

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

Oponent: PhDr. Jarmila Jandová, Profesora Asociada, Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia

Ve své disertační práci si Martina Černá klade za cíl „zprostředkovat českému čtenáři současné latinskoamerické divadlo a latinskoamerickou teatralitu“ (s. 7), umělecké jevy, jež „patří [...] k oblastem, které jsou v tzv. západní [rozuměj: evropské] kultuře víceméně opomíjeny jak v reflexi umění, tak v divadelní praxi“ (6). S tím lze v zásadě souhlasit. Ačkoli Latinskou Ameriku lze dnes už sotva považovat za „exotickou destinaci pro Evropu a pro Čechy obzvláště“ (6), a to nejen turisticky ale i pokud jde o znalost její literatury, divadlo je vskutku jejím nejméně známým uměleckým druhem.<sup>1</sup> Při nesmírném bohatství dnešních latinskoamerických divadelních projevů se snaha zprostředkovat je českému publiku může stát cenným celoživotním badatelským projektem. Martina Černá zajisté má pro takovou činnost předpoklady: znalost dějin divadla Latinské Ameriky (přesněji: Iberoameriky), obeznámenost s velmi bohatou příslušnou literaturou primární i sekundární, znalost prostředí, zkušenost s popularizací latinskoamerického dramatu formou recenzí a rozhovorů, a konečně i zápal pro věc, jak dokazuje i její „Epilog aneb Fotoalbum z cest“ (257-258).

Disertace je členěna do pěti kapitol, za kterými následuje devět příloh, seznam literatury a abstrakt. Celkový dojem z četby je ten, že paradoxně právě bohatost materiálů, se kterými autorka pracuje a snaha předložit je co nejdetailněji čtenáři poznamenala práci jistou nevyrovnaností. Především výklad kolísá mezi něčím jako přehlednými dějinami latinskoamerického divadla, s důrazem na Argentinu, Brazílii a Mexiko, a interpretací určité tendence nebo určitých tendencí v současné argentinské, brazilské a mexické dramatice, ilustrovaných rozborem vybraných děl tří autorů. Jednotlivé části se pak někdy poněkud překrývají, jako když např. historicko-kulturní přehled v oddílu „Kulturní a divadelní biotop Rio de Janeiro“ (který je většinou o São Paulu) přechází do synopsí některých her; naopak

<sup>1</sup> Soupis překladů latinskoamerických dramát do češtiny a jejich inscenací (s. 259-264 disertace) však ukazuje, že tato dramatika není u nás tak neznámá. Tři hispánští odborníci na divadlo, se kterými jsem konzultovala, se podívali takovému počtu překladů a inscenací „na tak malou zemi“.

např. v „Závěrech“ celé práce by čtenář neočekával popis nástrah číhajících na turisty ve favelách Ria de Janeiro (235). Celkově disertace působí dojmem nezvládnutého materiálu.

V oddílu „Úvodem“ první kapitoly se nepřesvědčivě vymezuje pozice badatele v jeho záměru „zachytit společenské a umělecké diskurzy v latinskoamerických společnostech“ prostřednictvím analýzy vybraných dramatických textů (7): bude to pohled českého nebo evropského čtenáře (jinde „zahraničního vnímatele“, 62). Je otázkou, jaký metodologický nástroj představuje pozice evropského čtenáře a „evropská citlivost“, se kterou budeme číst vybrané texty (56), a též zda stačí zprostředkovat čtenáři latinskoamerické divadlo a latinskoamerickou teatralitu „na základě jejich – zdánlivě – nejpřístupnější složky: dramatického textu“ (7).

Oddíl „Mapy: vymezení pozic“ se týká časového období, ze kterého bude autorka vybírat autory a texty pro svou analýzu. Přes určité diskutabilní body v argumentaci je toto časové vymezení pro účel disertace vhodné. V následujícím oddílu „Knihovna do kufru neboli následováníhodné vzory, které však nebudeme následovat“ M. Černá přináší přehled teatrologických prací o divadle Latinské Ameriky, o které se nebude opírat, ale které jí mají umožnit „analyzovat modely, jak lze zvolené téma nahlížet“ (17).

V následující části, věnované metodologii (Metodika I), by tedy čtenář očekával popis těchto modelů a postupů, zejména by pak očekával odpověď na provokativní otázku, kterou je první část „Metodiky I“ nadepsána: „Destinace: latinskoamerické divadlo jako *contradictio in adiecto*?“ Následuje mnohostránkový (zajisté poučný) přehled historicko-kulturního vývoje Latinské Ameriky od předkolumbovských dob s přihlédnutím k problematice latinskoamerické identity, přímou odpověď na onu otázku však nenajdeme. Jedině snad z některých zmínek (např. o „významném specifiku divadla v Latinské Americe“) si můžeme implicitně odvodit, že latinskoamerické divadlo není *contradictio in adiecto*.

V oddílu věnovaném metodice by pak čtenář především čekal definici klíčového pojmu z názvu disertace, tj. pojmu *diskurz*. Tento pojem není zde ani jinde jednoznačně definován. Zdálo by se, že autorka přijímá následující definici Juana Villegase: „Chápeme divadlo jako diskurz. To znamená jako komunikační akt mezi vysílajícím a adresátem (příjemcem) ve specifické situaci, v němž vysílající užívá množství znaků (verbálních, gestických, auditivních, kulturních, estetických ad.) za účelem vytvořit sociální imaginarium a sdělit

svým příjemcům poselství“ (40). Tato definice je však nepoužitelná, protože Černá hodlá pracovat pouze s dramatickými texty (což je samo o sobě problematické pro charakterizaci vybraných autorů; o tom dále). Případnější je jiné, poněkud tautologické, Villegasovo pojetí divadelního diskurzu jako „plurality praktik, které v rámci jedné tradice nebo kulturního systému kritický a historický diskurz nazývá ‘divadlem’ [můj překlad] (43). Pojetí divadelního ‘diskurzu’ jako „plurality praktik“ by odpovídalo např. současnému argentinskému divadlu, jak je charakterizuje argentinský kritik Jorge Dubatti (viz dále).<sup>2</sup>

Jindy se zdá, že ‚diskurz‘ je prostě tématika, zpracovávaná komentovanými autory; pak se však čtenář může ptát, jakého specificky argentinského či mexického diskurzu jsou nositeli Spregelburd či Moncada, kteří píšou hry spíše kosmopolitního rázu. Tady se vracím k názoru Dubattiho. Podle něho by latinskoamerická specificita všech tří studovaných autorů (Spregelburd, Alvim a Moncada) spočívala v něčem jiném, a to v jejich jasném zařazení pod dnešní latinskoamerický pojem ‚dramaturgie‘. M. Černá se věnuje zběžně tomuto pojmu v oddílu „Metodika II“, ale vyzdvihuje hlavně jen to, že neodpovídá tomu, čemu se říká dramaturgie v českém prostředí, a že je jím míněna „dramatika“. Řekla bych, že tady autorka má jednu příležitost, jak vymezit specificitu „argentinských, brazilských a mexických diskurzů“ v divadle. V citovaném článku Dubatti říká: „Píše na divadle jen autor? Samozřejmě ne [...] Tento jev násobení pojmu psaní pro divadlo nám umožňuje rozpoznávat různé typy dramaturgií a dramatických textů: mezi jinými dramaturgii autora, režiséra, herce a skupiny, s jejich příslušnými kombinacemi a hybridními formami [...]“ Dále tento kritik vyzvedává prostupnost jednotlivých rolí či funkcí – autora, režiséra, herce či scénografa. A skutečně všichni tři studovaní dramatici jsou zároveň autory, režiséry i herci. Dramaturgie v tomto pojetí je nejen podle Dubattiho asi nejcharakterističtější rysem dnešní latinskoamerické dramatické tvorby. To mimochodem ukazuje, že je problematické zvolit si pro analýzu pouze dramatický text (i když z praktických důvodů je to pochopitelné). Typické texty autorů jako Spregelburd jsou neustálené, labilní, variabilní. Např. text hry *La estupidez* (Hloupost) (Buenos Aires: Atuel, 2004), který jsem četla, je devátá verze (z r. 2003), *El pánico* (Panika) ve stejném vydání je třetí verze, a podobně.

V oddílu „Metodika II“ autorka vysvětluje, že při analýze jednotlivých her se bude řídit modelem P. Pavise (58), ale ve zjednodušené podobě, a to ve třech rovinách: 1. fabule a syžet,

---

<sup>2</sup> „Teatro argentino y destotalización: El canon de la multiplicidad“ (*Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, č. 24 [2003], s. 111-124)

2. dramatický personál a chronotop, a 3. interpretace. Rozbor bude kontextualizován, tj. uveden informacemi o prostředí, ve kterém hry vznikly a pro které Černá zavádí termín „divadelní biotop“ analogií s biologickým biotopem, který náležitě vysvětluje. Považuji tento termín za neadekvátní a zbytečný. Na rozdíl od biologického biotopu, který je uzavřeným společenstvím pro určité dané živočišné a rostlinné druhy, je divadelní prostředí historicky proměnlivé, s přesahy do jiných kulturních oblastí. Můžeme výraz „divadelní biotop“ přijmout v rámci této disertace jako metaforickou zkratku pro „divadelní prostředí, tak jak bylo a je vytvářeno různými historicko-kulturně-sociologickými faktory a jak je propojeno s jinými kulturními jevy“; nevidím však potřebu definovat toto prostředí biologicko-ekologicky. Navíc však tento pojem vede k závažnému metodologickému problému v souvislosti s tvrzením, že „následující analýza nemůže být jiná než subjektivní“ (61), protože „[p]opis biotopu představuje [...] subjektivní analýzu, kdy se na stanoviště určitého organismu díváme z ‚pohledu sysla‘ a jeho potřeb“. Tady přestávám rozumět. Jak se z českého či evropského čtenáře nadaného evropskou citlivostí stane argentinský, brazilský či mexický sysel v biotopu Buenos Aires, Rio de Janeiro a Ciudad de México?

Kapitoly II, III a IV jsou věnovány argentinské, brazilské a mexické dramatičce v několika vybraných hrách tří autorů (Rafael Spregelburd, Roberto Alvim a Luis Mario Moncada) a se zaměřením na divadelní prostředí metropolí Buenos Aires, Rio de Janeiro a Ciudad de México. Každá kapitola je uvedena (až příliš) rozsáhlým historicko-kulturním přehledem od předkolumbovských dob, dále se podrobně popisuje divadelní historie jmenovaných měst. Následuje životopis dotyčných autorů a analýza jejich vybraných děl, při níž se autorka drží zjednodušeného Pavisova schématu ohlášeného v „Metodice II“. Části věnované fabuli a syžetu se skládají z velmi jednoduchého převyprávění děje a nastínění syžetové struktury. Zde zejména vyvstává otázka vhodnosti popisu fabule.<sup>3</sup> Někdy je totiž fabule tak jednoduchá, že jejím přepisem se čtenář o hře nic zvláštního nedoví (jako u Moncadovy *Opción múltiple* [Mnohonásobné volby]), jindy má tolik komponent, že ji souvisle převyprávět nelze. Navíc má-li se vyprávět fabule, je třeba dbát na to, aby byly zahrnuty všechny důležité momenty. Na příklad u Spregelburdovy *Hlouposti* není pro pochopení stupňování dramatického napětí důležitá informace, že nějaký psychopat krade hostům v motelu zubní kartáčky (109), ale co s těmi kartáčky dělá. Výrazným příkladem problematičnosti vyprávění fabule je

---

<sup>3</sup> Je také otázkou, proč vlastně je třeba takto přibližovat českému čtenáři Spregelburdovy hry, které už byly přeloženy do češtiny (jakkoli problematičky) a do slovenštiny, a byly i předvedeny ve scénickém čtení nebo dokonce inscenovány.

Spregelburdova hra s nepřeložitelným názvem *Raspando la cruz* (Rozvrácený krucifix v překladu M. Černé, Die Unsichtbaren v německém překladu). Schéma, které autorka předkládá jako fabuli (92), není fabule, ale zjednodušený syžet (prostě sled scén). K rekonstrukci fabule by bylo třeba pečlivě porovnat párové scény prospektivní a retrospektivní a určit, co předchází časově čemu. Toto by však bylo dokonce proti intencím autora. *Raspando la cruz* se právě dramaticky vyznačuje tím, že autor hravě a rafinovaně znemožňuje rekonstrukci jakékoli koherentní fabule. V částech věnovaných syžetu her nacházím též různá zjednodušení. Je třeba mít na mysli, že k charakterizaci syžetu nestačí jen popsat, jak jsou za sebou řazeny jednotlivé scény a výstupy.

V interpretacích naopak nacházím různé cenné a přínosné závěry, mezi jinými např. hypotézu o tom, proč Moncada ve svém divadle „důkladně zkoumá roli obrazu a jeho převodu či dokonce ‚překladu‘ do divadelního jazyka“, a že by to byl „diskurz velmi úzce navazující na podstatu post-kolumbovské mexické identity“ (231). To je podnětný názor, ale dá se říci, že je role obrazu a jeho převodu do divadelního jazyka „diskurz“?

V oddílu „Současná argentinská, brazilská a mexická dramatika v mezinárodním kontextu“ vzbudila mou pozornost nepřilíš nadějná předpověď M. Černé, že latinskoamerická dramatika se bude „v případě recepce českého čtenáře/diváka asi vždy setkávat s podobným neporozuměním či iritací“, s jakými bylo přijato scénické čtení Spregelburdova *Rozvráceného krucifixu* (*Raspando la cruz*) v Divadle Komédie, a to mezi jiným vinou chybějících informací a znalostí backgroundu [sic] (253-254). Troufám si tvrdit, že přinejmenším v tomto případě je tomu jinak. Hra *Raspando la cruz*, jejíž děj vychází z falešného údaje týkajícího se československých dějin, samozřejmě může být přijata českým publikem podrážděně; to však neznamená, že by toto publikum nebylo schopno rozpoznat její jiné, experimentální kvality. Český čtenář, posluchač či divák by navíc jistě byl schopen případně chápat údajné pražské proněmecké referendum jako dramatickou fikci Spregelburdovu, nebýt toho, že autor o něm mluví jako o skutečné události i v předmluvě ke hře, a to už není fikce. Hlavní problém je však v české verzi hry, v níž se Spregelburdova fikce takřka stává jakousi metafikcí. Překlad M. Černé je plný chyb různého druhu, které mění smysl v jiný, až opačný či v nesmysl (stejně jako její překlady *Hloupostí* a *Paniky*, abych mluvila jen o těch, které jsem četla). Pak se nelze divit úsudku Marty Ljubkové, že „téma je v *Rozvráceném krucifixu* zakódované k nečitelnosti, stejně jako děj, hru lze tedy brát hlavně jako partituru k jevištnímu experimentu“ (254). Jak už jsem řekla, Spregelburd si opravdu pohrává s dějovou linií i

s různými identitami (postav, míst), k nečitelnosti jsou však tyto prvky zakódovány spíše v překladu. Práce na překonávání vzdáleností mezi českým a latinskoamerickým divadlem, kterou Černá považuje za smysluplnou (254), vyžaduje dle mého názoru v první řadě kvalitní překlady.

Přílohy disertace obsahují užitečné informace o českých překladech a inscenacích latinskoamerického dramatu (pouze jejich prezentace je nepřehledná, stačilo by tabulky uspořádat jinak), dále o festivalech iberoamerického divadla a o odborných publikacích na toto téma. Český abstrakt (278) přehledně informuje o obsahu disertace. Jeho anglický překlad obsahuje několik chyb či neobratností a ve španělském je mnoho vad (např. chybějící větné členy, gramatické a pravopisné chyby, překlepy).

Důležitou částí každé vědecké práce je dokumentace. Podívejme se tedy stručně na oddíl „Prameny a literatura“ a citování v textu.

Oddíl *prameny a literatura* vykazuje dvě hlavní chyby: mísení literatury sekundární s primární a nesprávný formát vzhledem ke zvolenému způsobu citace.

Primární literatura tvoří asi pětinu všech titulů a ztěžuje orientaci v bibliografii. Obvykle se uvádí ve zvláštním seznamu.

Autorka zvolila způsob citace podle autora a roku vydání („author-date system“). Při tomto způsobu jsou jednotlivé bibliografické údaje uváděny ve stejném pořadí, tedy za jménem autora následuje rok vydání (viz např. pravidla *České literatury*) a více titulů od téhož autora se řadí chronologicky. M. Černá však organizuje bibliografii stylem citace podle autora a titulu, při kterém řazení více titulů od téhož autora je abecední. Roky vydání jsou tím většinou zpřeházeny a čtenář musí chvíli hledat, než najde příslušný titul. Navíc však autorka opomenula rozlišit písmeny opakovaná data u téhož autora (např. 2007a, 2007b atd.), takže se čtenář může např. jen dohadovat, ke kterému ze sedmi titulů Černá 2007 (nebo dvou Sprengelburd 2000 či tří Boal 2003 a pod.) se vztahuje jediný odkaz v textu. Další problém je ten, že skoro polovina titulů v bibliografii není přímo citována v textu, což též ztěžuje orientaci. Vhodnější by bylo uvést dodatečnou bibliografii zvlášť.

Bibliografie dále vykazuje několik dílčích anomálií. Jednou z nich je umístění zkratky *eds.* před jmény editorů, nikoli za nimi, a to i na začátku položky; např. „Eds. ADLER, Heidrun – CHABAUD, Jaime“ (místo ADLER, Heidrun – CHABAUD, Jaime, eds.); toto se sice už občas vyskytuje i v publikovaných textech, ale není to obvyklé. Vyloženou chybou je pak použití téže zkratky, tedy v plurálu, i když editor je jen jeden, např. „Eds. RUBIN, Don“, „Eds. Housková, Anna“.

Další chybou je občasné nesprávné abecední pořadí španělských příjmení – „Canclini, Nestor García“ má být „García Canclini, Néstor“, čili pod G, ne pod C; „Coterillo, Moisés Pérez“ je správně „Pérez Coterillo, Moisés“; nebo „Vega, Hugo Gutiérrez“ má být „Gutiérrez Vega, Hugo“. Autorka též nesprávně používá počáteční velká písmena u slov ve španělských titulech podle anglosaského úzu, který ve španělštině neplatí. Chybou je též, že u přeložených děl M. Černá neuvádí jména překladatelů.

Citování v textu též vykazuje některé chyby:

- Odsazené citáty se nepíší v uvozovkách.
- Pro vyznačení elipsy se používají tečky v uvozovkách obyčejných nebo hranatých, anebo tečky s mezerami. Autorka nepoužívá žádný z těchto způsobů, nýbrž jen tečky tak, že to vypadá, jako by byly součástí originálního textu.
- Autorka opomíjí zkratku *et al.* (nebo „a kol.“) u textů s více autory.
- Nesprávné jsou odkazy „Ita“ ((184, 185, 199), „Nigro“ (187, 190, 192, 193) a „Goyri“ (189, 191), které mají být „de Ita“, „Adler a Nigro, eds.“ a „Ortiz“ (nebo „Ortiz Bullé Goyri“) (viz Prameny a literatura).

Zvláštní pozornosti zasluhují cizojazyčné citáty následované českými překlady M. Černé. Není běžnou praxí takto citáty zdvojit: buď se uvádějí jen v originálu, nebo jen v překladu, eventuálně v originálu s překladem nebo nějakou anotací v poznámce. Zde však tento způsob má paradoxně jednu výhodu. Kdyby nebyly uvedeny originální texty, čtenář by si často neuvědomil chyby v překladech, jen občas by se mu zdálo, že text nějak nedává smysl. Zejména překlady ze španělštiny obsahují velké množství nejrůznějších chyb, které často mění smysl v jiný, až opačný. Uvedu dva příklady: „Děkuji vám, že jste na nás naložil ještě tohle břemeno“ (96) má být podle španělského originálu „Děkuji vám, že jste z nás sejmul tohle břemeno“; „Často je naše vize o ‚realitách‘ zprostředkovávána uměleckými nebo literárními díly, kterou realitě vtisklo dobové umění“ (42) má být „Často je naše vidění

„skutečností“ zprostředkováváno uměním a čtením skutečnosti, které bylo prosazeno dobovým uměním“. Můj seznam podobných lapsů čítá desítky položek (mohu doložit při obhajobě). Čtenář pak přestane důvěřovat i citátům v překladu autorky, u kterých chybí španělský originál.

K formálním nedostatkům disertace patří též nespočet překlepů, anakoluty, neshody větných členů, gramatické chyby a anglicismy; občas chybí v textu nějaké slovo.

Na str. 103 chybí originální tituly *Heptalogie Hieronyma Bosche*.

Upozorňuji konečně na určité nesrovnalosti či nepřesnosti v této práci:

- Enrique Navegante (7) je česky Jindřich Mořeplavec (přezdívky se překládají).
- Latinská Amerika není jazykově homogenní (7).
- Latinská Amerika není ta část amerického kontinentu, kde se hovoří španělštinou nebo portugalštinou (32).
- Cono Sur (38) není česky Jižní roh, ale Jižní cíp.
- Autor *Utopie* se nejmenuje Thomas Moor (33), ale Thomas More.
- Jméno Malintzin (176) nesouvisí se španělským slovem „mal“ (176).
- Aztékové neměli „komedie a dramata s tematikou rodiny a společenského života“ (181). Příčinou omylu je nepřesná citace Villegase, který zase cituje Leóna Portillu a říká, že u Aztéků nacházíme zachovány „náznaky něčeho, co bychom dnes nazvali analogicky komediemi nebo dramaty, s tématy společenského a rodinného života“.
- Moncadova hra *Alenka za obrazovkou* (*Alicia detrás de la pantalla*) neodkazuje ke „slavnému dílu světové literatury *Alenka v říši za zrcadlem*“ (213), protože takový titul v češtině neexistuje a ani by neodpovídal titulu *Alice's Adventures in Wonderland*. Titul odpovídající Moncadově hře je *Through the Looking Glass*, česky *Za zrcadlem*. Pseudonym autora se píše Carroll, nikoli Carrol (213, 214).
- V Moncadově hře *Exhivize* (*Exhivisión*) Matka nepředčítá Pedrovi z *Alenky v říši divů* (215), ale z knihy *Za zrcadlem*.
- Mezinárodní divadelní festival Festival Internacional Cervantino se nekoná v hlavním městě Mexika, ale ve městě Guanajuato (265).
- Bogotský divadelní festival, údajně největší divadelní festival na světě, se nejmenuje Festival Iberoamericano de Bogotá (265), ale Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, a nekoná se každoročně, nýbrž každé dva roky.

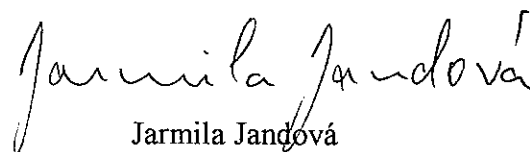


Zmínila bych se ještě o některých pleonasmech, jako „koexistují vedle sebe“ (44), „hlavní protagonisté“ (77, 135), „témat spojených s tematikou“ (236), „mainstreamový proud“ (243).

## **Závěr**

Četné klady této disertace nemohou vyvážit, natož převážit její velmi četné nedostatky. Podle zásad běžných v posuzování vědeckých prací oborovými radami, i podle Zákona č. 111/1998 sb. o vysokých školách, soudím, že tento text nesplňuje nároky kladené na disertační práci.

Srpen 2012

  
Jarmila Jandová