

Posudek doktorské práce
prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.

Mgr. Tomáš Vokáč, *Angažované drama všedního dne. Francouzské angažované drama přelomu 19. a 20. století, Praha, FF UK 2012, 231 s.*

Začněme nespornými klady disertační práce. Na prvním místě je to samo zaměření na rozhodující periodu přelomu 19. a 20. století, kdy ve francouzské divadelní tvorbě dochází přinejmenším k dvěma zásadním procesům: jednak se vedle mimetického pojetí umění formuluje pojetí popírající bezprostředně mimetický princip, a to především zásluhou symbolismu, jednak divadelní dění i tvorba dostávají nový rozměr, neboť po bok tvůrce textu se napříště staví režisér – tvůrce představení. Tomáš Vokáč ponechává stranou onu patrně více prošlapanou „antimimetickou“ cestu modernismu a avantgard, zato zkoumá zdánlivě méně lákavý proud realistický, mimetický. To mu umožňuje – což považuji za druhý klad práce – sledovat spojitosti a rozhraní mezi komerčním divadlem, nekomerčním divadlem a institucionalizovanými, „kanonizujícími“ scénami. Tvorba jednotlivých autorů a především pak důležitost Andrého Antoina a jeho Théâtre Libre se tak vyjeví tím spíše ve vší složitosti a vynikne i přínos Antoinova působení. Je ku prospěchu práce, že se přitom Tomáš Vokáč soustřeďuje jen na linii Théâtre Libre, i když je si dobře vědom širších souvislostí, především působení Paula Forta, Lugné-Poea, ale také existence „tradiční“ divadelní tvorby od neoromantických tendencí po Feydeauovo komediografické mistrovství. Třetí klad: solidní erudice, dobrá orientace v dobovém kontextu, poučenost. Čtvrtý bod chvály: úsilí zasadit zkoumané jevy do dlouhodobější časové perspektivy a také do nadřazeného, zobecňujícího teoretického diskurzu. Onou časovou perspektivou je spojitost mezi realismem a naturalismem konce 19. století a „neonaturalismem“ konce 20. století, korelace mezi společenskými transformacemi modernismu a postmodernismu.

Klady práce oponent subjektivně rozpozná dle toho, že se dozvídá, co nevěděl nebo o čem měl jen kusé povědomí, a také dle toho, že nachází, s čím stojí za to polemizovat. K prvnímu bodu není co dodat: informační hodnota analyzovaného dějinného vývoje francouzského divadla je nesporná. K druhému bodu mám cosi do diskuse. Týká se to úvodní paralely o stavu kultury na konci 19. a konci 20. století (podkap. 2.7 a 2.8). Mám za to, že oprávněný důraz na podobnosti nenachází v této části práce protiváhu v hledání rozdílů, takže tu dochází ke splývání obou období. Proč je potom rozlišovat? Tu i tam překotný vývoj, zpochybnění kultury, znejistění hodnot. Při četbě těchto pasáží jsem se obával, že hrozí pro další části práce metodologické nebezpečí, totiž čtení a interpretace přelomu 19. a 20. století výhradně očima postmoderny. To mohlo být zavádějící. Přitom stačí si položit několik strážlivých otázek o možných rozdílech a nepřilnout emotivně k apelům Baudrillardovým či apelům jiných myslitelů upozorňujících na ztrátu ontologické podstaty umění. Z toho pak Tomáš Vokáč vyvozuje konstataci o „nynější mnohosti a různorodosti euroamerické řeky hodnotové beznaděje“ (s. 40). Zkusme se zamyslet, na co toto lkaní poukazuje: inu je to jednak postmoderní absence esenciality či spíše prvoplánová nezřejmost esenciality, jednak z toho plynoucí hodnotové znejistění. A to je bod, od kterého se lze odrazit k reflexi o rozdílech mezi situací na konci 19. století a situací nynější. Ta hlavní změna, která začínala v době, o níž Tomáš Vokáč pojednává, a dovršovala se v antihegeliánských myšlenkových proudech 20. století, se týkala právě negace esencialismu a přehodnocování vztahu mezi jevem a podstatou. Za předěl lze považovat fenomenologii. Co z toho vyplývá pro axiologii? Zjednodušeně řečeno to, že se prosazuje pocit i přesvědčení, že hodnoty nejsou předem dány, že se teprve (znovu)vytvářejí a (znovu)stanovují. A tento myšlenkový a pocitový posun odráží i změny v oblasti kultury týkající se postavení společenských institucí a jejich autority. Ale odtud k hodnotové beznaději?

Právě tvůrci, o kterých Tomáš Vokáč píše, svou tvorbou proboužovali nové principy zpochybňující esencialistickou axiologii. A pokud lze najít rozdíl mezi situací konce 19. století a situací nynější, pak vyplývá mimo jiné i z tohoto hodnototvorného pozadí. Tvorba na esencialistickém, či naopak postesencialistickém pozadí nemůže patrně mít totéž hodnotové nastavení.

Tomáš Vokáč se mohl výhodně opřít o Bourdieuova *Pravidla umění*. Tuto práci cituje. Mohl z ní ale vytěžit více, přinejmenším ve dvou bodech. V kapitolách o Baudelairovi Bourdieu píše o *anomii* jakožto principu moderního přístupu k tvorbě: moderní tvůrce odmítá předem danou, zvnějšku vnucenou axiologii - *nomos*, a sám je zákonodárcem – *nomothétem* – hodnot tvořeného díla. Bourdieu tak umožňuje nahlížet z jiného konce na proměny konstatované výše. Afirmace individuality a popírání vnější autority – akademie, oficiálního umění, ale i tržních mechanismů, společenských zvyklostí dobré společnosti – je nejen postojem modernosti, ale především způsobem vytváření autonomie umělecké elity ve struktuře uměleckého pole. Právě strukturace uměleckého pole je druhý bod, který mohl být využit. Dovoluje totiž uchopit procesy probíhající mezi komerční a nekomerční uměleckou tvorbou, jež zákonitosti trhu zdánlivě popírá, ale tím také zároveň nastavuje hodnoty uměleckosti v celém poli, včetně komerční tvorby (Baudrillard může mít pravdu, že „masy chtějí znak“ [s. 34]; důležité je, kdo určuje hodnotu, tedy význam znaku). Snáze tak lze uchopit i procesuální vztahy mezi avantgardní a komerční tvorbou a také případnou kanonizací a oficializací nekomerčních tvůrců. Tyto jevy Vokáčova práce v mnoha případech uvádí, ovšem bez možného hlubšího vysvětlení příčin.

Vraťme se ke „ztrátě hodnot“, tentokrát s Bourdieuovou oporou. Co se změnilo mezi koncem 19. a koncem 20. století? Bude se to patrně týkat nikoli základních daností uměleckého pole (stále rozlišujeme mezi „skutečným“ uměním a komercí), ale oné části uměleckého pole, kde se konstituuje právě ona výlučná svébytnost umění, definovaná čistě uměleckými kritérii. Dle mé skromné hypotézy zde působí souběžně dva faktory. Je to jednak dovršení výše zmíněné logiky *anomie* v umělecké tvorbě, jednak je strukturace hodnotového pole ovlivněna vývojem uměleckého trhu, kde nastal postupný přechod od skupinové strategie (to jsou ona hnutí a „-ismy“ od přelomu 19. a 20. století po 60.-70. léta 20. století) ke strategii individualistické. Tento jev je popisován jako postmoderní fragmentace. Fragmentace ale neznamená absenci hodnot a hodnotových kritérií, ani popření hodnototvornosti, ani popření určující úlohy elitnosti v hodnotovém nastavení uměleckého pole. Mění se ovšem sklad hodnot: hierarchizující vertikálnost ustupuje nehierarchizované juxtapozici. Nicméně jsme stále daleko od ztráty hodnot a hodnotové dezorientace. A pak: uvažme s Olegem Sussem, zda neexistuje něco jako antropologická konstanta, která by představovala jistou neredukovatelnost promítající se i do axiologie?

Přejdeme k detailům a myšlenkovým jednotlivostem a přičiňme krátké poznámky:

s. 17: „boulangeristé“ – lépe boulangisté (franc. *Boulangistes*)

s. 21: *Un beau mariage* – náležitý překlad by byl spíše *Dobrá partie*, nikoli *Krásné manželství*

s. 39-40: „zásadní symbol postmoderny, fragment“ – fragment je jev, nikoli symbol

s. 48 – „mytický příběh trubadúra Jaufreho Rudela“ – to není mýtus, nýbrž mysticky laděná a mystifikující *vida*

s. 50 – Rostand není dramatik racinovského typu, spíše se blíží Corneillovi a Hugovi, tak jako má romantismus blíže k baroku, a to i tematicky

s. 51 – *Ubu Roi* je zde vztažen k Druhému císařství – taková aktualizace, čtvrtstoletí po zániku režimu, je v roce 1896 dost pochybná; níže na s. 51: Rostand je dán do souvislosti s bonapartismem: spíše než o bonapartismus (politické hnutí) se patrně jedná jen o napoleonskou tradici a nacionalismus

- s. 60 – *Vilains Bonshommes* – přeloženo zde chybně jako „Oškliví bonviváni“ (nikoli pak na následujících stranách)
- s. 69 – při charakteristice Feydeauovy tvorby bylo možno využít Bourdieua a uplatnit trojí pohled – z hlediska „avantgardnosti“, komerce, Akademie
- s. 83 – Zolova koncepce románu není založena na charakterologii, ale na „temperamentu“, tedy na biologičnosti: viz dále s. 93 a 96, kde si v tomto bodě Tomáš Vokáč sám protirečí
- s. 85 – *Zabiják* – doporučuji skvělou bakalářskou práci MUDr. Bc. Gabriely Chudárkové *L'alcoolisme et delirium tremens dans l'oeuvre d'Émile Zola - comparaison aux textes scientifiques de l'époque*; ukazuje, že Zola opisoval z vědeckých prací i metafory; viz <http://is.muni.cz/vyhledavani/?agenda=th&search=Gabriela+Chud%C3%A1rkov%C3%A1>
- s. 108 – *Manifest pěti* (1887) – bývá považován nikoli za naturalistický, nýbrž za protinaturalistický obrat nastupující generace, která se vymezuje vůči Zolovi
- s. 109 – překlad *Retour à Ithaque* – Návrat **do** Ithaky???
- s. 110 – zavádějící kontextualizace *Vlasti v ohrožení* (1867, tiskem 1873) a její uvedení do souvislosti s Rostandovým *Orlíkem* (1900)
- s. 116 – překlad *Henriety Marechalové*: „dal jí **auto**, koně, dům“ (auto v roce 1863?); v textu patrně *voiture* – v té době kočár; „makal jako černej“ (stylisticky nevhodné)
- s. 119 – „román považovaný na přelomu století za žánr číslo jedna“ – zavádějící konstatace, protože nerozlišuje mezi literární prestiží (ta patří v té době stále ještě poezii) a popularitou provázenou komerčním úspěchem, který výdělečně tvůrce diskvalifikoval v očích těch, kdo určovali hodnoty uměleckosti v literárním poli; Bourdieu např. ukazuje, že Zolova „vědeckost“ byl způsob, jak se autor chtěl vykoupit z popularity vlastních románů: být komerčně úspěšný autor představovalo jisté stigma pro autora aspirujícího na tvůrčí elitnost; proto onen punc vědeckosti.
- s. 124 – „filozofický rámeček každodenního života“ – o jakou filozofii se jedná?; níže na s. 124: „hra je odmítnuta **díky**“ - ???
- s. 125 – „literární svět [...] se formuje v salonech, kavárnách, restauracích a redakcích, v podstatě na ulici“ – co zde znamená slovo podstata? Salon není ulice a totéž platí pro kavárnu i redakci. Pravda je, že od 18. století se *locus* literatury přemísťuje do prostorů otevřených veřejnosti, kde jedinec může s uměleckou a širší veřejností komunikovat. Lze to považovat za průvodní jev vzniku knižního a širěji uměleckého trhu.
- s. 126 – *La Fille Elisa* – chybný překlad *Dívka Elisa*, správně *Nevěstka Elisa*, což je i titul českého překladu (1931)
- s. 134 – „přes svůj objev dojde k tragickému konci“ – vzdor objevu?
- s. 136 – „provází ho smůla, zejména **díky** neprakticky zvolenému termínu“ – vinou?
- s. 137 – „bojuje jako **klasický** pěšák“ – co by byl *neklasický* pěšák?
- s. 154 – „**Expozice** k Théâtre Libre...“ – nerozumím
- s. 156 – *Ubu Roi* – „symbolické drama“ – nemá být symbolistické?
- s. 157 a jinde - táž záměna symbolismu za symbol
- s. 161 – překlad *une pièce est une tranche de vie mise sur la scène avec art* – „divadelní hra je výsek života převedený na jeviště pomocí umění“ – lépe: „umělecky (*avec art*, bez členu) inscenovaný výsek života“
- s. 176 - „společenské problémy jsou [...] **degenerovány**“ - ???
- s. 180 – „syfilis, **kterým** trpí“ – ona nemoc je femininum
- s. 188 – „téma prostituce či **neadekvátní** obvinění z ni (sic)“ – co je *přiměřené* obvinění z prostituce?
- s. 209 – „**příkladové** (sic) jsou zejména melodramata“ – příkladná?
- s. 211 – „skutečné rozbití a **defragmentace** dramatu“ – nemá být *fragmentace*?
- s. 222 – „nasměřuje“ – čeština rozlišuje mezi *směřovat* (někoho, něco) a *směřovat* (někam)

Je zřejmé z předchozího výčtu, že komentáře se postupem četby přesunuly z věcných jednotlivostí ke způsobu vyjadřování. Budiž konstatováno, že právě výrazovou stránku je možno považovat za velkou slabinu práce. V textu se to projevuje nesčetnými chybami – absencí čárek na konci volných přístavek či vložených vedlejších vět, chybnými shodami (Coppéovi básně, s. 69; Busnachovi scénické přepisy, s. 81 apod.), přibližnou, kulhavou či chybnou syntaxí, četnými anakoluty všeho druhu („[...] adaptacím románů, nikoli pouze těm Busnachovým, který převádí na scénu Zolu“, s. 208). Jedním z iritujících tiků jsou samostatně stojící vedlejší věty, kterým chybí opora věty hlavní. Mnohé věty nedávají smysl: „Ve svém článku také obviňuje tehdejší společnost, která před **problém** (sic) vyloučených jedinců zavírá oči, a navzdory Francouzské revoluci nemá stále Francie svobodu slova a možnost beztrestně vyjádřit svůj názor.“ (s. 58; *souvislost výpovědi? svůj názor = názor Francie???*). Neřádnost v uspořádání myšlenek a vyjadřování je místy k uzoufání: „Ačkoliv [*přípustka bez hlavní věty?*] Bernstein začíná pod vlivem naturalismus (sic) a některé jeho satiry o moci peněz a bezbřehý mondénní život by se jistě do konceptu moralistního dramatu vešly [*souvislost satiry a bezbřehého mondénního života?*]. Nikoliv však již do sociálně kritického či angažovaného, protože základem pro tyto autory je bulvární divadlo, jehož ústředním tématem je lásky (sic), ať již je to může (sic) již tolikrát zmiňovaný vztah mladšího milence a starší ženy v Bataillově textu *Mamá Kolibrík* (Maman Colibri, 1904) [*souvislost?: „ať“ uvozuje výčet?, nebo to je přípustka relativizující předchozí konstataci?*]. To co [*bez čárky*] tolik pohoršuje v Henrietě Marechalová (sic) v roce 1865 [*bez čárky*] je o pár let později již přirozenou samozřejmostí, i když i zde se objeví negativní reakce.“ (s. 201). O jistém deficitu jasného vyjadřování svědčí časté „falešné“ účelové věty – s. 150: „syn [...] se zamiluje, aby jeho otec, baron [...] vztah zarazil a získal nakonec dívku jako milenkou pro sebe“. Stejně je tomu u nesmyslného a bohužel častého užívání vztazného příslovce *kdy* – s. 182: „ocenění plyne z obtížné uchopitelnosti tohoto intelektuálního dramatu, kdy doktor Albert...“

Práci bylo záhodno řádně přečíst a vymést z ní všechno smetí a plevel: „pařížské slumy“, „pozice“ (ve významu „úřad“, „funkce“), „lobby“, „boom“, „ikona“, „business“, „sponzorovat“ apod., neboť takové výrazy čtenáře přenášejí z Paříže přelomu století do české televize současnosti. „Konverzačky“ zas příliš zavánějí hereckým slangem, než aby se hodily do stylu úrovně vědecké práce. Již zmíněné „podstaty“ jsou ve většině případů jen prázdné, bezpodstatné jazykové tiky (zvláště když se o něčem tvrdí, že je to „velmi podstatné“, s. 75). Nadužívání termínu „koncept“ nakonec vede k jeho znejistění a zneřádnění, neboť není jisté, zda označuje představu, schéma, poetiku, estetiku, koncepci, pojetí, myšlenku.

Přesnější a přísnější práce s jazykem a gramatikou by byla umožnila využít náležitě tvary *přinášejí*, *vytvářejí*, *vědí* apod. místo tvarů chybných, rozlišovat mezi nedokonavým *soustřeďovat* a dokonavým *soustředit*, ověřit správné tvary zájmena *svůj* (s. 184: „se *svoji* manželkou“; a lépe než *svojí* je *svou*), vyvarovat se neobratností typu „z důvodu pověsti“, „prosadit se s hrou“, „debutovat s hrou“, „zakotvit **do** rámce“ atd.

Závěr

Ač je jazyková a výrazová stránka práce velice nedbalá, myšlenková náplň a informační hodnota disertace zasluhují ocenění. Nutno také vzít v úvahu zaujetí Mgr. Tomáše Vokáče pro traktovanou tematiku i jeho velice solidní orientaci v dobovém kontextu i problematice. Práci proto doporučuji k obhajobě.

V Břeclavi 6. července 2012

prof. Petr Kyloušek