, že „toto období vyprodukovalo dva základní modely, které dle všech předpokladů budou nadále určovat možnosti politicko-kulturního vývoje globálně propojeného lidstva“ reprezentované Fukuyamovým *Koncem historie a posledním člověkem* a Huntingtonovým *Střetem civilizací*, je opět spíše nepodložené a zavádějící a žádalo by si s ohledem na svou závažnost zevrubnějšího vysvětlení, které by ale předpokládalo hlubší znalost tématu, již by mohly zajistit např. studie Zygmunta Baumana (*Globalizace: důsledky pro člověka*), Anthony Giddense (*Důsledky modernity*) nebo Erica Hobsbawma (*Globalizace, demokracie a terorismus*), mohu-li jmenovat některé do češtiny přeložené.

Vedle těchto velkých konceptů se pokouší Černá nastínit složitou problematiku současné latinskoamerické identity. Nejprve představuje obecný nástin postmoderní identity navržený Stuartem Hallem, aby přešla k „trojici pojmů, které vysvětlují fungování latinskoamerické identity“ a navíc „všechny tři nalezneme jako principy v určité formě i v následující analýze vybraných divadelních textů.“ (38) Těmito pojmy jsou „zrcadlo“, „defázování“ a „imaginariium“, přičemž první je frekventovanou metaforou objevující se v latinskoamerické imaginaci, druhý zavedl Vilém Flusser a třetí si vypůjčuje Černá od citovaného Juana Villegase. Ačkolí se jedná o pojmy nesporně nosné a pozoruhodné, Černá jejich povahu ani vztah k latinskoamerické identitě či divadelnosti nijak obstojně nevysvětluje, pouze je nadhodí, případně bez

komentáře uvede citaci, aniž by ji čtenáři jakkoli dourčila. Spoléhat lze pravděpodobně pouze na analýzu textů, jimiž by měly být osvětleny.

3. Analýzy textů – autorkou označené za stěžejní části disertační práce – jsou uvedeny předmluvami, v nichž Černá ve stručnosti představí dějiny vybrané země a divadelní/dramatické kultury doplněný o přehled kulturně-politického či institucionálního zázemí, které stojí za dramatickou a divadelní produkcí devadesátých let. Následnou analýzu předchází životopis autora.

Podle Černé by analýzy měly „brát v potaz i sociální, kulturní, politické a historické zázemí neboli imaginarium jeho autora“ (56). Čtenář je ubezpečen, že texty budou čteny „s evropskou citlivostí a omezenou znalostí latinskoamerických souvislostí, přičemž budeme hledat mezikulturní odlišnosti, průniky a protiklady podmíněné kulturou globalizace a postmoderny“ (ibid.). Metodologickými či teoretickými vodítky, které by měly „navigovat“ textové analýzy, by vedle jmenovaných teoretických rámců měly podle autorky být termíny navržené Richardem Schechnerem ve studii *Globalní a interkulturní performance*, resp. „koncizní rozpracování tohoto pojmosloví,“ které nabízejí Jacqueline Lo a Helen Gilbert v eseji *Toward a Topography of Cross-Cultural Praxis*. Těmito pojmy jsou interkulturní, multikulturní, synkretické a postkoloniální divadlo, kulturní koláž a koloniální mimikry. Černá rovněž upozorňuje na klíčové pojmy postkoloniální analýzy a globalizačních či postnacionálních teorií, které představuje na instrumentálně pojmenované studii Alfonsa de Tora *Globalization – New Hybridities – Transidentities – Transnations: Recognition – Difference* a monografie Nestora Garcíi Canclini *Imaginovaná globalizace*. Z těchto prací podtrhuje autorka pojmy „hybridita“, „nomádství“ a „hraničnost“. Síť teoretických vzorů dotváří multidisciplinární etnoscénologie, obor založený francouzským teatrologem Jean-Marie Pradierem.

Samotná textová analýza nebo slovy autorky „otevřená interpretace“ by měla být řízena Pavisovým konceptem publikovaným v práci *Teze pro analýzu dramatického textu*. Pavisova analýza kombinuje několik přístupů, což by s ohledem na představené širokospektrální koncepty mělo autorce vyhovovat. Na druhou stranu Černá píše: „Úkolem této práce není analyzovat vybrané texty latinskoamerických autorů do takové hloubky, jak to navrhuje Pavisova analýza, neboť chceme především představit českému čtenáři texty nedostupné z důvodu jazykové bariéry nebo absence informací a kontextů k diskurzům, které jsou v nich vedeny.“ (60) Texty budou podle Černé analyzovány ve třech rovinách: a/ fabule a syžet; b/ dramatický personál a chronotop; c/ interpretace. (ibid.) Zajímavé je pojmenování pozice čtenáře/interpretátora Martiny Černé: „Je nutno mít na zřeteli, že analyzované texty čteme z evropského pohledu, tedy zde dochází k setkání dramatiky pocházející z kulturně heterogenního světa s interpretátorem z kulturně homogenního světa.“ (ibid.)

Vedle toho navrhuje Černá metodu „environmentální analýzy“ (ibid.) inspirovanou kulturní ekologií a zavádí termín „divadelní biotop“ (61), jenž si pracovně překládám jako divadelní region nebo teritorium utvářené vzájemným působením tvůrců a vnímatelů nacházejících se v rámci konkrétních, dynamických a komplexních podmínek.

Relevanci termínu se snaží Černá obhájit následovně: „V divadelním biotopu zkoumáme vztahy mezi autory, soubory, publikem a prostředím jejich působení.“ (ibid.) „BIOTOP,“ cituje Černá, je „stanoviště určitého organismu s charakteristickými vlastnostmi [...] soubor veškerých neživých i živých činitelů, které ve vzájemném působení vytvářejí životní prostředí jedince, druhu, populace či společenstva.

EKOSYSTÉM – funkční soustava živých i neživých složek životního prostředí, které

jsou navzájem spojeny výměnou látek, tokem energie a předáváním informací a které se navzájem ovlivňují a vyvíjejí v určitém čase a prostoru.“ (ibid.) Z výše citovaného Černá odvozuje: „Popis biotopu představuje tudíž subjektivní analýzu, kdy se na stanoviště určitého organismu díváme ‚z pohledu sysla‘ a jeho potřeb. Ekosystém je naopak objektivním vyčerpávajícím popisem, kdy se na životní prostředí díváme z pohledu systému.“ (ibid.) Pokud se snažím dekodovat předchozí citace a jejich interpretaci, dospívám k názoru, že binární opozice biotop vs. ekosystém nemá nic společného se subjektivní, resp. objektivní analýzou. Nejde ale ani tak o enviromentální terminologii jako spíše o zvolený argumentační rámec, v němž biotop opodstatňuje subjektivitu analýzy: „Z výše uvedené argumentace je zřejmé, že následující analýza nemůže být jiná než subjektivní. Jsem přesvědčena, že takový přístup ke zvolenému materiálu je oprávněný a jediný možný pro pokus o nahlédnutí latinskoamerické dramatiky z pozice zahraničního vnímatele.“ (62) Otázkou zůstává, proč nás Černá na předchozích stránkách seznamovala s teoretickými koncepty a pojmy, které by jí umožnily „multidisciplinární přístup“, jak jej razí např. vzpomínaná etnoscénologie. Přístup, který by nebylo nutno hodnotit mírou subjektivity nebo objektivity (nikdo by ani od práce tohoto druhu nečekal objektivní dějiny latinskoamerického divadla), ale který by měl jasnou metodologii a terminologické ukotvení.

Netroufám si hodnotit, zda jsou analýzy vybraných textů pro divadlo subjektivní či nikoli. Jedno je však jisté: představené koncepty a pojmy nejsou až na drobné výjimky ani v jedné ze tří stěžejních kapitol práce používány a zůstává tak pouze u jejich úvodního představení. Autorka si sice v závěrečném shrnutí pokládá otázku, „zda vybrané texty nějakým způsobem vtahují do svého imaginaria diskurzy globalizace, postkolonialismu, postmoderny a multikulturalismu“ (243), ale její odpověď by čtenář očekával dávno před tím, u konkrétních příkladů nasvícených analýzou textů. Nestačí pouze zběžně poznamenat, že Spregelburdovy texty „by spadaly spíše do postmoderního diskurzu relativizace univerzálních hodnot dominantní západní kultury“ (ibid.) nebo že „postmoderní a postkoloniální diskurz se pak zřetelně promítá do Moncadovy trilogie *Ideologické relikvie*, v jejíž třetí části se autor ptá po politicko-kulturní pozici současného Mexika.“ (243 – 244) Úsměvné i zarážející je autorčino zjištění stran Alvimových textů: „Z trojice analyzovaných autorů jsou to očividně právě Alvimovy texty, v nichž diskurzy vlastní latinskoamerické kultuře 20. století zcela absentují.“ (ibid.) Pokouší-li se Černá naroubovat na Spregelburda postkoloniální koncept, působí nejistým dojmem: „U Spregelburda jeho dekonstrukci křesťanské doktríny můžeme chápat jako obranu před kolonizací křesťanstvím.“ (245) V tomto kontextu by bylo dobré vzpomenout, že Argentina je vysoce religiózní zemí, jejíž populace se z 94% hlásí ke křesťanství. Bylo by zapotřebí toto závažné tvrzení doložit a dourčit, proč by měly Spregelburdovy texty bránit již v daném kontextu kompletně zkolonizovanou zemi. Co má s postkolonialismem společného Moncada, který se „svým divadlem pokouší racionálně nepopsatelnou psychickou a niternou složku lidské existence“ (ibid.), mi nejspíš zcela uniká.

Můžeme se jen domnívat, proč s jmenovanými koncepty a pojmy autorka nepracuje pečlivěji. Odpověď je možná nejlépe vystopovatelná ve zvolených textech, které jsou do značné míry dílem kosmopolitně se profilujících autorů. Odpovídaly by tak vzpomínaným globalizačním tendencím, jejichž výrazem může být i lokální hranice překračující psaní pro divadlo. Není proto divu, že „kontext Spregelburdovy hry (*Rozvrácený krucifix*) zůstává i znalci argentinské reality skryt a je sporné, zda ho při uvedení v Buenos Aires v roce 1997 bylo schopné argentinské publikum klíčovat“ (99). Stejně tak hry Alvimovy a Moncadovy nevykazují přílišnou specifičnost

latinskoamerických diskurzů, ať již se touto nálepkou myslí cokoli. Samozřejmě že musí být jistým způsobem ovlivněny materiálními a jinými podmínkami místa vzniku, pro něž jsou psány, a můžeme o nich klidně hovořit v módním slova smyslu jako o dílech globálních, ale jejich významová i estetická zacílenost je jejich lokálními hranicemi určována nepatrně.

Zajímavé by pochopitelně bylo sledovat, jakým způsobem jsou tyto texty inscenovány. Všichni tři dramatici jsou mimochodem i režiséry a hry píše primárně pro své divadlo a pro své diváky (Roberto Alvim je podle všeho zejména režisérem, jehož texty v práci analyzované nebyly dosud publikovány, což autorka uvede pouze v bibliografii). To, že se v Buenos Aires chodí do divadla hlavně o víkendu od odpoledne do hluboké noci a že je divadlo otevřeným organismem, v němž se po představení diskutuje a dotváří tak divadelní událost, již je text pouhou součástí, by bylo pro zkoumání tzv. biotopu velmi podnětné a naprosto nezbytné. Obávám se, že vybrané texty „napojené na kosmopolitní vlnu“ (233) mi bez této lokalizace mnoho o konkrétním „stanovišti“ a jeho diskurzích nemohou říct. Ostatně sama autorka v úvodu píše, že „právě syntéza evropské a neevropské *teatrality* je na latinskoamerických divadelních kulturách to nejoriginálnější a nejzajímavější“ (6-7). O popisu bahijské divadelní metisáže byla už řeč. A je to opět v Brazílii, jak píše autorka, kde patří „divácký úspěch doma i v zahraničí spíše režisérským osobnostem“ (234).

I přesto bych v této souvislosti rád poznamenal, že konzultanti potvrdili (s výjimkou Alvima, kterého neznali a kterého i Černá označuje za zástupce okrajového uměleckého programu; *ibid.*) reprezentativnost volby Martiny Černé, kterou jsem z pochopitelných důvodů nebyl schopný posoudit.

Vrátím se k samotné analýze, kterýžto pojem je poněkud sporný. Černá svůj výklad o dramatech rozděluje vždy do tří výše vytyčených oddílů. V části nazvané *Fabule* a syžet víceméně převypráví děj a nastíní syžetovou konstrukci vybrané hry, v části *Dramatický personál* a *chronotop(y)* je čtenář seznámen s postavami a časoprostorovými relacemi hry a třetí část, *Interpretace*, se pokouší shrnout autorčino názorové stanovisko. Spregelburdovým hrám, kterým se věnovala už v diplomové práci (*Rozvrácený krucifix* překládala jako *Sápati se na kříž*), vyčleňuje autorka nejvíce prostoru (37 stran), což se odráží i na míře interpretace. Alvimovy hry zabírají pouhých třináct stran (např. interpretace textu *Soustroví* čítá pouhých 11 řádků) a Moncadovy dvacet čtyři, přičemž interpretace např. *Alenky za obrazovkou* čítá zhruba dvě strany. Tyto dvě strany však z poloviny zaplňují citace Moncady a Carlose Fuentesese, které mají interpretaci za autorku takřikajíc udělat (a příliš se jim to nedaří). Omlouvám se za možná přehnanou úzkostlivost, ale textům, kterými mají být demonstrovány současné diskurzy latinskoamerické dramatiky a *teatrality*, by měla být podle mého věnována pozornost daleko větší. Není třeba dodávat, že se skrze texty o latinskoamerických dramatikách či dokonce *teatralitách* mnoho nedozvím, resp. mohu se domnívat, že latinskoameričtí dramatici píše zřejmě texty kosmopolitního charakteru.

4. Dalším složitým bodem studie je způsob, jakým je nakládáno se zdroji. V kapitole *Knihovna do kufru neboli následováníhodné vzory, které však nebudeme následovat* Martina Černá uvádí pro mě důvěrně známý zdroj, totiž disertační práci Martiny Pšeničky *Postkolonialismus a kanadské jeviště*. Autorka správně uvádí, že je tuto práci „možné považovat spíše než za práci o kanadském divadle za práci o Kanadě samotné.“ (20) Následující autorčino výklad práce ale příliš neodpovídá tomu, co je v ní obsaženo a co částečně odporuje i jejímu předchozímu tvrzení. Pšeničkova práce podle Černé představuje „syntetizující přehled dějin divadla v Kanadě“ (20).



Pozornější čtení by však jakoukoli snahu o syntetizaci popřelo. I proto je práce uvedena rozsáhlejší úvodní kapitolou věnovanou postkolonialismu, který následně Pšeničkovi poskytuje zjevný teoretický rámec, skrze nějž se pokouší prosívat nejen dějiny divadla, ale i kulturně-politické a společensko-ekonomické spletnosti týkající se inscenování kanadského národa a státu. Pšeničkova práce je tak jen zdánlivě lineárním a chronologickým příběhem – diachronní přístup je kombinován s přístupem synchronním, postkoloniální rámec je aplikován na dějiny kanadského divadla a Kanady jako takové. Nešlo jinak: není v silách jedinice pojmout čtyři sta let vývoje kanadského divadla bez zřetelně vymezeného a pro českého čtenáře jasně čitelného metodologického klíče. Ostatně v samotném úvodu píšou: „Postkolonialismus je všudypřítomným hybným momentem práce, kterou je možné v jistém smyslu chápat jako příspěvek k postkoloniální analýze (odtud též název práce *Postkolonialismus a kanadské jeviště*).“

Autorka v tomto kontextu mimochodem hovoří o tom, že „latinskoamerické divadlo tímto způsobem popsat nelze. [...] Přístup ohraničený chronologickou časovou linií a místem uzavřeným národními hranicemi zde není možný.“ (20-21) Když se ale dostaneme ke kapitolám věnovaným národním divadelním/dramatickým kulturám, zjišťujeme s překvapením, že její postup není ničím jiným než právě lineárním převyprávěním stručných dějin divadla a dramatu ve vybraných zemích ve stylu Rubinovy anglicky psané *Světové encyklopedie současného divadla* zaměřené na oba americké kontinenty.

Černé čtení Pšeničkovy disertace ale nekončí jen zkráceným výkladem. Na straně 21 uvádí: „Progres postkoloniálního myšlení v kanadské společnosti demonstruje Pšenička trefně na postavách kanadské ženy a britského muže, u nichž proměnu myšlení symbolizuje proměna mocenských struktur v jejich vztahu. V tomto vztahu se navíc setkává genderová teorie s teorií postkoloniální, která tradičně duplicitně submisivní a dominantní role (kanadská žena, rozuměj slabé pohlaví stigmatizované svým původem a z kolonie a britský muž, rozuměj patriarchální autorita pocházející z centra impéria) převrací vzhůru nohama.“ (21) Obávám se, že nic takového v citované práci nelze dohledat. Důvod je prostý: Kanada nikdy nezaujímalá vůči mateřskému centru, tedy Velké Británii, takovému postavení. Kanada společně s Austrálií byly vnímány jako dcery Velké Británie, které jsou občas neposlušné, ale přesto zůstávají součástí rodiny. Mluvit o progresu postkoloniálního myšlení v těchto intencích není v případě Kanady na místě.

Zmiňovaný vztah silného muže/kolonizátora s kolonizovanou slabou ženou je v Pšeničkově práci zmíněn v souvislosti s indickými ženami a tradičním pohřebním rituálem sati. Obraz silného muže a křehké ženy, jenž symbolizoval nejen mocenský vztah kolonizátora s kolonizovaným, ale i určitou vznešenost, k níž kolonizátoři chovali bizarní úctu, se navíc v tzv. koloniálním diskurzu (tedy diskurzu, jímž byl v duchu Saidovy teorie orientalismu uchopován a kontrolován kolonizovaný svět) týkal asijských, resp. arabských kolonií. Po staletí trpící křehké ženě přispěchává na pomoc silný a civilizovaný Brit.

I v koloniálním diskurzu spojeném s tzv. želvým ostrovem se objevuje ženská postava indiánky Pocahontas, která pomáhá bílým kolonizátorům (podobně jako vzpomínaná Malinche), jde ale o zcela jiný model, než který má na mysli Černá. Častějšími postavami jsou spíše vznešení divoši – tedy muži -, kteří svou uvědomělou, vinnetouovskou silou pomáhají dotvářet koloniální projekt v přátelském objetí s kolonizátory. Druhým a neméně častým obrazem jsou necivilizovaní, barbarští divoši, kteří jako nezralá dívka v lepším nebo kanibalové v horším případě čekají na převýchovu ze strany vyspělého impéria, jenž jim ji velmi rádo poskytne.

Co se ambivalentní pozice Kanadčanů a Kanadčanek jakožto potomků a vyslanců imperiálního centra na jedné straně a původních, tedy v podstatě kolonizovaných obyvatel na straně druhé týče, ti se svou identitou neměli do první poloviny 20. století sebemenší problém: cítili totiž úzkou sounáležitost s Velkou Británií, za jejíž občany se považovali (odlišná situace byla samozřejmě u původních obyvatel, Metisů a Quebečanů). Kanadské postkoloniální myšlení se zde postupně složitě formovalo, ale ubíralo se po zcela jiné ose ovlivněné do velké míry rozporupným vztahem s USA. O progresu postkoloniálního myšlení v Kanadě, jak jej na základě svého čtení práce popisuje Černá, zde nemůže být ale řeč. Jsem přesvědčen, že Pšeničkova práce tato tvrzení dokládá.

Proč tato zdánlivě narcistní digrese? Lze na ní ukázat nespolehlivé nakládání se zdroji, které mi v případě španělských a portugalských zdrojů potvrdila svým velmi pečlivým čtením profesorka Jandová.

Vrátím se ale k tomu, čemu jsem schopen porozumět. Černá svou práci přiznaně strukturuje podle studie Carlose Solórzana *Latinskoamerická zkušenost publikované anglicky ve vzpomínané Rubinově Encyklopedii*. Presentace Solórzanova eseje je ale opět nepřesná: Solórzano totiž na rozdíl od Černé nepředstavuje pouze tyto tři země, ale tři trsy zemí, které pro něho představují tři podoby latinskoamerické divadelnosti. Čtenáře, který se seznámil s diplomovou prací autorky, navíc zarazí, že v magisterské práci tuto skutečnost uvádí a předkládá tak daleko přesnější a komplexnější obraz nejen o studii samé, ale i latinskoamerickém divadelním teritoriu. Jak může čtenář takto znejištěný věřit autorčinu nakládání s dalšími zdroji, které si mnohdy nemůže ověřit?

5. Práce hýří nespočtem formálních nedostatků (a překlady z portugalštiny a španělštiny jsou tím posledním), z nichž nejvýraznější se týká opět zdrojů. Je kardinálním akademickým pravidlem důsledně a správně citovat zdroje, a to i zdroje, které parafrázujeme. Týká se to jak zdrojů cizích, tak i vlastních, tedy citací ze svých dříve zveřejněných prací. Martina Černá, obávám se, se proti tomuto pravidlu prohřešila. Vezmeme-li do ruky zmiňovanou diplomovou práci a porovnáme ji s prací disertační, dojdeme k neradostnému zjištění – Černá doslovně kopíruje nejen věty či odstavce, ale celé pasáže z první práce do druhé. Na takřka celé straně 9 disertační práce nacházíme stranu 93 práce diplomové, přičemž do poznámky pod čarou č. 1 disertační práce uklízí pasáže ze strany 92 diplomové práce. To činí, bohužel, bez citace zdroje. Na stranách 42 až 45 přejímá Černá bez uvedení zdroje velkou část své rozsáhlé recenze (včetně poznámek pod čarou) na knihu Juana Villegase publikované v *Divadelní revue* 1/2007. V kapitole o argentinském divadle znovu používá doslovné citace ze své diplomové práce (na straně 69 a 70 se objevují citace ze stran 24 a 25, na straně 72 ze strany 28). V celku práce jde o zdánlivě zanedbatelný segment, který bych nerad používal k formálnímu napadení disertační práce. Spíše mě zarazí, a to je podstatnější, že autorka nebyla schopna o osm let později dospět k daleko propracovanějším formulacím či zjištěním, a to zejména s ohledem na pasáž věnovanou postmoderně, která mohla svou nekomplikovaností obstát v diplomové práci (o níž jsem mimochodem přesvědčen, že je v mnoha ohledech daleko přínosnější a metodologicky ukotvenější než práce disertační). Zároveň bych doufal, že její výzkum argentinského divadla se dostane za encyklopedické znalosti obsažené např. v jmenované Rubinově *Encyklopedii*. Překvapuje mě rovněž, že se opětovně zabývá stejnými texty Rafaela Spregelburda. Diskutované texty byly navíc přeloženy do češtiny, a tudíž jejich opakované představení pozbývá smyslu. Jednoduše se proto ptám, kde je oněch sedm let doktorského výzkumu? Ano, přidaly se dvě nové země, ale způsobem ne příliš