

Posudek oponentky disertační práce Mgr. Jana Pospíšila „České drama v době moderny: Obraz vůdce“, předkládané v roce 2021 v Ústavu české literatury a komparatistiky na oboru Dějiny české literatury a teorie literatury

Stručná charakteristika a zhodnocení práce:

Mgr. Jan Pospíšil podrobuje důkladné analýze vybraná česká dramata z období moderny, ovlivněná myšlením německého filosofa Nietzscheho a současně se polemicky vyrovnávající s idejemi T. G. Masaryka. Práce je strukturována do jedenácti kapitol, věnovaných kromě úvodu a srovnávání ideologických konceptů Nietzscheho a Masaryka sedmi dramatickým textům, pro autora disertace jistě klíčovým vzhledem ke zvolenému způsobu zkoumání.

Právě v zaměření na myšlenkový obsah děl, který obráží jistou dobovou mentalitu související s „vytvářením a přetvářením národní mytologie“, spočívá významný přínos disertace.

Po stránce argumentační, z formálního hlediska i v případě práce s prameny splňuje disertace, domnívám se, příslušné kvality (pominuli drobné gramatické poklesky: v případě členění vět někde nadužívání, jinde chybné užívání čárky, nebo překlepy měnící význam slov, vynechaná slovíčka, občasné chyby ve shodě podmětu s přísudkem).

Podrobnější poznámky k některým aspektům práce:

Jestliže první část názvu disertační práce Jana Pospíšila slibuje obraz českého dramatu v době moderny, druhá část názvu za dvojtečkou ji zřetelně zužuje, když se omezuje na obraz vůdce v tomto dramatu. První kapitola disertace se jmenuje Nietzsche a nenechává nikoho na pochybách, že při vytváření obrazu vůdce v českém dramatu v době moderny bude sledovat zásadní vliv jmenovaného německého filosofa

na autory vybraných dramát, přičemž z druhé strany bude brát v potaz jejich vztah k Masarykově ideologii českého národa a jeho místa ve světě.

Když Aristoteles vypočítával části či složky tragédie, mluvil o následujících šesti: *mythos* (v překladu obvykle děj či fabule), *ethos* (mrav či povahy), *dianoia* (myšlení), *lexis* (mluva), *ofis* (výprava či scénický výraz) a *melopoia* (zpěv). Poslední tři pro něj představují prostředky, jimiž se první tři části či složky stávají přístupnými smyslům a vědomí diváků nebo čtenářů. Přes veškerou zjednodušenost a spornost Aristotelova dělení i nejasnost jednotlivých pojmů nám může Aristotelovo členění posloužit k identifikaci toho, co autora teoretické práce o konkrétních dramatech či dramatičce určitého období nebo zaměření nejvíc zajímá a čemu se především věnuje. V případě Jana Pospíšila je to *dianoia*, což v jeho pojetí znamená *ideje*.

Právě v tom právem spatřuji přínos předložené práce. Musím se však současně zeptat, není-li tento přínos něčím přece jen dosti omezený. Jednotlivé části či složky, o kterých mluví Aristoteles, jsou totiž oddělitelné a rozlišitelné teoreticky. V praxi ale souvisí jedna s druhou tím nejtěsnějším způsobem. Otázka může tedy znít také tak: Neplatí filosofické argumenty v dramatu nakonec pouze tehdy, stávají-li se současně dramatickými či scénickými argumenty? Když ovšem teoretik vychází pouze či hlavně z filosofie a specificky dramatickou a/či scénickou stránku nebere příliš na zřetel, nabízí se další otázka: nebude platnost jeho konkrétních závěrů přece jen až příliš omezená? Nebo: nejde dokonce v některých konkrétních případech interpretace o zkreslené závěry?

Snad nejkrajnější případ podobné omezenosti poskytuje v práci Jana Pospíšila interpretace přerodu Davida v třetím (posledním) jednání stejnojmenné hry Lothara Suchého. Jde o přerod momentálně

nepoužitelného panovníka, rozloženého výčitkami svědomí, v rázného vůdce, který povede národ k dalším vítězstvím. Ze scénicko-dramatického (stručně: divadelního) hlediska se předvedení této zásadní situace rovná málem parodii: Vojevůdce Joab Davidovi oznámí, že vítězství při dobývání města je zajištěno, je jen třeba, aby se (více méně kvůli náležitě inscenaci vítězství) postavil sám do čela vojsk. Stále morálně rozložený David vyčte Joabovi, že poslušně vykonal odporný čin, který mu sám nařídil. Ale v okamžiku, kdy se doví, že jeho (bojující) syn by chtěl vítězství využít pro sebe a sám se ujmout vlády, je David *rázem* ochotný nejen se postavit do čela vojsk a zvítězit („byť nás hrstka zbyla“?, když je vítězství už jisté?), ale i učinit svůj národ velikým. Lothar Suchý jako by tu používal avantgardní metodu nečekaného „stříhu“, jehož scénicko-dramatické provedení klade ovšem z hlediska uvěřitelnosti (uvěřitelnosti myšlenky) takové nároky na herce, jaké sám herec nemůže splnit; dramatik k němu totiž nevytvořil podmínky. Nahrazování skutečně scénicko-dramatického umu dutou rétorikou dosti staršího data také pochopitelně určilo postavení citovaného textu Lothara Suchého v české dramaturgii.

Radikálně zamítavý postoj k požadavku scénicko-dramatických kvalit – či v tomto případě prostě k požadavku dramatičnosti – zaujímá Jan Pospíšil v kapitole věnované *Boleslavu Ukrutnému* Františka Zavřela. Na s. 254 cituje Elgarta Sokola, který Zavřelovi vytýkal, že v Boleslavovi i v jiných postavách z této hry se jejich ideje nerozvíjejí, že se o nich „jen vypráví v každém stadiu jako o věci minulé“. To je podle Pospíšila pravda, ale na druhé straně je to pro něj „naprosto realistické a těžko v tom hledat vadu. Tedy přesněji představit něco takového [cituji doslova – Z. S.] jako odehrávající se v přítomnosti před našima očima je v dramatu obtížné neku-li nemožné“.

S tím jako oponentka z oboru teoretické i praktické dramaturgie samozřejmě nemohu souhlasit. Je-li jak podle Aristotela, tak podle Stanislavského či Brechta pro drama charakteristické a podstatné *přítomné jednání* (díváme se na něco, co se odehrává jakoby *zde a teď*), platí to i pro rovinu reflexe. I příklad pověstného Shakespearova „Být, či nebýt“ (které jakoby až nenáležitě překračuje úroveň dějového „Mstít, či nemstít“) navíc ukazuje, že specificky dramatické je vždycky takové jednání, které je současně rozhodováním. Přesněji, základem je vždy dramatická situace, tj. taková situace, ve které je člověk nucený se rozhodovat. Citovaný monolog ukazuje, že je něco takového možné i v případě reflexe. Předkládá-li Zavřelův Boleslav to, k čemu dospěl, jako cosi už *hotového*, zbývá z jednání, které by napínalo naši pozornost, pouhá rétorika, někde i dryáčnický pouťová. Vydává-li to autor disertace dokonce za „novátorství, pokud jde o dramatickou formu“, vynucuje si jedovatou poznámku, že jaksi není divu, že se Zavřel konečně dočkal uznání tohoto novátorství až díky své kolaboraci za nacistické okupace.

Mimochodem, podobnému kritériu vyhovuje ze všech her, o kterých Pospíšil pojednává – budeme-li je posuzovat přísně – jen Dykův *Posel*. Tento příklad ukazuje, že „skutečné“ drama je možné i v žánru politické alegorie, o které mluví Deutschmann. To současně upozorňuje, že zabývat se idejemi, o kterých Pospíšilova disertace pojednává, zdaleka není něco, co už dnes nemusí nikoho zajímat. Ohled na scénicko-dramatickou stránku předvádění vzniku a působení těchto idejí v příslušných situacích a v příslušném kulturním kontextu (tedy ohled na to, co teprve činí drama dramatem) nemusí přitom fungovat jako něco, co by odpovídající interpretace zbytečně zatěžovalo; spíš by zafungovalo jako žádoucí zpřesnění.

Zpřesnilo by i srovnání způsobů, kterým se tyto ideje rozvíjely v časové řadě. Ne náhodou je toto srovnání nejrozvinutější v případě,

stává-li se námětem dramatu svatováclavská legenda a spor možného postoje sv. Václava a Boleslava, resp. Drahomíry. Toto srovnání by neškodilo „protáhnout dál“, protože vypovídá o mnohém. Stačí připomenout budování nového pomníku pro Boleslava po únoru 1948. Byla tím postižena i recepce Tylova dramatu *Krvavé křtiny* v době vrcholící vlny politických procesů: šlo o inscenaci E. F. Buriana v divadle, které se tenkrát ne náhodou jmenovalo Armádní umělecké divadlo. V případě Jarišovy hry *Boleslav I.* šlo dokonce o vulgární „proti-imperialistickou“ aktualizaci.

Podceňování scénické roviny při výzkumu dramatu a divadla v rámci literární vědy vedlo kdysi k ustavení teatrologie. Charakteristické je tehdejší prohlášení jednoho z jejích zakladatelů Maxe Herrmanna, podle kterého představuje drama „součást básnictví“ a právě „to specificky básnické“ není hodno teatrologovy pozornosti; naopak „zcela neumělecký divadelní kus ve vlastním smyslu slova je pro naše hlediska [...] důležitější než největší mistrovské dílo světového dramatu“.<sup>1</sup>

Podobné hledisko v upravené formě se v teatrologii udržuje dodnes a má svůj plod v teorii postdramatického divadla. Snad kulturní kontext, který s ní souvisí, také přispěl k tomu, že Jan Pospíšil vyšel při zkoumání českého dramatu jaksi z opačné strany. Na tom není nic špatného, právě naopak: něco takového je v současném kulturním kontextu velmi žádoucí. Proto disertační práci Jana Pospíšila také doporučuji k obhajobě. Jen je přitom zapotřebí věnovat se i scénické stránce dramatu natolik, aby bylo postiženo drama nejen jako ideová či ideologická alegorie, ale také jako básnické dílo.

---

<sup>1</sup> Herrmann, M. „Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Einleitung“ (1914), reprint in Corssen, S. *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Tübingen 1998: 231–232.

Závěr:

Předložená disertační práce splňuje požadavky kladené na disertační práci, a proto ji doporučuji k obhajobě.

Předběžná klasifikace diplomanta: prospěl.

V Praze 26. května 2021

Prof. MgA. Zuzana Sílová, Ph.D.