

Oponentský posudek na disertační práci Mgr. Tomáše Vokáče *Angažované drama všedního dne*

oponent: Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Předložená disertační práce Mgr. Tomáše Vokáče nese poměrně obecný název *Angažované drama všedního dne*, přičemž až její podtitul přesněji vymezuje oblast autorova zájmu:

Francouzské sociálně angažované drama přelomu 19. a 20. století. Takto označovaným typem dramatiky se autor zabýval již ve svých dřívějších pracích (ve své práci diplomové a dílčích publikovaných studiích), nicméně vždy se jednalo o texty pro divadlo, které lze bez jakýchkoli rozpaků označit za zcela (Xavier Durringer, Valère Novarina), či takřka (Michel Vinaver) současné. Ve své disertační práci jako by se tedy pokusil podniknout cestu proti času a snažil se hlouběji pojmenovat kořeny, ze kterých tento způsob reflektování a pojmenovávání světa vyrůstá. Doba, ve které autor zakotvil, je bezesporu klíčovou periodou pro vznik moderního dramatu, kdy se vedle sebe paralelně – a ve Francii poměrně výrazně – objevují a vzájemně (či alespoň vedle sebe) soužijí dva modernistické proudy (symbolismus a naturalismus), které se razantně vymezují proti stávajícím dobovým uměleckým konvencím. Oba směry však mají jedno společné – jsou experimentální, hledají (řeceno s Čechovovým Treplevem) „nové formy“ a pokoušejí se pojmenovat svou dobu po svém: ale hlavně ne „tradičně“.

V českém prostředí se pozornost většiny dosud publikovaných prací zaměřovala na tu část experimentální divadelní moderny, kterou je možno charakterizovat jako „symbolistickou“ (viz Deák, Hyvnar, Fryčer). Oblast druhá – tedy modernistické experimenty naturalistické (a sociálně anagažované) byly sledovány spíše jako doplňkové a okrajové téma. V tomto směru je práce Tomáše Vokáče v českém prostředí velmi záslužným počinem, neboť její přístup je zcela opačný: poměrně přehledným a přitom fundovaným a nezkresleným pohledem sleduje tuto, pro tuzemského čtenáře, nepříliš známou oblast francouzské moderního divadla a dramatu na přelomu 19. a 20. století. Na druhou stranu ovšem dlužno dodat, že ve Francii patří i toto téma k tématům oblíbeným a traktovaným a najdeme nemálo studií a monografií, jež se mu věnují. Na úvod proto ještě dodejme, že Vokáčova práce s mnohými z nich pracuje a že se tedy opírá jak o poznatky vlastní, tak českému čtenáři přináší pohled na francouzskou reflexi zkoumaného tématu.

Disertační práce Tomáše Vokáče je přehledně a smysluplně členěna do čtyř kapitol, přičemž její základ tvoří kapitoly 2. (Předpoklady sociálně angažovaného dramatu) a 3. (Analýza sociálně angažovaného dramatu). 1. kapitola (Úvod) je ve své podstatě nezbytným úvodem a

načrtnutím metodologických a obecně estetických a společenských přístupů, kapitola 4. (Syntéza sociálně anagažovaného dramatu) je pak možná až příliš stručným (cca 20 stránkovým) shrnutím vysledovaných principů a jakýmsi pokusem o postižení podstatných rysů zkoumaného materiálu.

Obecně je třeba konstatovat, že Vokáčova disertační práce pracuje s pramenným a sekundárním materiálem velmi slušně, což ve výsledku přináší českému (ať už poučenému, či laickému) čtenáři dobrou představu o sociálně anagažovaném dramatu na francouzských scénách na přelomu století. Vokáč si je vědom toho, že představuje českému čtenáři oblast, kterou z toho úhlu pohledu zatím nemohl příliš poznat, a daří se mu poměrně slušně vypořádat s hrozícím dvojnásobným nebezpečím povrchnosti či naopak nesrozumitelné podrobnosti. Práce je v tomto směru vhodně doplňována o krátké biografické a faktografické poznámky pod čarou, v nichž je čtenář průběžně seznamován s podstatnými informacemi o zmiňovaných autorech a dalších osobnostech – včetně základních dat a přehledu jejich působení. Ačkoli se zde nabízí otázka, od jaké míry upřesňovat čtenáři též pojmy typu „Třetí republika“ apod.; Vokáč s nimi většinou pracuje jako s danými fakty, domnívám se však, že i zde by se místy jistá míra dourčení čtenáři (byť odbornému) hodila.

Autor zpravidla pečlivě (ač někdy možná až zbytečně komplikovaně) odkazuje k citovaným zdrojům, čtenář tak má možnost – chce-li – jeho vývody konfrontovat s citovanými materiály. Dodejme, že autor pracuje jak se sekundární literaturou tradiční, tak s materiály novými, ba současnými – a pokouší se k nim obvykle zaujímat i vlastní stanovisko (ačkoli to není zcela pravidlem, byť by být mohlo).

Vokáč – jako autor – se obecně při svém psaní snaží místy předkládat poměrně jasná a kategorická tvrzení, která nutí čtenáře k reakci, diskusi či naopak (prostému) přijetí. V tomto směru je jeho práce inspirativní, ačkoli jako její čtenář jsem na nejednom místě nucen s autorem polemizovat či nesouhlasit. Někdy je to zapříčiněno sympatickou autorovou provokací, jindy pak spíše zbytečným rozmělněním naznačeného problému a jeho nedořčením. Jako příklad prvního, nechť poslouží jeho tvrzení ze strany 36, kde se konstatuje, že „na Godota již nikdo nečeká, není čas, a v katarzi již dávno nikdo nevěří.“ To druhé zase může reprezentovat jeho poněkud vágní naznačení difference mezi pojetím dramatu jako svébytného literárního díla a dramatem jako pouhou součástí díla divadelního (s. 27-28). Ostatně v rámci úvodní kapitoly by bylo zajisté vhodnější, kdyby autor nepoužíval obecných pojmů (viz postmoderna, postmodernismus apod.) jako zástěrku pro obecně známé pojmy, ale byl konkrétnější v nakládání s nimi – což se zdá být o to důležitějším, že sám autor si tyto pojmy pojmenovává jako „zaklínadla“ (s. 31) moderní doby...

Některá témata – zpravidla ta, která se zkoumaným tématem sice souvisejí volněji, ale přesto jsou pro ně poměrně zásadní – jsou v práci, bohužel, pouze naznačena a autor je nijak dále

nerozvíjí. Dovolím si zde připomenout autorovo velmi trefné členění divadelní produkce dle povahy jejího fungování na „divadlo-supermarket“ a „(subvencované) divadlo-kostel“ (viz s. 32), které by bylo vhodné dále rozvést minimálně s ohledem na to, že jeden z francouzských divadelních reformátorů počátku 20. století, Jacques Copeau, s pojmem divadla jako sociálního kostela také pracuje – a také bez subvencí není schopen je dlouhodobě provozovat...

Polemizovat by se dalo také s dalšími autorovými postřehy obecnějšího charakteru – například při zkoumání vztahu filozofie a dramatu (s. 34-35) se autor vůbec nezmiňuje například o Maurici Maeterlinckovi či Paulu Claudelovi, v jejichž hrách hrají filozofické ideje také významnou roli. Podobně až příliš „světácká“ jsou autorova zobecňující tvrzení, jako např. to o „Vinaverových nehratelných politických textech“, která by bylo vhodné buďto rozvést či snad ironizovat (což by ale mohlo vést k otázkám, zda takovýto „ironický“ přístup vůbec do odborného diskurzu patří).

Ještě jednu obecnou poznámku nemohu nechat stranou – autor jako by místy ve své práci podléhal elokvenci francouzských autorů (rozuměj: i těch odborných, neb francouzský odborný styl má blíže spíše k esejistickému rozvolněnému uvažování a s chutí užívá zejména kvalitativních adjektiv) – někdy je mu to ke cti, jindy se pod tíhou přívalu slov význam jeho textu utápí ve stylu.

Přesto právě v oblasti stylu Vokáčova práce zřetelně nejvíce pokulhává. Nejen že ji trápí romanismy různých druhů (viz nevhodné nadužívání neshodných přívlastků, vyšinuté vazby, doplňky etc.), ale trpí rovněž mnohými nedostatky češtinými – mj. neukotveným psaním velkých a malých písmen (v adjektivech typu *Shakespearovského (s. 47) či *Balzacovská (s. 74) a dále, ale jinde zase správně s malými písmeny!); chybějící či nesprávnou interpunkcí; chybějícími písmeny či slovy (včetně občasného dvojího pravopisu – jednou správně, jednou chybně, dokonce i na jedné stránce); nesprávnými shodami (v přívlastcích, minulých časech!)... Ale taktéž práce obsahuje jisté nedostatky typografické – jednořádkové začátky citací na konci stránky (viz „[...]“ na s. 94, 98, 141 etc.), chybějící kurzíva v některých citačních odkazech či v jednom případě chybějící datace u citace („???“ místo roku)... Nesoulad najdeme i v některých datacích – např. Mirbeauovi *Špatní pastýři* jsou několikrát datováni 1897, jinde pak (dle mého soudu chybně) 1898 (viz s. 107). Pro finální podobu práce by bylo záhodno všechny tyto nedostatky opravit.

Velmi pozitivně lze však naopak hodnotit (stěžejní) kapitoly o jednotlivých autorech a jejich dílech. Autorovi se podařilo zdárně vyhnout nebezpečí málo zajímavého, zdouhavého a mnohdy samoučelného tlumočení (fabulí a syžetů) neznámých her, ale v jednotlivých podkapitolách poměrně čtivě a přitom precizně pojmenovává základní charakteristiky tvorby dramatiků a zároveň nabízí čtenáři jasnou představu o podobě samotných her. Autor mnohé analýzy a reflexe dramát doplňuje vlastními překlady originálních textů, což lze s povděkem přivítat, neboť mnohé z nich

jsou českému čtenáři doposud zcela neznámé – a to například včetně úspěšných dramatisací Zolových románů či přímo několika málo (nepříliš úspěšných) Zolových pokusů dramatických. V překladech sice najdeme jisté nesrovnalosti, jsou však zpravidla dílčího rázu.

Závěrem ještě několik poznámek k vybraným pasážím a diskutabilním tvrzením:

– verš u Rostandova *Cyrana de Bergerac* není zdaleka jen „oprášená neoklasicistická forma“ (s. 50), ale velmi inovovaný a divadelním, ba scénickým potřebám vyhovující koncept verše, který má pramálo společného i s „moderními“ verzemi verše propagovanými romantickými autory v čele s V. Hugem (viz namátkou studie P. Pavise aj.)

– je chvályhodné, že autor nachází např. u Emila Zoly a jeho *Terezy Raquinové* (ostatně tato kapitola je v celé práci jednou z nejlepších) analogie s Henrikem Ibsenem a jeho tvorbou (viz s. 105), je ale škoda, že se analogie s Ibsenem neobjeví rozpracovaněji také v kapitole věnované Eugènu Brieuxovi, kde by se v jeho *Syfiliticích* přímo nabízelo srovnání s Ibsenovými *Přízraky* (autor tyto souvislosti letmo naznačí, ale nijak je nerozvíjí a nekomentuje)...

– práci by prospělo, kdyby se v jistých pasážích mohla opřít i o komentáře k již zmiňovanému analogickému modernistickému proudu symbolistického divadla – ostatně, ne jedno „sociálně angažované“ drama má poměrně „symbolistický“ název (viz nejzřetelněji možná Becquovy *Krkavce*) > oba tyto proudy jsou si totiž v mnoha ohledech blíže, než by se mohlo na první pohled zdát (nicméně tento aspekt práce takřka zcela – až na načrtnutou kapitolu 4.3 v závěru – ponechává stranou)

– v tomto směru by se rovněž hodilo v práci neopominout velmi zásadně odmítavý postoj Jeana Julliena, jako jednoho ze sledovaných dramatiků, k tvorbě symbolistů (viz např. jeho negativní recenze na texty M. Maeterlincka)

– a tvrdí-li dále autor na s. 207 dokonce, že původní Maeterlinckův postoj k divadlu je „veskrze negativní“, pak se mýlí, neboť Maeterlinck sice debutuje (co se publikací týká) jako básník a esejista, ale pro divadlo psal již od studentského věku – a během studia na jezuitské koleji se dokonce pokoušel též o psaní satirických komedií!

Závěrem budiž konstatováno, že disertační práce Tomáše Vokáče primárně přináší do českého prostředí téma, které zde doposud nebylo takto zpracováno. Nicméně její kvality nekončí u pouhého „nového“ či „málo známého“ tématu, její informační hodnota a způsob traktování jednotlivých autorů a jejich děl (včetně ukotvení v širších souvislostech) vykazuje známky pečlivé přípravy a promyšleného potupu. Přesto se nelze ubránit dojmu, že by jí neuškodily ještě další

úpravy a doladění. Především je škoda, že závěrečná kapitola (4.) je až příliš stručným pokusem o syntézu inspirativních poznatků získaných na předchozích dvou stech stranách. Jako by již nebyl čas, jako by autor byl tlačěn k jejímu dokončení (dříve než přijde Godot). A především – její stylistická a jazyková úroveň by nutně potřebovala revizi.

Po obsahové stránce však práce patří k přínosným pokusům o zmapování francouzské divadelní historie, která má (z pohledu českého čtenáře!) stále ještě více než dost prázdných míst. Disertační práci Tomáše Vokáče proto doporučuji předložit k obhajobě a byl bych rád, kdyby autor mohl v jejím průběhu okomentovat poznámky obsažené v závěru tohoto posudku.

V Praze, 30. července 2012