

POSUDEK DISERTAČNÍ PRÁCE JANA JIŘÍKA „DIVADELNÍ STUDIO REDUTA JAKO PŘÍKLAD MODERNISTICKÉ UTOPIE“

Na úvod mám potřebu uvést, že jsem tento úkol náhradně převzal vzhledem k jeho vážnému onemocnění po kolegovi doc. PhDr. Janu Roubalovi, PhD., který je k jeho napsání daleko více kvalifikován. Přes svou celoživotní orientaci na polské divadlo a filiaci k polskému divadlu, jsem se nikdy podrobněji nezabýval varšavskou (vilniuskou) neboli polskou Redutou. Moje studium polského divadla (jež vzešlo především z potřeby vytvořit si vědomostní základnu k mnohočetným uměleckým kontaktům a spolupráci, které spolu s Husou na provázku po celou svou dosavadní divadelní praxi rozvíjím), bylo vždy zaměřeno na polské alternativní divadlo druhé poloviny dvacátého století. Nejsm tedy bez podrobnějšího studia, na něž nemám v této chvíli studijní kapacitu a ani potřebnou literaturu (neměl jsem bohužel doposud v rukou ani Osińského *Pamięć Reduty*), schopen důsledně posoudit disertační práci na téma studia Reduta především pokud jde o přesnost historických fakt, která jsou zde uváděna, a správnost jejich interpretace v širším kontextu polského divadla té doby. Veden svým výše pojmenovaným zájmem o polské divadlo i kolegiálním závazkem jsem se však s vedoucím oborové rady prof. PhDr. Vladimírem Justem, CSc. dohodl, že posudek vypracuji a doplním takto o svůj pohled, jenž se více zaměří na otázky celkové koncepce, metody a formy práce Jana Jiříka, posudek plně k tomuto úkolu kvalifikované prof. PhDr. Jany Pilátové. S tímto limitem přistupuji tedy k vlastnímu posudku.

Mgr. Jan Jiřík rozvrhl svou disertační práci do úvodu, devíti kapitol (jež dále člení do dvaceti osmi podkapitol) a závěru. V *Úvodu* pojmenovává východiska své práce i svého doktorského studia, jež bylo výrazem jeho dlouhodobější orientace na polské divadlo v období moderny. Od původního velkého záměru, jímž byla „komparace polské a české divadelní kultury v období moderny“ (s.8), posléze na své „cestě“, jak proces svého studia sám pojmenovává, od tohoto původního záměru ustoupil a jako téma své disertace zvolil „studio Reduta jako praktickou realizaci modernistické utopie“ (s.9), přičemž si - s vědomím toho, že o studiu Reduta již v

českém teatrologickém prostředí vyšla v roce 2010 v časopise DISK podrobnější stat' z pera jeho školitele profesora Jana Hyvnara, předsevzal jeho interpretaci „v širších kulturních a antropologických souvislostech“ (s.10).

Z této koncepce pak vychází i rozvržení práce do tří základních částí, vložené kapitoly a s tématem volněji související přílohy. První spíše teoretická část se zabývá chápáním fenoménu moderny či modernismu a s ním spojenými koncepty kulturní utopie, druhá, rozsahem nejobsáhlejší, podrobněji historicky popisuje a pokouší se analyzovat divadelní studio Reduta a třetí se věnuje navazující tradici Reduty v polském divadelním prostředí.

I když rozumím zařazení *Vložené kapitoly* v podnázvu pojmenované jako *Stručný přehled dějin polského divadla*, vzniká otázka, zda se zde neměla zabývat (samozřejmě pod pozměněným názvem) historií polského divadla až od období tzv. Mladého Polska a s ním spojené tvorby a myšlení Stanisława Wyspiańskiego, dále obdobím první světové války a studiem Stanisławy Wysocké, na něž Reduta navazuje, z nichž vychází a bez jejichž podrobnějšího popsání by byl další výklad o Redutě ochuzen. Dvě první podkapitoly *Počátky divadla v Polsku* a *Národní divadlo* zbytečně narušují či pozastavují kontinuitu výkladu, který po smyslu směřuje od předchozích kapitol o moderně, modernismu a utopii jako vstupního teoretického výkladu k části zabývající se konkrétně a dopodrobna studiem Reduta.

Vlastní jádro i hlavní přínos práce spočívá v části druhé, která v kapitolách *Vznik a historie Reduty*, *Reduta jako klášter*, *Divadlo pro davy*, *Vytrvalý princ* a *Divadlo společnosti*, *Čtvrtá Reduta: Dal a Sv. Genesius* pojednává z několika úhlů pohledu na padesáti třech stranách o celém vývoji Reduty od jejího založení v roce 1919 až po období tzv. čtvrté Reduty, které následovalo po oficiálním zrušení Reduty v roce 1941 a odehrávalo se především v Osterwových již nerealizovaných vizích a několika neúspěšných pokusech o jejich naplnění.

I v této druhé části se otevírá koncepční otázka zařazení poměrně obsáhlé kapitoly *Divadlo pro davy* s podkapitolou *Wagner, Fuchs, Reinhardt*. Neměl se autor touto problematikou raději zabývat ve zvláštní části pojednávající o dobových evropských kontextech s tvorbou studia Reduta, do nichž by nesporně patřilo i bližší srovnání se Starým holubníkem Jacquese Copeaua, jehož se sám, jak přiznává v

úvodu, vzdal? Nevím, zda vysvětlení, že se „po delší rozvaze rozhodl tyto paralely neakceptovat“, protože by nešlo „k nim říci více, než že existují“ a „díky existující literatuře v češtině a slovenštině má čtenář možnost si tyto paralely vytvořit sám“ (vše s. 12), je dostatečně přesvědčující, protože právě komparace se Starým holubníkem by mohla být zajímavá nejen pro obraz dobového kontextu, ale i proto, že by pomáhala ještě výrazněji pojmenovat specifika studia Reduta.

Celkově lze však část textu věnovanou historii studia Reduta ohodnotit jako zdařilou. I když nevychází (a vzhledem k pozornosti, která je současnou polskou teatrologií věnována Redutě a Osterwovi, ani vycházet nemůže) z vlastního prvotního výzkumu, ale ze studia teatrologické literatury, která je na toto téma napsána, jedná se v českém prostředí o ucelenější pokus o popis, pojmenování a základní analýzu historické divadelní aktivity, která v sousedním a přes všechny odlišnosti možno říci, že i spřízněném divadelním prostředí, položila základ tradice laboratorní divadelní práce, jež posléze své největší kulminace i světového ohlasu dosáhla v Teatru Laboratoriu Jerzyho Grotowského. Správně je zde pojmenován akcent, který byl u tohoto pokusu o klášterní či klauzurní typ divadelní práce kladen na její etický rozměr. Poněvadž zde nejde v tomto smyslu o interpretaci vize, ale o popis reálně uskutečněného pokusu, bylo by jistě z praktického pohledu, ale i z hlediska psychologie souborové divadelní práce zajímavé, pokud by se autor pokusil o zachycení případných vnitřních konfliktů, k nimž muselo docházet, a o podrobnější pojmenování odchodů, k nimž docházelo. Uvítal bych také, pokud by v tomto smyslu byla větší pozornost věnována skutečnosti, že Juliusz Osterwa se v roce 1923 ocitl „v čele nově založeného Národního divadla“ (Hyvnar, Jan. Divadlo i klášter – polská Reduta a její radikální reforma étosu v herectví. Disk 2010, č. 31, s. 70), což i Jan Hyvnar chápe jako jednu z hlavních okolností, které rozhodly o dalším osudu Reduty. Jan Jiřík tuto skutečnost nezamlčuje, na škodu by však rozhodně nebylo, kdyby tento Osterwův krok – který se poněkud rozchází s jím prosazovanými etickými zásadami, jimiž se členové Reduty řídili – a vnitřní reakce na něj kritičtěji zhodnotil. Nesporně velmi zajímavý je podíl Mieczysława Limanowského na vzniku, činnosti a historii Reduty. Text Jana Jiříka v tomto smyslu věnuje Limanovskému pozornost a zdůrazňuje jeho podíl na činnosti Reduty, který bychom mohli pojmenovat jako dramaturgický, ale přece jen větší

akcent klade na programové myšlení J. Osterwy. Vzniká však otázka, zda právě Limanowský, jak by se dalo soudit z jeho v roce 1984 objeveného textu „O duchu a záměrech Polského studia umění Divadla A. Mickiewicze“, o němž můžeme číst spíše v obsáhlejších citacích v Hyvnarově již výše zmíněné stati o Redutě než v Jiříkově disertaci, nesvědčí – i s přihlédnutím ke skutečnosti Osterwova působení v „oficiálním“ Národním divadle – o tom, zda hlavním iniciátorem i nositelem etických zásad práce Reduty nebyl právě Limanowský. Větší pozornost věnovaná Limanowskému by práci jistě prospěla.

Samozřejmě se vnucuje posouzení přínosu pro české poznání polské Reduty u Jiříkovy disertace ve srovnání se statí Jana Hyvnara, který byl navíc vedoucím Jiříkova doktorského studia. Jiřík ve své práci dále rozvíjí, a podrobněji na základě širšího výběru materiálů pojmenovává (s výjimkou informace o výše zmíněném textu Limanowského), co Hyvnar českému prostředí poskytl jako první ucelenější informaci o polské Redutě. Výrazně však jde dál v kapitole *Divadlo společnosti, čtvrtá Reduta: Dal a Sv. Genesius* v popisu a analýze Osterwových plánů a vizí divadla, které by se nejen řídilo etickými zásadami klášterního života, ale stalo by se samo klášterem, za jehož patrona si vybral svatého Genesia, což nesporně prohlubuje a do důsledků dovádí analýzu „klášterního“ pojetí divadelní práce a pojetí divadla jako svého druhu náboženské víry či jejího praktikování, jež vede nejen k odklonu od divadla v tradiční podobě a k hledání divadla nového, skrze něj je novým způsobem niterně, osobnostně a duchovně uchopován a rozpoznáván svět a lidský život v něm, ale v důsledku vede k odvrácení se od divadla vůbec a k příklonu k mystickému vztahu ke světu.

Za velmi zajímavou a pro české poznání problematiky Reduty a působení jejího odkazu v polském divadle považuji část nazvanou *Dědictví Reduty*. Jiřík tomuto tématu věnuje na šestadvaceti stranách patřičnou pozornost a kladem této části nesporně je, že nejde jen cestou, která se nejvíce nabízí a jež i v našem prostředí byla reflektována – v čísle Divadelní revue věnovaném Grotowskému, ale především v díle Jany Pilátové „Hnízdo Grotowského“ – tedy sledováním spojitostí Grotowského a Teatru Laboratorium se studiem Reduta. V druhé kapitole této části nazvané *Teatr Nowy Kazimierze Dejmka* přichází se svým vlastním chápáním spojitostí této lodžské skupiny herců pokoušejících se o důsledné uplatňování kolektivní divadelní práce, jež

měla také „klášterní“ rysy, i když jejich vírou, jíž chtěli sloužit, byla komunistická myšlenka. V Jiříkově interpretaci Dejmkova navazování na tradici Reduty je práce původní a možno konstatovat, že i přínosná, protože je příspěvkem do širšího diskursu o podmínkách a předpokladech vzniku vnitřní potřeby tohoto typu divadelní práce. Jiřík přistupuje k této problematice z pozice kulturní antropologie (jak si předsevzal) a jeho pohled není zatížen jednostranným ideovým zaujetím, které by limitovalo otevřenější pochopení činnosti raného období Teatru Nowego. Nesporně se tím obohacuje i náš pohled na myšlenkový a tvůrčí vývoj českému prostředí blízkého Kazimierze Dejmka. Dovolím si však k této kapitole dvě poznámky. Zmiňuje-li se spolupráce Jana Kopeckého s činohrou Státního divadla v Brně (s. 137-138) nemělo by se zapomínat na tehdejšího dramaturga činohry Bořivoje Srbu, který ji vyvolal a byl jejím hlavním motorem. Musím také polemizovat s úplnou platností tvrzení, že:

„Od 70. let se polské i české divadlo začalo sobě vzdalovat, ...“ (s.138). V polovině sedmdesátých let začíná tvůrčí přátelství Divadla na provázku s lodžským Teatrem 77 (v níž jsem byl osobně angažován), která postupně nabývá na intenzitě, a jejímž výsledkem jsou společné inscenační projekty jako byla například Vesna národů - Wiosna Ludów (1979) nebo velký mezinárodní projekt Together v Kodani v roce 1983 a další spolupráce pokračující až do první poloviny devadesátých let (patří sem samozřejmě také studijní pobyty Jany Pilátové v Teatru Laboratorium, spolupráce Divadla na provázku s Teatrem 8 dnia a další).

V poslední kapitole této části *Reduta a její dědictví v polské teatrologii* autor podává reprezentativní přehled teoretické a posléze i historické reflexe činnosti polské Reduty a života J. Osterwy, přičemž hlavní pozornost je zde věnována publikacím Zbigniewa Osińskiego a Dariusze Kosińskiego. U druhého pak jeho pojetí „divadla proměny“, z něhož se pak Jiřík v závěru dostává k zajímavé diskusi o „soumraku“ romantického paradigmatu v polském divadle a kultuře vůbec.

V *Závěru* pak Jan Jiřík – oproti jednotlivým částem, kde k něčemu podobnému nepřistupuje – podává přehledné stručné shrnutí jednotlivých témat a jevů, jimiž se ve své práci zabíral, a utvrzuje nás přes všechny výše naznačené polemické výhrady o celkové kvalitě a přínosu své práce.

V příloze pak ještě k doplnění svého tématu podává stručný, ale v této stručnosti víceméně vyčerpávající přehled česko-polských divadelních vztahů v 19. století a na počátku století dvacátého, v nichž byl částečně angažován i J. Osterwa. V příloze ale chybí chronologický přehled všech premiér, zájezdů a dalších akcí Reduty podle periodizace na jednotlivá období, jak je s ní pracováno v textu. Tento soupis, který měl být přílohou č. 1, by každému, kdo bude studovat tuto disertaci, a tedy polskou Redutu, poskytl základní chronologickou časovou osnovu, kterou si jinak musí čtenář z textu vyabstrahovat sám, aniž by v něm měl v tomto smyslu vždy pevnou oporu.

V závěru se ještě chci alespoň stručně věnovat formální stránce textu, která dle mého názoru ne zcela odpovídá jeho obsahovým kvalitám. Hned na počátku zarazí „stručné“ pojetí obsahu, který je navíc zařazen až na 7. stranu po českém i anglickém abstraktu, přičemž jeden i druhý je v něm uveden, naopak samotný *Obsah* na s. 7 v *Obsahu* uveden není. Poněkud nejasně pak je zde na s. 14 uvedeno *Moderna*, ale na odpovídající straně reálně nalezneme verzálkami nadpis velké kapitoly *MODERNA A MODERNISMUS*, přičemž je tato kapitola dále dělena na podkapitoly *Moderna v Polsku*, *Moderna jako krize*, *Od moderny k modernismu*, *Modernismus*, *Typické znaky modernismu*, jež jsou představeny v dalších pěti podkapitolách a pojmenovány v jejich názvech. V obsahu však nalezneme až další kapitolu *UTOPIE* s označením strany 38. A takto nedostatečně je na 7. straně uveden i obsah celého dalšího textu. Autor si touto nejasnou a nepřesnou abstrakcí škodí, protože obsah je nutné chápat jako základního průvodce po celém textu a ten zde čtenáři rozhodně poskytnut není, což je chybou.

Text se nevyvaroval několika chyb způsobených většinou překlepy či vynecháním slova ve větě. Ve dvou případech však jde o hrubé chyby. Na s. 85 dole je ve větě: „Institut Reduty nevychoval k žádné konkrétní profesy“ namísto „profesi“ a hned na s. 86 nahoře je ve větě: „Vedle studijních povinností posluchači Institutu plnily...“ namísto „plnili“.

O spěchu při reálném dokončování tisku textu pravděpodobně svědčí i grafické nedostatky jeho úpravy. V textu je řada víceřádkových citací z jiných děl, které Jan Jiřík nedává do uvozovek, ale uvádí je vždy v samostatných od grafického toku textu

větší či menší mezerou oddělených a na šířku zúžených odstavcích. Tyto odstavce se však v řadě případů v důsledku počítačového zarovnání někdy méně a někdy hodně graficky rozpadají. Před natištěním textu by bývalo stačilo provést pečlivější (možná trochu zdouhavou, ale dosti potřebnou) korekturu grafické podoby disertační práce.

Posledním formálním problémem jsou dle mého mínění poznámky. Většina citací, jak sám Jan Jiřík v úvodu uvádí, jsou autorovy vlastní překlady povětšinou polských originálů či polských překladů jinojazyčných originálů (v několika případech jde o citace citací), přičemž na několika místech se autor věnuje srovnání některých slov v polském textu a v českém překladu, které má přispět k lepšímu pochopení toho kterého pojmu. Tato jazyková komparace svědčí o tom, že si je vědom některých obtížností překladu mezi těmito dvěma jinak blízkými slovanskými jazyky. Čtenáři, studujícímu podrobněji Jiříkovu disertační práci, ovládajícímu více či méně polský jazyk a chtějícímu alespoň částečně absolvovat podobnou cestu poznání jako její autor, by nesporně pomohlo, kdyby všechny pracovně přeložené citace byly uvedeny v poznámkách v originále. Takto ošetřené citace by poskytly prostor pro daleko otevřenější lingvistickou diskusi nad přesným vyjádřením jejich obsahů. Přednost bych také dal současnějšímu psaní poznámek s jménem, rokem vydání a stranou, než užívanému „Tamtéž“ s číslem strany. Za nedostatek však považuji skutečnost, že v poznámkách i v početném soupisu pramenů a literatury (ovšem na prameny a literaturu nerozděleném) není u knižních publikací uváděno nakladatelství, ale jen místo a rok vydání.

Po pečlivém zvážení všech jejích kvalit a jejího přínosu k poznání polského divadla a teatrologického myšlení v českém prostředí na jedné straně, i po pečlivém zvážení mnou vznesených polemických otázek a vytčených formálních nedostatků či nedůsledností na straně druhé, jednoznačně doporučuji disertační práci Mgr. Jana Jiříka k obhajobě.