

Oponentský posudek
na disertační práci

Kateriny Xhelo

VÁCLAV HAVEL'S PLAYS STAGED IN THE COUNTRIES OF THE BALKAN REGION

O potřebnosti zpracování tématu vymezeného názvem práce nemůže být pochyb – je jisté podstatné kriticky nahlédnout recepci dramatického díla Václava Havla daném regionu, takový výzkum může být přínosný v mnoha ohledech. Výzkumu tohoto typu má i značné obtíže – vzhledem k tomu, že jde v obecné rovině o problém kulturního překladu / přenosu, je nutno obeznámit se jak s Havlovým dílem v původním kontextu, tak je nahlédnout v dobovém, historickém kontextu kultury, do které vstupuje. A zároveň zohlednit, jak se mění samotné původní dílo – v případě dramatické tvorby Václava Havla jde o změnu razantní: ve chvíli, kdy se stává prezidentem, recepční horizont jeho díla zejména v zahraničí, se zřejmě posunul radikálně.

Cíle, které si autorka práce klade, jsou značné: „The purpose of this dissertation is divided into two parts: the first part deals with constructing a historical context within Balkan theatre history for the creation and evolution of absurd dramas and special production of Havel's plays in the Balkan countries before 1989, such as in Serbia. The second part establishes the production of Havel's plays after 1989 in Albania, Kosovo, Macedonia, and Bulgaria. (...) The dissertation deals with the reasons why the producers in the Balkan countries have interest in Havel's plays.“ (s.7) Takto vytyčenému cíli odpovídá i členění práce: po úvodu o V. Havlovi, úvaze o poměru absurdního dramatu a politického divadla a krátké kapitole o překládání Havla na Balkáně, následují kapitoly věnované recepci Havla v jednotlivých zemích. Taková struktura i postup výkladu se zdají logické, při zevrubném čtení se však dostávají mnohé pochybnosti a výhrady, které pokusím nyní vyložit.

Nikde v práci není vysvětleno, proč přesně jsou vybrány hry jen z určitých balkánských regionů. Z bývalých jugoslávských republik tu chybí Slovinsko a teprve ke konci práci autorka zmíní diplomovou práci E. Zece VÁCLAV HAVEL'S PLAYS STAGED IN BOSNIA AND HERZEGOVINA – ovšem místo aby studii zahrnula do svého výkladu a učinila svůj výzkum komplexnějším, pouze jednou z ní stručně cituje.

Úvod práce je věnován stručnému představení osoby Václava Havla. Tón, kterým je psána tato pasáž, je velmi nekritický a adorativní a bohužel předznamenává styl celé práce: „Václav Havel represents a “hero” for the Balkan people and beside that the danger of splitting the independent individuality and sovereignty of a person by the pressure of the system that one is obliged to live in. The moral importance of staging Havel's productions to the audience was in expressing the reality of a society infected by totalitarianism.“ (s.7) Vzápětí se můžeme dočíst, že „The performances of Havel's plays entered the Balkan theatrical territory with an authority and big confidence.“ (s.9) – což je tvrzení stylisticky neúnosné (performances... entered... with an authority and big confidence???), jednak není uvedeno o jakém období je řeč – jde v podstatě jen o obecnou a málo říkající frázi. (A krom toho se táž věta objeví na s. 147)

Životopisná kapitola je bohužel plná takovýchto neurčitých a zjednodušených tvrzení, dovolím si krátkou citaci: „In the 1960s he wrote under the Socialist rule while liberalizing cultural reforms were taking place. He wrote three full length plays: *Garden Party*,

Memorandum, and *The Increased Difficulty of Concentration*. Small theatres used to invite him. These plays showed people the truth about the way they were living.“ (s.10) Poslední věta je opět ukázkou vágní fráze. Zmínka o „malých divadlech“ je velmi matoucí a dává tušit, že se autorka nedostatečně orientuje v českém kontextu. Havlovy hry byly v 60. letech uváděny v Praze v divadle Na zábradlí, mimo Prahu pak v běžných repertoárových divadlech. Netuším tedy, o jakých „malých divadlech“ tu je řeč.

V souvislosti s Chartou 77 padne další „ikonické“ jméno – Jan Patočka. Havlův vztah k němu je přiblížen slovy: „Thanks to Patočka's influence, Havel came to understand himself better and he became more confident in his thinking. In his essay *Last Conversation* Havel spoke about Patočka and his influence.“ (s.11) Kdyby byla autorka obeznámena s nějakou další havlovskou životopisnou literaturou, nemohla by Patočkův vliv na Havla takto přecenit. Věcně vzato Havel s Patočkou prakticky nebyli v osobním kontaktu, jejich „poslední setkání“ bylo osobní setkání jediné – myšlenkový vliv mělo na Havla mnoho jiných osobností. Je tedy otázkou, k čemu vůbec tento heslovitý životopis v práci slouží, když nemůže autorce poskytnout svou vágností žádnou oporu pro další výklad, pouze shrnuje ta nejpobláznější kliše o Havlovi. Autorka krom biografie E. Kriseové neuvádí žádnou jinou literaturu tohoto typu, přitom v češtině i angličtině jsou k dispozici další monografie, pomíjí i poslední práci M. C. Putny *Václav Havel: duchovní portrét v rámu české kultury 20. století* z roku 2011. Tématem práce není samozřejmě Havel jako takový, ale inscenace jeho her... ovšem absence kritické diskuse již na úvodních stranách je poněkud znepokojivá.

Zásadnější ovšem je nepřítomnost literatury o Havlovi dramatikovi! Autorka mohla minimálně zohlednit práci Aleny Šterbové Modelové hry Václava Havla a studie Zdeňka Hořínka, příp. Bořivoje Srby, aby si vytvořila interpretační východisko pro analýzu recepce dramát v zahraničí. Ve stávající podobě je ovšem životopisná kapitola prakticky postradatelná.

Následuje kapitola směřující k rozřešení otázky „Absurd or political theatre?“ - autorka je zjevně obeznámena s alespoň z nejzákladnější literaturou v angličtině, ale není schopná ji adekvátně vyložit a směřuje k dost jednoduchým řešením. Diskutabilní pojem absurdní drama/divadlo od Esslina přejímá, aniž ho komentuje, stejně jako pojem politické divadlo. Ať už jde o pojmy jakkoli obtížné, bylo by záhodno je vymezit aspoň pro účely dané práce. Autorka v podstatě akceptuje Esslinův názor, který i cituje: „In the introduction to his book *Three Eastern European Plays* published in 1970 Martin Esslin illustrates the problem: “Political theatre or non-political theatre: It depends on who defends it.”⁷ (s.14) (v citátu je ještě zřejmě překlep, zřejmě by mělo být „defines it“?) S pojmy absurdní a politické divadlo ve své práci tak zachází velmi ledabyle, čím její hodnotu zásadně snižuje.

Výrazným motivem v práci je nekriticky prezentované přesvědčení o vlivu Havla na společnost: „All his ideas that were put to theatre by his plays and performances changed the course of the lives of so many people, and through them the course of the nations.“ (s.15) Nehodlám popírat výrazný vliv Havla jako politika, ale výše uvedená formulace naznačuje, že zásadní vliv má i jeho dramatická tvorba – uvědomme si ale prosím jak často, na jak velkých jevištích se Havlovy hry hrály! Obecně vzato nepatří k oblíbeným repertoárovým číslům a nejsou nijak široce známy, platí to v Čechách a divil bych se, kdyby tomu bylo někde jinak. Pokud má autorka jednoznačné doklady, že je to jinak, rád bych se s nimi seznámil – v práci citovány nejsou.

Následující kapitola *Translators and translations* uvádí bez příslušné chronologie dosti nepřehledně informace o některých překladech, a v závěru velmi povrchně komentuje fakt, že několik překladatelů obohacuje své překlady o nářeční výrazy, aby texty přiblížilo publiku. Autorka přitom nechává stranou dobu a důvody vzniku překladů – vznikaly před r.1989 nebo po něm, pro divadelní uvedení nebo knižní vydání, a jak vypadá kontext překládání ostatní

Havlovy literární tvorby?

Stejně fragmentární je kapitola věnovaná českým vlivům na uvádění Havlových her – drobné zajímavosti (kontakt některých režisérů s Andrejem Krobem) zůstávají bez výkladu a dalšího užití v práci jen jako osamocená fakta.

Poslední ze vstupních kapitol shrnuje dějiny bývalé Jugoslávie. Netroufám si posuzovat adekvátnost této kapitoly, zaráží mě ovšem i v tomto případě absence většího množství odborné literatury a její kritické zhodnocení.

Následující kapitoly věnované inscenacím Havlových her vybraných zemích přinášejí na jedné straně množství informací, na druhé straně se autorka není schopná vyrovnat s torzovitostí materiálu a informace scelit do koherentního výkladu a propojit. Uvádím dále proto jen několik příkladů z různých částí, které se bohužel všechny vyznačují stejnými problémy:

Tak např. vstupní kapitola o bělehradském divadle Atelje 212 přináší nesourodou směs informací od založení divadla do jeho současnosti, ale ty vůbec nejsou napojeny na výklad o tamních havlovských inscenacích – nemáme jasnou představu jaký status divadlo mělo, když Havlovy hry uvádělo, jaké hry byly v danou chvíli na repertoáru, jaké zkušenosti měl režisér, herci nebo publikum. Což jsou všechno kontextové informace, které navzdory někdy velmi bídnému stavu archivu může být možné zjistit.

Autorka také dosti často v pasážích, kdy se pokouší přiblížit (netroufám si říct rekonstruovat) dané inscenace, zaměňuje povrchní popis děje hry za popis inscenace – aniž jsme jako čtenáři schopni rozlišit, co je co. Tak např. o bulharské inscenaci *Asanace / Redevelopment*, se můžeme dočíst: „The main action takes place in a half-destroyed castle, where a group of architects is working (all dressed alike as if they were prisoners). They make a project for redevelopment of a small old town which will bring all kind of benefits to its citizens at the price of town's destruction (almost like in the Platonov's novel *The Foundation Pit* where the characters dig pointlessly while they want to destroy it).“ (s.155) Pouze drobná informace v závorce naznačuje, že režisér zjevně nerespektoval Havlovy direktivy a nějak – těžko říct jak – kostýmy vizuálně posunul. Zbytek odstavce se může týkat jakékoliv inscenace dané hry, závěrečné přirovnání k Platonovově novele je pak zcela zbytečné: není rozvinuto a jen odvádí od samotného tématu práce.

Inscenace samotná přitom zřejmě byla událostí: jestliže byl na premiéře tehdejší bulharský prezident a poslanci, jestliže prezident pak při setkání s herci inscenaci komentoval, o něco zásadního tu zřejmě šlo – to však autorka nevyloží (pouze situaci popíše na základě zpráv z tisku). Do jistém míry je pro mě ovšem záhadou, proč není inscenace blíže popsána, když se v závěru kapitoly o bulharských inscenacích Havla poněkud překvapivě dočteme „I have also found a compact disc from the performance of Havel's play *Redevelopment*, this material provides a theatre tableau of the stage design and also costumes, actors and misanscene.“ (s.166)

Dovolte ještě jiný příklad z téže kapitoly. Kandidátka se zabývá inscenací *Largo Desolato* v Bulharském národním divadle roku 1991. Dlouho úvodní sekci věnuje výkladu – jak sama říká – poznámek ke hře, které Havel inscenátorům poskytl. Kolegyně z Havlových poznámek cituje v angličtině, s odkazem na soukromý archiv režiséra. Např. „My plays should be played as naturally as possible - life-like, energetically, moderately with refinement – the same way a Chekhov's play is performed on the stage.“ (s.163) – mám v tomto ohledu velké pochybnosti, zda nejde o překlad částí rozhovoru s Václavem Havlem, který vyšel pod názvem *Mám rád divadlo* naprosto a úplně konvenční (Svět a divadlo, 1992, č.4). Českou verzi rozhovoru, který je jediným rozsáhlejším materiálem k Havlově názoru na způsob inscenování jeho her,

kolegyně zřejmě nezná – přinejmenším v soupisu literatury nefiguruje. Vzhledem k tomu, že velkou část kapitoly věnuje výkladu Havlových názorů, nepřekvapí, že je pak užije jako měřítko pro zhodnocení inscenace, kterou však prakticky nepopíše. Dozvídáme se pouze obecné informace jako „Havel’s ideas were presented without understanding of the basic concepts of freedom and predestined path of one dissident. This is a strange misapprehension which has led to disappointment of both the audience and the author.“ (s.164) – o tom, že bylo zklamáno publikum mohou svědčit recenze, ale jak si autorka troufá tvrdit, že byl zklamám Havel? Přejetí Havlových názorů pak vede k velmi diskutabilní perspektivě: jako by existoval jediný možný „pravdivý“ výklad jeho her, který musí tvůrci respektovat. „Based on the Bulgarian reviews of the time, the audience expected to feel that experience in the performance as part of the whole truth and dramatic nature of the human disobedience, as a typical type of behaviour. In contrary to that, as the reviews revealed, the spectators had seen an artificial substitute of a theatre of Encho Halachev. This was an intolerable violation not only of the spectators, (...)“ (s.164) Takové obecné shrnutí však vyvolává množství otázek – bylo by nutno podrobněji analyzovat recenze, které autorka zjevně má k dispozici, abychom zjistili, kde vzniklo nedorozumění. Co když je problém jinde, což když diváci i recenzenti měli jen povrchní představu o Havlovi a jeho tvorbě a nebyli připraveni na radikální režisérský výklad? Bohužel o samotné inscenaci se dozvíme tak málo, že můžeme jen spekulovat.

V tomto ohledu se mi práce jeví jako nejproblematictější: dozvíme se jen málo o inscenacích ale zároveň ani charakteristika kontextu není dostatečná, aby nám umožnila pochopit lokální význam dané inscenace. Chápu, že v mnoha případech je těžké, ba nemožné, zrekonstruovat, byť i přibližně naznačit, jak vypadalo scénografické řešení, nemluvě o subtilnějších aspektech jako herectví. Pak ale měla autorka inscenace jako artefakty ponechat stranou a více sledovat kulturní význam jejich uvedení v daných zemích – zejm. po roce 1990 zjevně uvádění Havlových her, ačkoliv byly jako divadelní inscenace mnohdy diskutabilní, tedy uvádění her komunistického disidenta a zároveň výrazné osoby evropské politiky mělo v některých zemích symbolický význam, mohlo sloužit jako deklarační napojování na evropské kulturní tradice atp. Toto téma, které je možná nosnější, však autorka nijak systematicky nerozvíjí.

Materiál některá problémová témata přitom nabízí: např. na s.81 uzavírá výklad o srbských inscenacích, z nichž mnohé proběhly před r. 1989, stručnou zmínkou o otevřeném dopisu, který režisér divadla Atelje 212 Ljubomir Draskic, adresoval Havlovi během bombardování Srbska, a Havlovi odpovědi – tohot kontroverzní téma je sotva naznačeno, ačkoliv by mohlo pomoci osvětlit komplikovanou pozici Havla od r. 1989, kdy se mravní autorita bývalého disidenta a uznávaného dramatika prolíná s aktuální personou politika často velmi obtížně. Autorka však problém pomine a drží se v úvodu naznačeného obrazu Havla jako „hrdiny“.

Autorka často zdůrazňuje význam her pro publikum – ovšem mnohdy není zřejmé, na základě čeho své soudy učinila. Někdy tušíme ze snad z recenzí, někdy však tápeme. Zcela také chybí pokus rozlišovat velikost jednotlivých divadel, typ publika atp. Na místo pokusu o střídavé zhodnocení místa havlovských inscenací v příslušném kontextu, čteme častěji takového soudy: „The director Krikor Azarjan (...) throws the spectators in the depth of questions from which they want to escape even though they cannot. Individual spectator is opposed to himself that makes his experience personal suffering, an inner pain that can only help him make decisions for himself out of the theatrical hall... The crisis in a human being is frightful because it has no clear shape. (s.154/155)

Práce je krom koncepčních a metodologických problémů značně diskutabilní i z

jazykového hlediska. Je obtížné posoudit, do jaké míry je to dáno tím, že je psána psána v angličtině. Navzdory jisté redakční snaze jsou v textu časo obtížně srozumitelné, gramaticky pochybné formulace. Některé jsem již citoval výše, ještě pro doplnění např. „First of all, we should consider the fact that operating between diverse cultures and countries will bring different reasons for staging Havel but the research will be complicated due to the fact that some archives burned down during the Balkan wars (Kosovo, Serbia, Macedonia) and we have donated to them the materials that possess now.“ (s.9) – Není naprosto zřejmé kdo komu co dal? Autorka darovala materiály do archivu? Jiný příklad: „After the Revolution of 1989 Havel, the playwright and President, was performed all over the country. (s.11) – ne, jedině jeho hry mohly být hrány. K omylům tohoto typu samozřejmě při psaní v cizím jazyce může docházet, tím spíše je ale nutná pečlivá práce s významy.

Co je zřejmě dáno autorčiným naturelem je tendenci k frázovitosti a patosu ve vyjadřování, která jednak neodpovídá úzu vědeckého jazyka, jednak je obzvláště nepřipadná při psaní o Havlovi, který ve svých hrách často z pseudohumanistické fráze zesměšňoval. Několik příkladů: „Just three years after *Garden Party* (1965), Havel’s personal Calvary began: he opposed the 1968 military intervention, jeopardised his literary and social survival and even got imprisoned. Without this kind of experience, he would never have created his brilliant satirical plays *Audience* and *Unveiling*, which, after Vienna and Zagreb the Serbian audience was also lucky to see them again at the same theatre and directed by the same director.“ (s.43) - „Stojiljkovic added such nuances to the character in such a superior manner towards the highest emotional point; he artistically interpreted it so well that it cut both into the heart and into the soul of the audience.“ (s.76) - „Theatrical imagination soaked with humanism in the spectacle of Azarjan gives us another chance to see once again what we have been, why we have been, how we have been, in a search for our true identity as an answer to the question what we will be in the future.“ (s.154)

Zcela nedostatečná je práce s odkazy a bibliografií. Chápu, že je mnohdy obtížné dohledat kompletní bibliografické údaje, autorka si však situaci velmi zjednodušuje. Najde-li například v archivu soubor recenzí k inscenaci, odkazuje na něj jako na celek. Důsledně překládá do angličtiny i názvy časopisů či článků v jihoslovanských jazycích, takže zcela ztrácíme přehled, jaký je původní jazyk citovaného dokumentu, a možnost originální dokument dohledat je značně ztížena.

Situaci také komplikuje fakt, že autorka překládá v textu své práce všechny názvy her i institucí do angličtiny a jen sporadicky a nesoustavně uvádí znění v původním jazyce – opět tím dost komplikuje situaci komukoli, kdo by chtěl práci užít jako inspiraci pro vlastní výzkum.

Samotný soupis zdrojů a sekundární literatury je velmi nepřehledný: předpokládal bych – vzhledem k typu práce – že zejména prameny budou rozděleny podle jednotlivých zemí a přiřazeny ke konkrétním inscenacím, abychom získali jasnou představu, kolik materiálů bylo kdy k dispozici. Nyní se můžeme často jen dohadovat, a usuzovat z poznámek roztroušených nesystematicky v textu.

V úvodu autorka konstatuje: „Havel is a Czech, but directors and actors as well as the public in the Balkan countries think of him more and more as their playwright. By the time that you will have read the production of Havel’s plays in the Balkans you will understand better what I want to say in this sentence.“ (s.16) Musím se přiznat, že lépe nerozumím. Z práce, která se jeví spíš jako soubor nesoustavných poznámek, ne dost zredigovaných po obsahové (občas se zopakuje i tatáž věta) i po formální stránce, spíš vytušíme možné problémy, jimž by bylo možno se věnovat: jednotlivé země se vyvíjely dost odlišně a ačkoliv recepce Havlových her probíhá po r. 1989 zhruba současně, podoba jednotlivých divadelních

kultur radikálně mění divácká očekávání, tvůrčí přístupy i náhled kritiky. To však opravdu sotva tušíme z výkladu, který je zanesen množstvím zbytečných informací, potřebné často neříká a ..

Navzdory podstatnosti zpracovávaného tématu a úsilí, které kandidátka zjevně vynaložila na získání materiálů, je výsledná práce podle mého nejlepšího svědomí nezpůsobilá k obhajobě – jednak z hlediska formálního, jednak obsahově: práce je neucelená, torzovitá a nevyvážená, metodologicky zcela nejasněná a stylisticky velmi problematická. Předloženou disertační práci z výše uvedených důvodů nedoporučuji k obhajobě.

Doc. MgA. David Drozd, Ph.D

23.srpna 2013 v Brně