

Oponentský posudek bakalářské práce

Tereza Hornáková: *Kosmické jaro Ladislava Smočka – od dramatu k inscenacím.*

Práci Terezy Hornákové jsem začal číst zprvu se značným pochopením – a sympatiemi. Už kvůli náročné laťce, kterou si autorka sama nastavila – bylo od začátku až do konce jasné, že si nic dopředu neusnadnila. Nebývá totiž zvykem – a zvláště ne u bakalářské práce – na impozantních 85 normostranách (z toho 66 vlastního textu + dvou desítkách stran příloh) otevírat témata tak nejednoduchá, jaké představuje možná nejsložitější a nejméně uchopitelná, nejednoznačně přijímaná hra Ladislava Smočka z roku 1969. Hra, s níž si už v době premiéry roku 1970 příliš nevěděla rady ani kritika, ani dramaturgové jiných scén (za padesát let od svého vzniku si ji povšimlo mimo „mateřský“ Činoherní klub jen jediné české profesionální divadlo a celkem se hrála pouze ve třech inscenacích). A co je rozhodující, příliš si s hrou neporozuměli už na premiéře ani přísloušně věrní a duševně spříznění diváci Činoherního klubu, a to ještě v době doznívajícího vrcholu zlaté éry českého divadla v druhé půli šedesátých let (inscenace se tehdy hrála 33x, a o mnoho lepší to s diváckým přijetím na téže scéně a v téže Smočkově režii nebylo ani o dvacet pět let později v lehce upravené verzi (42 repríz roku 1995 rozhodně nebyla, vzhledem k jiným inscenacím, včetně opusů Smočkových, žádná sláva: očividných rozpaků publika u obou premiér Činoherního klubu jsem byl sám jako divák svědkem a mohu potvrdit, že převládal výjimečně jednotný názor, že její slabinou byly zdlouhavé, retardující a nedramatické, byť chytré monology ústřední postavy hry i inscenace – Pána domu, a ve druhém případě i navzdory brilantní interpretaci Leoše Suchařípy).

Ale ani na třetí pokus ve Slováckém divadle Uherské Hradiště žádný větší divácký ani recenzentský ohlas hra nezaznamenala, spíše se dá hovořit o opaku (v Hradišti 21 repríz). V Hornákové cenném, protože autentickém postřehu z hlediště i z foyeru hradišťského divadla, tyto rozpaky pounamenaly dokonce i předčasné odchody diváků snad už v první půli Zetelovy inscenace. A to v případě hradišťské inscenace i přesto, že se všemi možnými způsoby zjevně snažila vydolovat z textu kromě větší míry stylizace a mystičnosti i maximální míru fraškovitosti, hraničící až s drastickým přehráváním, což autorka barvitě a s mnoha příklady popisuje („*Inscenace se co do herecké složky v průběhu 1. textové části začala nápadně zvrhávat* [?], *osoby prostorem korzovaly opilé, byly čím dál halasnější, odpornější (...)* Hedvika sahala mužům na zadek, Šonka zakopl o schodek a inscenace opět „spadla“ do grotesky.“). Mladí představitelé podle autorky předváděli „*show plnou kopulačních pohybů*“, zmíněná paní Hedvika se „*v hale objevila s šaty zakasanými do spodního prádla a ukázala všem přítomným kalhotky - to vše a mnohem víc bylo v Hradišti k vidění...*“. Ale ani tato zřeštěná či lascivní legrace podle autorky „*nedovedla recipienty, kteří zasedli do sedadel hradišťského divadla, dostatečně přesvědčit o kvalitách dramatu, nikoli vinou tvůrců...*“. K posledně citovaným větám se ještě vrátím, až budu mluvit o stylisticky, významově i metodologicky problematických stránkách bakalářské práce.

Zatím však jaksi před závorku výhrad konstatuji, že přes všechny překážky, znesnadňující historické i dnešní pochopení Smočkovy „kosmické“, „pre-ekologické“, v každém případě však nejednoznačné hry, a přes jejich stejně nejednoznačně přijímané jevištní realizace, se autorce vcelku podařilo přinést k tématu značnou sumu utříděných a strukturovaných informací, poskytujících čtenáři základní orientaci a vzhled do hry, jejího vzniku i do tří jejích inscenačních, režijních, hereckých i scénografických podob. Probírá jednotlivé komponenty, od komponentů výstavby dramatu, dramatických postav, jejich jazyka a chronotopu až po výstavbu inscenací, herecký komponent, vizuální komponent, přičemž čtenáři neunikne, že se v porovnání s jinými Hornáková přednostně věnuje právě vizuálu inscenací (zvláště v případě poetiky Činoherního klubu, postavené na jiných základech než je efektní scénografie, světelný design a rozmanitost a bohatost kostýmů, je to akcent dost nečekaný). Vizuálu, a nejpodrobněji právě kostýmům, se autorka v celé práci věnuje mnohem podrobněji než dramaturgickým a filosofickým problémům Smočkovy hry („*Dramaturgicko-režijní koncept*“), ty většinou za ní náhražkově obstarávají citáty, nejčastěji z Vladimíra Procházky (Procházka za autorku jako „náhradník“ takto zaskočí např. u inscenace z roku 1995); jindy zase čerpá ze Zdeňka Hořínka (u toho dochází až k „citátům citátů“, podle odkazu

autorka cituje z Hořínka, ale přitom uprostřed citátu za ní „zaskakují“ ještě tři další autoři – Pavel Grym, Alena Stránská a Jiří Tvrzník“; s.38).

Při četbě se ovšem stále více ukazuje jedno. Narozdíl od zmíněné autorčiny schopnosti pečlivé, spolehlivé faktografické informace, u ní značně pokulhává schopnost interpretace a analýzy, průniku pod povrch představovaného materiálu. Autorka se sice pokouší o rozbor textu i tří inscenací, spíše však než o analýzu tvaru, smyslu a proměn tohoto smyslu inscenacemi jde opět o maximálně detailní popis čistě vnější stránky díla. A to včetně popisu centimetrového formátu stránek vytištěné hry, minutáže inscenací a hlavně do nejmenších detailů snad každé nitky, stříhu, látky a barevných odstínů zmíněných hereckých kostýmů, jakoby opavdu chvílemi psala spíš než o divadle zprávu z módní přehlídky. Chápu, že právě v této oblasti, už mimo analýzu, je autorka nejvíc doma, píše o ní zálibně, se zaujetím a také nejzevrubněji, vyžívá se dokonce v nekonečném hledání různých verbálních variant a ornamentů, opisujících prostý fakt, že postavy mají na sobě různá oblečení a různé moderní či dobové módní doplňky. Tak třeba zatímco „*Zdeněk Martínek oblékl bílé spodky*“; Krampol „*se objevoval na jevišti v ležérnější verzi obleku*“, ovšem Somr „*působil nejelegantněji*, Fára „*mu vybral oblek*“ a František Husák „*dorazil s černým motýlkem*“, Vackova žena „*oblékla klasický kostýmek*“ a Chřestecská „*se oděla v poněkud dezorganizovaný kostým*“. Působí to na mne slovníkem i hodnocením jako zpráva nějaké „módní policie“ z plesu celebrit v Opěře či příchodu hvězdných hostů na Karlovarský festival, zpráva pro libovolný obrázkový magazín. A kýžené shrnutí, zobecnění? „*V podstatě šlo o kombinaci jakési osvědčení klasiky (?) s celkem rozpačitým diletantským experimentem*“ (?).

Tolik zpráva o „vizuálním komponentu“ inscenace z roku 1970. Ale příliš si nepomůžeme ani u vizuálního komponentu druhé činoherně-klubové inscenace: Leoš Suchařípa „*vstoupil na scénu v bílých spodkách*“, Michal Dlouhý a Ondřej Sokol „*se na jevišti objevili v tričku*“, zatímco na Jiřího Zahajského „*navlékl Hrůza manšestrové kalhoty*“ [krátce předtím ovšem píše autorka, že kostýmy byly dílem Šárky Hejnové??], kdežto Jaromír Dulava jako Umělec opět „*dorazil s sátkem kolem krku*“, kdežto „*Poskok Stanislava Štichy se na jevišti ukázal v gumácích*“, a Chýlková „*se na scéně pohybovala v modrošedých šatech a ve volném béžovém svetru*“.

K poslední hradišťské inscenaci sice záslužně autorka dodala cennou informaci o výrazné, od pražských se lišící „akustické komponentě inscenace“, ale jinak slovesná jazyková vynalézavost u kostýmů i tady pokračuje – Pán domu „*vešel do haly v tmavých kalhotách*“, zatímco Vacek „*prostorem korzoval v tmavém obleku*“ a Umělec „*Jedaskoho zastínil bílým rolákem*“ a Chřestecská „*se dostavila v černých šatech na ramínka*“, kdežto Panímáma „*si ulevila nižšími černými podpatky*“ atd.

Autorka přitom měla k dispozici myšlenkově podnětné teoretické a dramaturgické statě Jaroslava Vostrého, Vladimíra Procházky a zejména Zdeňka Hořínka (měla situaci ulehčenou tím, že nejdůležitější z těchto statí doprovázejí v citlivém výběru Rutovu Smočkových textů **Činohry a záznamy**, 2002). Zatímco v deskripci, ve vnějším, často minuciézním popisu je si autorka jistá, horší je to s interpretací. Zarazí už poněkud bezradná snaha o žánrové zařazení. Může prý označit drama za „*filozofické, existenciální, úvahové, s ekologickou tematikou, groteskní, tragikomické, formálně příp.i modelové*“. Uvědomuje si přitom bezbřehou šíři záběru, „*který jsem zde nastínila, ale myslím si, že syntézou jmenovaného by se dalo dospět k poměrně výstižnému určení*“. A o tři strany dál: „*Dle mého je nutné připustit si fakt, že hra vnáší čtenářům do hlav tu větší, tu menší chaos (...) Struktura textu dokáže skrze kratší promluvy a časté střídání mluvčích působit kvapně, stejně jako skrze opakující se motivy, proklamace a tlachání [působí]vlekle*“ (s.20).

Při líčení Smočkova profesního životaběhu sice moc nechápu, proč autorka pro některé životní epizody, předcházející vznik Činoherního klubu, např.epizodu v Laterně Magice a míjení se s vyhozeným Alfrédem Radokem, čerpá z encyklopedií a slovníků, když existuje právě k tomuto případu bohatá literatura, počínaje Hedbávným a konče Petruželou či Stehlíkovou. Také nevím, jak Hornáková při líčení zrodu ČK a jeho zakladatelské sestavy přišla na matoucí, věcně nesprávnou informaci, že z Ostravy do Prahy „*spolu s Kačerem přišla i vítaná posila – režisér Evžen Němec*“; tento režisér ve skutečnosti neměl s ČK nic společného. Zatímco jádro bezručovců zamířilo do Smeček, zmíněný režisér zakotvil v Libni. Také neodpovídá pravdě charakterizace normalizace

jako desetiletí ideologicky poznamenané kosmickými lety; spíš je naopak pravda, že po dobytí Měsíce Američany ztratila na samém prahu normalizace tato karta pro komunisty na celém světě dřívější propagandistickou sílu. A ani náš Vladimír Remek to nemohl zachránit.

Některé encyklopedické, obecně známé informace, například o klíčovém obrazu s názvem shodným s titulem hry a zejména o jeho autorovi Františku Kupkovi, práce uvádí dokonce 2x na téže straně v hlavním textu i poznámce (s.28: text: „...obraz světoznámého českého abstraktního malíře Františka Kupky ...“, poznámka: „František Kupka (...), český malíř... světového významu, jeden ze zkladatelů světového abstraktního malířství“). Vlastně totéž, co v povšechných formulacích v říká o obrazu a malíři, platí do jisté míry i o tom, jak pojednává celou hru a jejího autora: popis **tu převažuje a vlastně nahrazuje analýzu.**

I přesto pořád platí, že Hornáková alespoň v úvodu představuje dramatika věrohodně, zdůrazní jeho zájem o biologii a etologii, i to, jak se toto „bio-zaměření“ projevuje ve Smočkově dramatice – i v jeho režijním konceptu na mateřské scéně, pro níž bylo i **Kosmické jaro**, pod původním názvem **Seance**, psáno. Píše s chvylhodnou pečlivostí o rozdílech mezi první (1969) a druhou (1995) textovou verzí, mluví zevrubně o „defilé“ - jak zní podtitul hry – postav, staví vedle sebe komparativně obě verze, aniž z tohoto srovnání vytěží o mnoho více, než například konstatování, že místo původního „Mám pocit, že ještě někdo přijel“ říká ve druhé verzi Soused „**Asi opravdu někdo přijel**“, že Roman nazývá Janu v původní verzi „Gumou“, v nové „**Kunou**“, nebo že místo prostého konstatování a „K večeru zalezou“ je tam nově scénická poznámka: „JANA: K včera zalezou (**Odejde z haly**)“.

To bohužel není všechno, co se dá i po věcné stránce i metodologicky práci vytknout. Především zaráží, že je tu na pouhých pěti (!) stránkách (s.34 – 39) ošizeno hned první provedení hry v roce 1970 (i ohlasy jsou tu zanedbatelně na 2 stranách odbyty několika citáty). Šlo přitom o světovou premiéru hry! To považují po faktografické a metodologické stránce za největší Achillovu patu práce, jež trochu znehodnocuje celek. Neobstojí tu autorčin argument, že v této kapitole „nemohla pracovat s audiozáznamem či přímo audiovizuálním záznamem“, a že mohla pouze omezeně čerpat „z programu k inscenaci, fotografií, sesbíraných recenzí nebo několika zamyšlení v knize Činohry a záznamy“. To je naprosté nepochopení. Podle téže logiky na naší katedře v historických analýzách a rekonstrukcích inscenací minulosti z celé mnohasetleté historie českého divadla bychom mohli pracovat pouze v omezeném výseku posledních padesáti let (a to ještě – například v případech nejvýznamnějších inscenací šedesátých let – Grossmanův *Ubu* nebo Radokova *Hra o lásce a smrti* – jsme byli odkázáni nikoli na autentické záznamy, ale dodatečné studiové záznamy rekonstrukcí inscenací mimo živé divadelní provedení).

Ale i už tak omrezená plocha je někdy zbytečně vyplněna mlhavými větami s nulovou výpovědní hodnotou, navozenými neurčitými „možná“, „asi“, „odhaduji“ aj. Třeba hned vstupní formulace problematické minikapitoly, věnované prvnímu uvedení hry: „*Odhaduji (?), že atmosféra inscenace byla ponurá, nabývala až katastrofických rozměrů... a možné jevištní uspořádání, jež z textu vyplývalo, bylo asi natolik jiné (?), že nedávalo příležitost k pochopení všech významových spojitostí, takže diváci i kritici mohli nabýt dojmu (?), že to celé nedává smysl, že v tom snad ani žádný smysl není...*“ Nejvíce odbyté podkapitolky jako 3.1.*Smoček režisér* – 5 řádek, 3.1.1.*Vztah k herci* – 9 řádek, z toho 6 je citát z Hoříinka a úvod k 3.2.*Vizuální komponent inscenace*, to vše na jediné (!) straně 35, považují spíše za výsměch čtenáři, který očekává seriozní naplnění avizovaných kapitol a podkapitol. Hlubšímu vhledu rozhodně nepomůže – v této i dalších kapitolách – ani plochá, poněkud toporná stylistika („*inscenátoři kráčeli po stopách dramatického textu*“, „*inscenace se v průběhu I.textové části začala nápadně zvrhávat*“ či „*inscenace spadla do grotesky*“ - když právě **groteska** je představena hned v úvodu jako definiční znak Smočkovy poetiky?). Nehledě na mlhavé závěry jako „*Možná je nakonec lepší, když se nám nedostane odpovědi na otázku, kam Pán domu vladně zmizel. Možná bude nejlepší spokojit se s předvídanými variantami, jako je například procházka v přírodě s nemožností návratu, hra na schovávanou v domě či mimo něj, vypaření se, rozpuštění ve vesmírném prostoru apod.*“. V úplném závěru, který jinak velmi sympaticky předkládá řadu podnětů k domýšlení hry směrem k nadčasovým tématům jako je smrt či směřování světa a jeho místo ve vesmíru, jež si naše plochá pragmatická epocha

odmítá klást, se čtou bohužel i neúměřeně roztažené, neurčitě kritické věty bez jakékoli konkretizace, jako: „*Témata do Kosmického jara Smočkem vložená by mohla plout méně po povrchu (?), být méně tezovitá, tu a tam méně schematická, avšak při spojení monologické formy s požadavky kladenými směrem ke čtenářům / divákům, není nutné se ponořit příliš hluboko. Text (...) nasrervíruje nám kupu informací a na dvacet dramatických osob (tak podivných, až všechny recipienty zrak přechází). Na někoho zapůsobí až obtěžujícím dojmem, pokud se onen na text nenapojí...*“.

Přes tyto a podobné nesrovnalosti a vesměs opravitelné nešvary pořád platí úvodní teze o poctivém přístupu k celé práci: **BP tak rozhodně splňuje kritéria, nutná pro přistoupení k obhajobě.**

Co se týče hodnocení, zatím pracovně navrhuji známku „dobře“ - s tím, že podle výsledku obhajoby budu přemýšlet i o hodnocení o stupeň vyšším.

Prof.PhDr.Vladimír Just CSc.