

Oponentský posudek na disertační práci Martiny Černé
Argentinské, brazilské a mexické diskurzy v současné latinskoamerické dramatice

Dobrá práce o současném latinskoamerickém divadle, dramatu, teatralitě —ať už se rozumí Latinskou Amerikou přesně cokoli nebo ať už se divadelní projev a jeho recepce vymezí jakkoli— by byla velmi vítána. Téma je ovšem bezbřehé, vždy bude třeba vybírat, omezovat, zejména když se jedná o disertační práci jakožto závěr časově omezeného procesu specializovaného školení. Cílem disertace je ověřit připravenost mladého adepta k samostatné badatelské činnosti. Typicky méně a lépe dává lepší výsledek než naopak.

Z předložené práce je zřejmé, že se její autorka věnuje problematice latinskoamerického divadla dlouhodobě, v celé škále různých aktivit. Dalo by se očekávat, že tato práce bude těžit z této bohaté shromážděné zkušenosti a skutečně se to odráží na množství odborné bibliografie, která je tu nakupena. Předložený disertační projekt je ambiciózní a jistě při jeho formulaci hrálo roli to, že autorka před téměř deseti lety obhájila diplomovou práci věnovanou argentinskému postmodernímu dramatu. Teď svou tematiku rozšířila i na Brazílii a Mexiko. Je to volba šťastná i bez komplikovaného ospravedlnování kulturními modely, protože Argentina, Brazílie a Mexiko jsou dnes bezesporu nejvýznamnějšími kulturními centry té problematice entity běžně známé pod pojmem „Latinská Amerika“. Ale právě v té jejich velké a rozmanité kulturní produktivitě spočívá nutnost dalšího tématického vymezení. V tomto případě, paralelně k zmíněné diplomové práci, se bere také postmoderní divadlo brazilské a mexické. Ale i to by bylo téma na několik disertací, takže z každé země se vybírá jeden autor jako reprezentant pro bližší analýzu. Poněvadž i tady se nabízí celá paleta nejrůznějších možností, autorka se soutědí na postmoderní autory spíše kosmopolitního ražení. Vedoucí idea tu zdá se být to, že jejich texty budou srozumitelnější a také snáze zapojitelné do jiných kulturních kontextů (západního, evropského, českého). Tento posun předpokládaného záběru ke „švu“ různých kulturních kontextů bude pak jedním z klíčů k úspěchu nebo neúspěchu práce.

Samo rozšíření diplomního tématu pro disertaci je běžné, třebaže pak nutně zahrnuje i jisté překrývání či dokonce částečné opakování materiálů, zejména pokud se má dobře na paměti, že jde o dvě dosti rozdílné laťky cílové úrovně. Stejně tak je zřejmé, že nelze očekávat, až na výjimky, práce zcela originální a dokonalé ve všech ohledech, a to ani na rovině doktorandské. Považuji tento obecný výchozí postoj, který zaujímám, za dosti benevolentní. Podle mne jde u doktorské práce o to prokázat, že kandidát je skutečně způsobilý pro samostatnou činnost ve směru výzkumu, který si zvolil. Předložená práce to bohužel nevykazuje.

Plán práce mohl být celkem jednoduchý: uvést vybrané dramatiky, přečíst pořádně texty, kontextualizovat je, srovnat význačné rysy, napsat jakýsi závěr a *nakonec* (vždy opakují svým svěřencům), nakonec napsat úvod, když už se ví, kam se došlo. Nad předloženou prací mám bohužel dojem, že se autorka dostatečně nezamyslela nad tím, kam se svou disertací chce jít. Zdá se, že chce obsáhnout všechno možné a že jí nakonec všechno uniká, a to nejen v kompilační části práce (nástin problematiky posmoderny a historické úvody k dějinám zemí a jejich divadla), ale i v tom, co mělo charakterizovat její práci jako jakž takž originální přínos ke studiu latinskoamerického divadla, tj. rozborů vybraných textů. K tomu se přidává neprofesionální

zpracování odborného textu (citace, odkazy na literaturu), ledabylá redakce, a konečně i prosté neporozumění textům originálů, které pak vede ke zmateným interpretacím. V určitých případech, kdy originál bez uvedení důvodu není citován, běžný čtenář, který nemá k dispozici příslušný text, nemůže interpretační nesmysly kontrolovat.

V práci se také projevuje negativně nedostatečná znalost širších kulturních kontextů vybraných zemí, v jednom případě i zarážející neznalost vlastní historie (téma jakéhosi předválečného „referenda“ v Čechách u Spregelburda). Čtenáře běžně pracujícího s metajazykem charakteristickým pro „pražskou školu“ zarazí také její totální absence v této práci (Veltruský je jednou citován z druhé ruky, Osolsobě je mylně „opraven“, jakoby víc rovin komunikace narušovalo komunikaci). Místo toho se setkáváme s jakousi postmoderní „melanž“ termínů a citací, která uvádí do oběhu třebas i zajímavé metafory (biotop), ale ani je hlouběji nepromýšlí a vlastně mnohé ani dále v textu nepoužije.

Práce si nezaslouží podrobnější analýzu. Ta by byla na místě jako „konstruktivní kritika“ nosného produktu zaměřená k jeho vylepšení. Tento nepodařený polotovar podle mého názoru nelze zachránit. Ale úkol oponentského posudku mě nutí podívat se na práci detailněji a vytknout alespoň zhruba řadu konkrétních nedostatků alespoň pro ilustraci.

Úvod je plný rychle nahozených, sporných ba přímo mylných tvrzení (Latinská Amerika jakoby mimo západní kulturu, jazykově homogenní; zároveň Latinská Amerika heterogenní a Evropa homogenní). Část latinskoamerické originality plyne z asymetrie pohledu: u Evropy z tradice instituce divadla, v Latinské Americe z celé škály divadelních projevů (teatralit). Vzpomeneme-li Jevrejnova a postmoderních tezí o „společnosti spektaklu“, domnělá originalita mizí a zůstává snad jen podepřena „exotickým“ rasovým a kulturním mísením vždy jinak v různých částech Latinské Ameriky. Tato originalita pak v textech vybraných k analýze úplně mizí.

Mapy: zaměřit se na tvorbu 90. let a pozdější je jistě přijatelné, jen se nedaří představit onu dekádu jako jakýsi nový začátek, poněvadž téma globalizace (typické pro ta léta) se komplikuje přes postmodernu (tam širší debata začíná už v 70. letech, ne-li dřív). V pasáži o identitě autorka „objevuje Ameriku“ a přisuzuje si objev Latinské Ameriky jako postmoderní *avant la lettre*, sporné tvrzení —nanejvýš dobrý bonmot— kolující v určité latinskoamerické kritice alespoň od 80. let. Masová imigrace do částí Latinské Ameriky začala mnohem dříve než v 1. polovině 20. století. Také se hovoří o „zotročení“ indiánů (13), což neodpovídá zavedenému systému „encomienda“ (vydání do správy, „pod ochranu“), ale lze to přijmout jako metaforický výraz. V odborném textu je však metaforické užívání takových termínů problematické. Začínají se tu také objevovat překladatelské lapsy (Jižní roh, Enrique Navegante, „seky“ v překladu citátu na s. 15, „dočasně“, má být záhy, „kolonizovaní“, má být koloni, mimo jiné). Váhající či mylná data (s. 16, ne v 60. letech, ale od 60. let, přičemž Mexiko do toho výčtu vůbec nepatří).

Přeskočím navigaci, protože tento oddíl je poněkud zmatenou snůškou nezažitých módních termínů (sama autorka v nich tone, s. 26, interkulturní divadlo má být intrakulturní; nezná práce Fernanda Ortize, takže si plete akulturaci s transkulturací; termín „border“ se užívá v USA právě naopak, jako státní hranice a pak „rozhraní mezi“).

Metodika I podává kusou historii, jdoucí od indiánů (ledabylá formulace vede tady k nesmyslům, s. 35, jakože „Bolívar osvobozuje Jižní Ameriku od její severní části“). Pro všechny historické kompilační části bude platit, že budou fragmentární, elementární a vcelku nekvalitní, jaksi narychlo spíchnuté. Autorka proponuje pojmy zrcadla, defázování a imaginaria

jako určující pro latinskoamerickou identitu. Přebírá pojmy z druhé ruky (problém asynchronie Latinské Ameriky s Evropou je pod různými názvy odedávna běžný v kritice). Villegasův termín se stává záminkou pro sáhodlouhou recenzi jeho knihy. Ke konci (s. 48) se s překvapením dovídáme, že to vše mělo osvětlit kontext, do jakého vstupuje současná dramatika. Nebudu tady polemizovat s pojetím přítele Villegase, že divadlo je diskurz. Jen musím poznamenat, že autorka své pojetí „diskurzu“ nikde nedefinuje (ale snad je to tak i lepší).

Metodika II slibuje dát teoretický základ analýzy dramatického textu. Kromě několika termínů ad hoc se ho čtenář nedočká. Autorka vytyčuje absurdní parametry svého čtení (bohužel potvrzené následnými „analýzami“). Hodlá postupovat s evropskou citlivostí (?) a omezenou znalostí latinskoamerických souvislostí. To zní spíš jako obrana vlastní ignorance. Přijímá ideu Pavisovy „imaginární inscenace“, třebaže ji pak nikde neaplikuje (český čtenář by poukázal na brilantní analýzu statusu dramatického textu u Zicha). Program školské analýzy Pavise je zredukován na 3 (slovy tři) aspekty: 1. fabule a syžet, 2. postavy a 3. interpretace. Brzy se ukáže, že ani té první problematice se nerozumí. Vezmeme-li v úvahu tuto fúru ignorance, chápeme, že analýza „nemůže být jiná než subjektivní“ (62).

Argentina podává jakési elementární dějiny země, kde ovšem užitečná informace chybí. Kompilačka pokračuje jakýmsi přehledem argentinského divadla a charakteristikou 90. let. Jen dvě tři poznámky tady. Citát na s. 68 (Sarlo, *Una modernidad periférica*, s. 213) jde jen česky, protože je „upravený“ a také špatně přeložený. „Neexistují legendy v této zemi“ je citát z Borgese. „Konzervují“, má být „uchovávají“, a „lpění“ překládá „adhesiones“, což znamená politickou volbu strany, caudilla, která se přenáší po generacích (kupř. dnešní peronismus). „Portoñol“, jazyková míchanice (*portugues/español*) z hranice mezi Brazílií a Uruguayí, nemá co dělat s „porteño“ (od puerto, přístav), jak je charakterizována hovorová mluva v Buenos Aires. Citát z Pelletiera (79-80) je přeložen naopak i s dalšími překlepy a s chybami díky neznalosti kontextu. Druhá část citátu má říkat: „... zápas o nového člověka, o revoluci a o Třetí svět byl nahrazen demokratickým neoiluzionismem nebo rostoucí depolitizací postmoderního ražení.“ Kromě toho „período nacional posproceso“ není prostě „období národního postprocesu“, protože v Argentině *Proceso* (Proceso de reorganización nacional) označuje období vojenské diktatury 1976-1983 (na s. 74 je konec diktatury datován mylně rokem 1981).

Podívejme se ještě na údajnou analýzu textu *Rozvrácený krucifix* Rafaela Spregelburda, kterou autorka cituje ve vlastním špatném překladu, který běžný čtenář nemůže kontrolovat (také proto čeští čtenáři viděli v textu něco „zakódovaného k nečitelnosti“, s. 254). Aspekt fabule a syžetu je prostým převyprávěním dramatického „příběhu“. Tabulky na s. 92 a 93 dávají fabuli a syžet obráceně (zejména v zobrazení času). Vprostřed syžetu se čas obrací. Sumární srovnání obou polovin nezachycuje dobře celou textovou hru, v níž se některé pasáže opakují doslovně, jiné se doplňují a ještě jiné si protiřečí. Takže vlastně jednoznačnou fabuli nelze rekonstruovat. Spregelburd předvádí radikální dekonstrukci příběhu, ale ponechává jeho „stín“, jakési simulacrum příběhu, který celému dílu dává jakýsi otevřený smysl na hranici nesmyslu. Kromě toho další prvky naznačují kruhové schéma věčně opakovaného příběhu (na to poukazuje autorka až v pasáži o osobách, 94). Interpretace je pak třetím převyprávěním příběhu, opírajícím se o konverzace s dramatikem a o citáty z publikovaných prací o něm. Tedy analýza žádná, anebo nějaká její nejprimitivnější verze.

Přítom právě z našeho hlediska se dílko, které se odehrává v létě roku 1939 v Praze, přímo nabízí ke komentáři. Zajímavé je pro nás téma „referenda“, kterým si prý Češi schválili okupaci a připojení k Říši, jako „demokratickou invazi“ (vydání 2005, s. 152). V jiném

rozhovoru Spregelburd uvádí, že se během návštěvy Prahy (asi v r. 2002) dozvěděl podrobnosti o méně známých epizodách Druhé světové války (totéž vydání, s. 26). Nejpravděpodobnější je, že si nějakou zmínku o Sárském referendu z r. 1935 spletl s našimi Sudety a nějaký domácí ignoramus mu to pak tady potvrdil. Ale spíš než o „nás“ podíl na jeho omylu mi tu jde o něco jiného. Téma údajného referenda, které je pro ostatní i znalé historie pouhou absurdní ahistorickou hříčkou, pouhým detailem absurdity uvnitř absurdity, je pro nás historickým nesmyslem. Tento fakt, bereme-li podle Mukařovského dílo jako strukturu hodnot, je zajisté hodnotou hodnou k uvážení. Pro nás skutečně toto dílo bude vypadat jinak než pro druhé.

Dalším aspektem Spregelburdovy poetiky je to, že bere nesouvisející řady významů či situací a smíchá je do jednoho absurdního „příběhu“, ne plně homogenizovatelného (zmíněná hra smyslu na pokraji nesmyslu). Tady tuto druhou rovinu představuje hra s rosikrucianstvím, s jeho mysticismem, s parodií křesťanského spasitelství. Tak dramatik vysvětluje i titul: „Christian Rosenkreutz, los Rosacruces, rozar la cruz, ¡raspar la cruz!, salvarse raspando la cruz...“ (totéž vydání, s. 26). „Rozar“ (vysloveno „rosar“), „škrábat“, vyjádřeno synonymem „raspar“. Titul je jistě vykonstruovaná, intelektuální hra se slovy, která je pozakrytá i ve španělštině. Přeložený titul „Rozvrácený kříž“ spíš než k rosikrucianům vede u nás k páteru Koniášovi a autorovu hru skutečně úspěšně dále „rozvrací“.

Autorka sice odkazuje na Borgesovu povídku „Alef“, ale jinak si není vědoma mnohem závažnějších borgesovských konexí. Borges, viděl to už americký spisovatel John Barth (ve známém eseji „Literature of Exhaustion“), píše o absurdních dílech, ale sám se nesnaží tato díla psát. To přenechává jiným, právě postmoderním autorům. Autorka nezná povídku „El milagro secreto“ (Tajný zázrak), ze sbírky *Ficciones* (Fikce, 1944), napsanou po zprávě o Lidicích, která obletěla svět, ale jejíž děj Borges situuje do prvních dnů okupace. Tam by našla celé schéma fabule a syžetu Spregelburdova díla. A daly by se vysledovat ohlasy i jiných povídek (Zahrada cestiček, které se rozdvoují, nemám po ruce český překlad). Tyto borgesovské konexe jsou jasně patrné i v řadě jiných děl (i v *Heptalogii*).

Stejně tak autorka neví, že v Argentině po Borgesovi existuje celá tradice podobných děl, kupř. Ricardo Piglia (v brilantním postmoderním románu *Respiración artificial*, Umělé dýchání, 1980), svede v předválečné Praze dohromady mladého Hitlera a Kafku. Spregelburd tuto tradici jistě dobře zná.

Tak by bylo lze pokračovat. Elementární kompilace, které se nadto mnohdy točí kolem dokola, se střídají s hrubým převyprávěním obsahů děl namísto jakékoli analýzy a místy nadto s hrubkami v překladu. Volné zacházení s historickými fakty dosahuje mnohdy skandálního rázu. Tak mexická Malinche (Malintzin), odvozená arbitrárně od „zla“ (mal), prý byla inspirátorkou Cortése (176). V Texasu se prý vyhrotila situace ve 20. letech 19. století. PRI prý vládla Mexiku do r. 1997 (178), kdo tam tedy vládl do r. 2000? O kousek dál (194-95) se tvrdí, že diktatura PRI končí v 80. letech (to ovšem zdá se cituje z Moncady, asi něco vytrženého z kontextu). Vasconcelos (180) prý organizoval cosi v 30. a 40. letech „ve své vládní funkci“? V té první dekádě byl v exilu.

Jinak ještě na s. 211 autorka vůbec nepochopila významovou organizaci scénického prostoru v Moncadově hře *Alenka za obrazovkou*. Tím, že neuvádí autorský text, zejména ne v originále, běžný čtenář nemůže kontrolovat její interpretaci, jen se podívuje nad absurditou chování postav. Opět to má co dělat s neporozuměním klíčového slova: „pantalla“ znamená plenta, zástěna, stínítko, a odtud filmové plátno a odtud obrazovka televize. Autor dělí děj na dva významové plány, reálný a evokativní. Tato významová opozice pak rozděluje scénický prostor

na reálný, napravo, kde je Alenčin pokoj (téměř v proscéniu), a na větší část scény vlevo, kde je umístěn evokativní prostor. Oba jsou odděleny průchozí plentou. Alenka sedí před televizí, která je u pravé „zdi“ tak, že není vidět z publika, jen ozařuje její tvář. Máme tedy televizi, Alenku a za jejími zády plentu, která odděluje reálný prostor („dnes“) od různých evokovaných momentů jejího minulého života. Podle autorky by Alenka musela lézt přes velký monitor kamsi dozadu do zákulisí. I *Alenka za zrcadlem* to měla lehčí!

A tak to jde dále. A přece ještě jednu perličku. Na konci mexické části (230) se cosi povídá o „průniku kultur“ s odvoláním na poučné povídání postavy Tatíka/Padrote. V Mexiku „padrote“ ovšem znamená „pasák“, což jistě poněkud mění smysl jeho výpovědi pro znalého čtenáře.

Příklady špatných překladů by bylo lze rozmnožit (do nebe volá kupř. překlad titulu hry Roberta Cossy, s. 72, *Nána*, za *La Nona*, z itaštiny „la nonna“, babička).

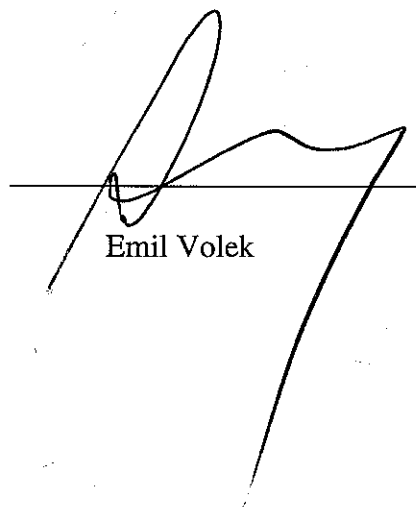
To, co vytýkám předložené práci, neznamena, že se v ní občas neobjeví dobré postřehy. Ale tyto bohužel nemohou zachránit práci, která je ve svém celku neudržitelná a jejíž odborný přínos je nulový.

Je zřejmé, že autorka nezvládla svůj ambiciózní projekt. Lajdácká redakce a nedostatečná jazyková či překladatelská průprava znehodnocují zbytek. Je to škoda, protože téma volá po dobrém zpracování.

Podle mého názoru předložená práce zdaleka nespĺňuje žádný z elementárních nároků kladených na doktorskou disertaci.

Tempe, 28. 8. 2012

Emil Volek
Professor
Latin American Literature and Culture
Literary and Cultural Theory



Emil Volek