

## OPONENTSKÝ POSUDEK DIPLOMOVÉ PRÁCE

Pavλίna Kverková: Dramatická tvorba pražských německých autorů v letech 1910 – 1938.

V Úvodu DP autorka o problematice pražské německé menšiny říká, že se „rozhodla zaměřit na toto **poněkud opomíjené téma**“, do něhož hodlá vložit „pokus o zmapování dramatické tvorby pražských německých autorů, která, na rozdíl od jejich prozaických či básnických děl, stojí poněkud stranou badatelského zájmu“. (s.6) Zaměří se přitom hlavně na **expresionismus**, jako na fenomén, myšlenkově i stylově spojující řadu jinak různorodých osobností a děl („Expresionismus byl také ze všech ostatních tendencí nejprogresivnější (???) a nejvíce vypovídal o své době.“ s.7), čímž je dáno i časové vymezení práce (1910 – „rok, který bývá uváděn jako počátek expresionismu“ a 1938 „jenž znamenal definitivní konec této epochy.“). Pár stránek před Závěrem autorka už po několikáté shrnuje, že „expresionismus představoval pro pražské německé dramatiky velmi inspirativní směr, jenž se odrazil v jejich tvorbě a pomohl jim držet krok s literárním děním v sousedních uměleckých centrech“ – a o pražských expresionistických dílech znovu tvrdí, „by si tato díla zaslouhovala začlenění do evropských literárních dějin tohoto směru, které je většinou **poněkud nespravedlivě opomíjejí**“ (s. 58). V Závěru DP mi autorka, jako kdybych předešlých 60 stran nečetl, opět zopakuje v podstatě to co v Úvodu: „Pro svou diplomovou práci jsem si zvolila téma, které je dle mého názoru **poněkud opomíjené (...)** Pokusila jsem se zmapovat tvorbu pražských německých dramatiků v období mezi lety 1910 – 1938“. Následuje další zbytná věta, že „zvláštní pozornost byla věnována těm, v jejichž díle se odrazil expresionismus“ (vše s. 64). Pak přijde odstavec, opět doslovně rekapitulující formulace z předchozích stran, včetně vícekrát již předtím řečených závěrů, že pražské představitele tohoto evropského směru i s jejich kontakty nelze považovat za izolované od světa, a že navíc se někteří z nich (uveden objektivně, jak jinak, Max Brod) snažili dosáhnout porozumění s českou kulturou. Odstavec začíná větou: „V předcházejících kapitolách jsem se snažila nastítnit, která témata a motivy tyto autory nejvíce zajímali.“ (ponechávám záměrně hrubku, bohužel zdaleka ne v této práci jedinou; hned v další větě bez jakéhokoli přechodu – opět v práci nikoli ojedinele – přechází autorka z „ich formy“

do plurálu). „**Setkali jsme se** tak s odrazem pražského mýtu, obrazem ženy jako spasitelky, adorací umění či s využitím konkrétního historického tématu...“ A celá DP končí na další straně frází, že „záleží na nás všech“, zda se kontakt s německojazyčnou kulturou „podaří obnovit“ (s.65).

Aby mi bylo správně rozuměno. Nepolemizuji vůbec s pravdivostí citovaných tvrzení, a už vůbec ne s oprávněností **expresionismu** (nebo alespoň jeho podstatných prvků) jako zvoleného klíče výkladu. Ten klíč, byť samozřejmě nemůže být protažen až do roku 1938, alespoň pro prvá dvě desetiletí ve výkladu tak různorodých osobností, jakými jsou Franz Kafka, Franz Werfel, Paul Kornfeld, Ernst Weiss, paradoxně i Max Brod (ač se proti expresionismu sám nejednou vymezoval) výborně sedí, a funkční užití právě tohoto klíče považuji za velký klad celé práce. Uvedenými citáty z obou opačných konců diplomové práce tedy vůbec nehodlám paušálně dehonestovat její celek, nezpochybňuji tím informační i tematickou přínosnost řady stránek, nalézajících se mezi nimi. Jde mi jen o poukaz na zbytečná rezidua středoškolské, polopatistické metodologie, jež podceňují inteligenci i základní paměť čtenáře, a tím místy jinak tematicky, materiálově a informačně cennou práci nesporně erudované autorky zbytečně zamořují. Zbytnými větami z rodu polopatistické vaty se práce doslova hemží: „Na to, v jaké míře se expresionistická a ostatní pražská dramata inscenovala na pražských německých scénách, se zaměříme v následující kapitole.“ Otočím stránku a čtu nadpis : **Uvádění dramát na pražských scénách**. A pod ním, už potřetí, čtu: „V předchozích kapitolách jsem již zmiňovala, že se mnohá z uvedených dramát ve své době hrála, dokonce i v zahraničí. Nyní se podíváme (opět obvyklý skok z vypravěčského singuláru do plurálu) na to, která díla se inscenovala na pražských jevištích...“ (s. 59) Čtyři věty a sedm naprosto zbytných řádek pro jednu informaci, než se přikročí k výkladu. Mimochodem, k výkladu velmi povšechnému: vyložit na čtyřech a čtvrt stranách (s.59 – 63), třicetiletou (!) historii inscenační problematiky uvádění německých dramát celkem na třech pražských scénách, ještě přitom stačit vykládat cizí výklady – O.Picka, P.Demetze, vynechat – nejen zde, nýbrž v celé práci - při výkladu pražského jevištního expresionismu klíčovou postavu Františka Zavřela, připojit chybu v topografii – německá Kleine Bühne (Malá scéna) nestála Na Příkopech, nýbrž dobrých 400 metrů odtud, a vše zakončit - opět pro

celou práci bohužel zcela typickou – mlhou zdejší fráze v podobě hned dvojí pasivní větné vazby s anonymním podmětem - „Ve 30. letech **dochází k** velmi pozitivní tendenci v oblasti česko-německých kulturních vztahů“ a „tak **dochází k** pravidelnému inscenování českých autorů“ (s. 63), jinde zase „**dochází k** poklesu kvality pražských německých divadel“, či „**dochází ke snahám** o vzájemné kulturní poznání“ atd. atd. - takový pseudovýklad činí vlastně celou minikapitolku zbytečnou, a lépe by bylo místo ní pouze odkázat na naštěstí již existující zevrubnou a přesnou práci Jitky Ludvové na dané téma. Ještě k oné slovní vatě: chápu, že žádný, sebevěcnější výklad se neobejde bez pomocných uvozovacích vět s nulovým informačním obsahem; znepokojivé to začne být tehdy, když takovéto věty, fráze a klišé tvoří odhadem třeba až třetinu práce; potom se až příliš často stává jádrem sdělení redundance. Omluvou pro tak nesporně fundovanou, zasvěcenou autorku nemůže být ani fakt, že z prací předkládaných každoročně na této katedře to zdaleka není jen problém její.

Ale není to bohužel problém jediný. Dalším závažným problémem jsou nepřesné, někdy přímo zavádějící české překlady názvů rozebíraných děl, ač jsou to často díla, jež už v české odborné i slovníkové literatuře, původní i přeložené, mají své ustálené názvy. Někdy jsou tyto autorčiny nepochopitelné inovace alespoň věcně správné (tak například Meyrinkův román *Das grüne Gesicht*, přeložený u nás běžně a v literatuře uváděný jako *Zelená tvář*, autorka doslovně přeonačuje na *Zelený obličej*, Brodovu aktovku *Höhe des Gefühls* – *Vrchol citu* popř. *Vrcholný cit* – nepřesně zmnožuje na *Vznešené pocity*), horší jsou však případy, kdy toto názvové „kutilství“ podává čtenáři nejen nepřesný, ale i matoucí význam (hru Meyerinka a Rosenfelda, jak zní nevedené pravé jméno kabaretiéra Rody Rody, s názvem *Sanitätsrat* – česky *Sanitární rada* – překládá autorka mylně jako *Zdravotnická rada*, komedii *Palme oder Der Gekränkte* – *Palma neboli uražený* – představuje chybně jako *Palme oder die Gekränkte*, čili *Palma neboli uražená*). A další velmi závažnou, v práci právem často citovanou hru téhož autora Paula Kornfelda (jehož autorka vícekrát píše bez „r“, jednou ho dokonce podomácku zčeštila na Pavla) *Die Verführung* – *Svedení* – představuje českému čtenáři navzdory úzu i navzdory jejímu vlastnímu výkladu kusu jako *Pokušení*, což mate o to víc, že pod stejným názvem pak o pár stránek dál představuje úplně jiné – a v originále také jinak

nazvané – drama Werfelovo, a sice *Die Versuchung* (zde opravdu správně *Pokušení*).

K nejcennějším partiím práce, jež tvoří rozsáhlé defilé dramatiků, a jejich „průřezově“ tematicky, a přitom vcelku přehledně probíraná jednotlivá dramata, už jen několik stručných poznámek: Kafka se jako divák nezajímal pouze o neprofesionální „poloamatérské kočovné divadlo v židovském dialektu“ (s. 21), ale byl i pravidelným návštěvníkem Waltnerova kabaretu Montmartre v Řetězové ulici. Vykládat největší symbol pražské německé kabaretní bohémy Paula Leppina pouze z jeho dvou dramát *Golemův vnuk* a *Modrý cirkus* (v práci nevedena premiéra v NND 1924) je málo, pokud nepřipojíme k Leppinovi největší literární skandál, na svou dobu neuvěřitelně otevřený erotický a blasfemický román *Daniel Jesus* (1905, 1919), v práci jen letmo, výčtově zmíněný v poznámce. Tam, kde práce tak trochu upírá erotické téma Leppinovi, naopak jej lehce nadneseně přilepuje k Brodovi (jehož např. Kundera v souvislosti s „umravňováním“ a „vyklešťováním“ Kafky a dalších autorů považuje naopak spíše za moralistu). A pouze na bezuzdnou erotiku a jednostranný vliv misogynického filosofa Weiningerova autorka poněkud zjednodušeně redukuje existenciálně víceznačnou tvorbu Ernsta Weisse (kdyby tomu tak bylo, těžko by Weiss prožil poměrně slavné zmrtvýchvstání po 2.světové válce). (Mimochodem: Weiningerova neznámo proč autorka přibližuje oklikou přes Stanislava Komárka, kterýžto „výklad oklikou“, přes cizí interpretaci, nikoli od pramene, je bohužel v DP rovněž častý). A když už jsem u Weisse, to, co autorka na s. 54 u hry *Tanja* popisuje jako „peripetii“ („zásadní“ proměnu hrdinky k dobru způsobí kněz), nemá rozhodně s peripetií nic společného, spíše jde o křesťanský happy end ne-li moderní obdobu principu deus ex machina. Na následující straně se autorce zmíněná „živočišná hrdinka“ *Tanja* připeletla do líčení osudů titulní hrdiny hry *Olympia*. U vcelku vydařeného portrétu P.Kornfelda a jeho dvou her mi scházejí snad jen tři maličkosti: jeho – jak ukázal další vývoj – velmi jasnozřivé dramatické proroctví *Smither kauft Europa* (1929), dále u jeho – a Feuchtwangerova - *Žida Süsse* neodmyslitelná hořká pointa v totální nacistické dezinterpretaci příběhu u stejnojmenného filmu z roku 1940 - a pro Kornfeldovu duchovní orientaci naprosto nepominutelný vliv švédského mystika Svedenborga. A konečně – netuším, proč autorka při líčení Werfelova *Zrcadlového člověka* (*Spiegelmensch*), tvrdošijně opakuje

ovlivnění *Urfaustem*, když příklady, které jako intertextové analogie uvádí, náležejí vesměs „klasickému“ Faustovi, a některé z nich se dokonce v *Urfaustovi* vůbec nevyskytují.

Poslední poznámka patří k *Pramenům* (Winderův *Dr. Guillotin* nevyšel pouze, jak uvedeno na s. 67, v nakl. Centrum jako *Doktor Guillotin*, „rok neuveden“, nýbrž jako *Dr. Guillotin*, už v roce 1924 ve Vídni u Rikola Verlag) a k *Sekundární literatuře*. Tady mi toho schází víc. Přinejmenším práce Pavla Kosatíka *Menší knížka o německých spisovatelích z Čech a Moravy*, 2001 – už proto, že se u pražských spisovatelů rovněž, jako autorka DP, opírá o **expresionismus**; dále Lenka Reinerová: *Kavárna nad Prahou*, 2001; Pravoslav Kneidl: *Pražská léta německých a rakouských spisovatelů*, 1997; Arnošt Kraus, Pavel Eisner: *Německá literatura na půdě ČSR*, in: *Vlastivěda*, 7, Písemnictví, 1933 (nehledě na memoárové práce Urzidilovy aj.).

Z těchto a dalších důvodů, mj. i kvůli množství zdaleka ne všech zde uvedených chyb a překlepů, považuji tematicky cennou a dobře rozvrženou DP Pavlíny Kverkové v této fázi (pouhých 65 stran) za způsobilou k přepracování a dopracování, a proto ji zatím, byť předběžně (konečný soud si ponechám až podle průběhu obhajovacího řízení) **nemohu doporučit k obhajobě.**

Prof.PhDR. Vladimír Just