

Oponentský posudek bakalářské diplomové práce *Divadla malé formy v Malostranské besedě 60. let 20. století Bc. Anny Horynové*

Předkládaná práce Anny Horynové se zabývá zejména divadly malých forem, která působila v Malostranské besedě v šedesátých letech 20. století. První část je v podstatě kompilací základní literatury ke zvolenému tématu a působí poněkud učebnicově. Autorka se opírá jednak o prameny ryze historické (Bečková, Dudák, Mlázovský, Radosta), ale také o práce literárně vědné (Janoušek, Košnarová, Piorecký, Piorecká, Vojtková), a o divadelně – historická kompendia (sborník Malostranská beseda v Praze 1868- 1928). Přesto má v práci Anny Horynové tento učebnicový přehled svůj neoddiskutovatelný smysl. Čtenář, který o dějinách Malé strany není příliš informován, tu najde řadu zajímavých a důležitých poznatků, které jsou ale zároveň potřebné i pro pochopení autorčiny úvahy o podílu malých divadel v rámci celé historicky pojaté malostranské kultury. Čtenář se například dozví o tom, jak se Malostranská radnice postupně transformovala do Malostranské besedy, tedy hlavního kulturního centra této specifické pražské lokality. Rozvržení kapitol odpovídá autorčině metodologickému záměru seznámit čtenáře s působením divadel malých forem na půdě této instituce a zároveň pochopit tyto malé scény i v souvislostech vývoje celého českého divadla druhé poloviny 20. století. Autorka kapitoly člení tak, aby problematiku uchopila pokud možno co nejkomplexněji a aby se následně, tedy v centru své úvahy, mohla věnovat zejména třem divadelním souborům, které si zvolila pro toto téma jako nejzajímavější. Jsou to: Divadlo Jára Cimrmana, soubor Antitalent bratří Justů a divadlo Dostavník. Podobně přehledově jako malostranskou historii autorka pojímá i samotnou problematiku divadel malých forem v souřadnicích celé české divadelní kultury. Tady už se ovšem určité problémy přece jen objeví. Jeden z nich spočívá v tom, že Horynová ve své klasifikaci divadel malých forem vychází z literárně – vědného pojetí tohoto pojmu, jak jej formuluje a používá Pavel Janoušek v mnoha svých pracích na toto téma. Takovou klasifikaci ale současná česká teatrologie příliš neakceptuje, neboť ji považuje za zjednodušující a nedostatečně diferencující, a ve většině případů pracuje se zcela jiným, mnohem sofistikovanějším, tříděním malých divadel, které během posledních desetiletí postupně vypracovávali někteří čeští teatrologové, zejména Václav Königsmark, Zdeněk Hořínek, Josef Kovalčuk a Vladimír Just. Z hlediska této diferencovanější klasifikace je ovšem nemožné zařadit mezi divadla malých forem také Činoherní klub, jak činí Horynová. To bychom pak pod termín divadla malých forem museli zařadit i Divadlo Na zábradlí v Grossmanově činoherní éře, Divadlo za branou a v dnešní době třeba také Divadlo Ungelt. Problém práce Anny Horynové spočívá často v terminologické nejasnosti. Pokud autorka uvádí takto obecný přehled a zmiňuje se o divadelních souborech, a v některých případech i o institucích, která hnutí divadel malých forem v šedesátých letech spoluvytvářela, pak tu rozhodně chybí zmínka např. o ústeckém Kladiadle nebo o ostravském Divadle pod okapem, která nesporně patřila k nejvýraznějším představitelům fenoménu divadel malých forem druhé poloviny šedesátých let. Práce Anny Horynové v podstatě nepřekračuje stádium kompilace. Nicméně je to kompilace poměrně zdařilá a přehledná. Formálně k ní nemám výhrady. Výhrady bych měl k jiným věcem. Autorka často cituje sekundární literaturu, ale nejde *ad fontes*, čímž některá svá nadhozená témata dosti zjednodušuje. To je i případ vztahu Ervína Hrycha k dílu T.R. Fielda. Hrych se k Fieldovi skutečně hlásil jako k inspiračnímu zdroji své vlastní poetiky. To je nesporný fakt. Jenže, když se řekne A, musí se v dobré badatelské práci zároveň dodat i B. Hrychovo postavení v české kultuře je totiž nejednoznačné a dosti sporné. Kulturolog, humorolog, a teoretik komiky Vladimír Borecký hodnotí např. vztah Ervína Hrycha k dílu T.R. Fielda zcela jinak, než jak je podán v této práci a jak na něj nahlízejí protagonisté divadla Dostavník, jejichž stanovisko Horynová horlivě a celkem bezproblémově přebírá. Ve své knize Zrcadlo obzvláštního Borecký např. píše: „Oživení zájmu o dílo T.R. Fielda vyvolal časopis Plamen v r. 1962, který ho však zároveň zastínil Hrychovou Krhútskou kronikou, hlásící se

k Fieldovu odkazu, ale básníkem odmítnutou jako nezdařený plagiát. Koncem 60. let se k otázce Hrychova plagiátorství vrátil ještě časopis mladé básnické generace Divoké víno, ale krátce nato 4.srpna 1969 Bohdan Šumavanský umírá.“ (Borecký: Zrcadlo obzvláštního, s. 286). Borecký se ovšem k tématu vyjadřuje ještě jednou, tentokrát ve své studii Sekvence a konsekvence českého humoru, která byla otištěna v roce 1995 v časopise Estetika. Borecký tam píše: „T.R.Field vytvořil v Čechách originální poetiku, těžící z neologismů a bezprostřední komiky jazyka, s jejíž naivní polohou se setkáváme u Jakuba Hrona. Fieldovu poetiku zdegradoval na kvazihumoristickou úroveň tzv. Krhůtského hnutí Ervín Hrych (1967) v intencích své svazácké praxe s rozšiřování Fučíkova odznaku. (V. Borecký: Sekvence a konsekvence českého humoru, in: Estetika, 1, 1995, s. 59). Ve výše zmiňované knize Zrcadlo obzvláštního se pak Borecký snaží svůj negativní vztah k Hrychovu dílu přece jen poněkud zmírnit, aniž by ovšem ustoupil ze svého stanoviska, že v případě Krhůtské kroniky jde o uměleckou degradaci na úrovni plagiátu. „Field v určitých polohách souzněl s poetikou Jakuba Hrona a měl předpoklady jí bytostně porozumět, ale v knize Kruhy pod očima, v Písni o Hronu, ukázal, že ji nakonec nepochopil. Tím oddálil nejen renesanci Hrona, ale i pochopení své vlastní poetiky praktična. Nemohl by se tedy ani moc divit, kdyby si mohl přechíst hodnocení literárního kritika Jana Lukeše jr., který odsoudil jeho praktično jako „zlomky hospodské recese“, jimž dodal teprve Ervín Hrych podobu „dovršeného literárního díla.“ (Borecký: Zrcadlo obzvláštního, s. 289). Uvádím tento kulturní spor o Hrycha proto, aby si autorka uvědomila, že věci nikdy nejsou tak jednoznačné, jak se mohou na první pohled jevit, a že v badatelské práci nestačí opřít se jen o jeden pramen, ale že je třeba pracovat vždy i se zdroji, které problém nahlížejí i z druhé strany.

Nepřesnost registruji také na straně 19 ve větě Anny Horynové, v níž popisuje počátky Semaforu: „Divadlo se nejprve mělo jmenovat Dimafor jako zkratka Divadlo malých forem. Autoři se chtěli věnovat většímu spektru uměleckých žánrů, než bylo tou dobou zvykem. Jejich sedmi malými formami byly myšleny jazz, tanec, film, poezie, loutkářství, výtvarné umění a hudební komedie.“ Ve skutečnosti se ale v Semaforu řada projektů, o nichž Horynová hovoří pouze jako o potenciálních programových představách, skutečně realizovala. Odpremiérováno bylo Divadlo zázraků Jiřího Vrby, Jan Švankmajer v projektu Divadlo masek uvedl své slavné Škrobené hlavy, a dále hry Johanes doktor Faust, Sběratel stínů a Hráči. Světlo světa spatřila i divadelní adaptace Aškenazyho dětské povídky: Ukradený měsíc, kterou společně režirovali Ladislav Smoljak a Karel Brožek. Mimochodem v této inscenaci poprvé zazněla proslulá Árie měsíce, kterou pak Waldemar Matuška převzal do repertoáru svých populárních písní. Co se týče poetik, byly mezi hnutím divadel malých forem a velkými divadly zcela jistě nepřekročitelné rozdíly. Neplatilo to ovšem o jednotlivých uměleckých osobnostech, které tehdy v českém divadle působily. Už se pozapomnělo, že Václav Lohniský, tehdejší šéf Divadla S.K. Neumanna, tedy jednoho z „nejkamennějších“ pražských divadel té doby, spolurežitoval roku 1959 Člověka z půdy, první představení Semaforu a že ještě téhož roku přizval dvojici Suchý + Šlitr ke spolupráci v libeňském divadle. Slavný autorský tandem tu písničkami ke hře Langstona Hughese Jesse Simple se žení vlastně debutoval v repertoárovém divadle. Autorka sice zařadila chybně pražský Činoherní klub mezi divadla malých forem, ale dopouští se faktických nepřesností i při jeho charakterizaci. Při podrobném vyjmenovávání nejvýznamnějších herců Činoherního klubu postrádám sebemenší zmínku o Vladimíru Pucholtovi, Jiřím Hálkovi, Františku Husákoví, Jiřím Zahajském a zejména o Jiřině Třebické. Libuše Šafránková, o které autorka píše, přišla do divadla až na přelomu 60 a 70. let, a ani Josef Somr nepatřil k zakladatelským osobnostem slavného divadla sídlícího v ulici Ve smečkách. Zvláštním případem je pak Leoš Suchařípa, kterého Horynová zařazuje mezi přední herce Činoherního klubu. To je ovšem historický omyl. Autorku zřejmě zmátla skutečnost, že Suchařípa na jevišti Činoherního klubu koncem šedesátých let skutečně herecky vystupoval, nikoliv ovšem v inscenacích svého mateřského

divadla, jehož byl především dramaturgem, ale v produkcích autorské dvojice Vodňanský + Skoumal. Oba tyto geniální umělce ovšem pro změnu u Horynové postrádám ve výčtu divadel malých forem. Jediná nepatrná zmínka o této dvojici se tu pouze mihne v souvislosti s divadlem bratří Justů.

A když už svůj podrobný výčet souborů, které v Malostranské besedě působily, autorka protáhne až do osmdesátých let, pak by tu neměla chybět informace, že v Malostranské besedě působilo v té době i Anebdivadlo. Anebdivadlo tu totiž v oněch letech uvedlo velmi slavnou inscenaci Schnitzlerovy hry U Zeleného papouška. Na druhé straně kladně hodnotím to, že si autorka nastudovala základní literaturu, byť příliš všeobecnou, a že pracuje s orální historií jako důležitým pramenem pro získávání dějinných poznatků bez níž se už moderní historiografie (a to i ta divadelní) v podstatě neobejde.. Hlavní část práce, totiž analýza tvůrčí činnosti Divadla Járy Cimrmana, Antitalentu a divadla Dostavník, je podařenou aplikací metodologických východisek, která si už na počátku své úvahy diplomantka koncepčně stanovila. Z tohoto hlediska text působí přesvědčivě, sevřeně a je znát sympatické zaujetí a angažovanost autorky. Vzhledem k výše uvedenému práci Anny Horynové doporučuji k obhajobě a navrhuji hodnocení za dva.až tři.

Jaroslav Etlík

V Praze dne 20.1. 2023