

Oponentský posudek bakalářské diplomní práce Lenky Smrčkové *Kritické ohlasy na inscenace Ondřeje Sokola v Činoherním klubu*

Oponent: Mgr. Martin Pšenička, PhD.

Bakalářská práce Lenky Smrčkové je útlým pokusem o „zmapování kritických ohlasů na inscenace Ondřeje Sokola v Činoherním klubu, jejich vzájemné porovnání na jedné straně a ukázání rozdílu na straně druhé, ty jsou dány typem médií, případně zvoleným titulem. [...] Závěr práce se snaží vypořádat závěry zhodnotit a poukázat na stav současné české kritiky a mediální reflexe divadla“ (s. 6–7). Nechávám stranou nešťastnou artikulaci autorčina záměru, která je ovšem příznačná pro celou práci. Problém spatřuji především v rozporu mezi poměrně jasně vymezeným a současně poněkud ambiciózním záměrem (je možné z ohlasů na osm inscenací abstrahovat stav české kritiky?) a jeho následnou realizací, která vyvolává nemalé pochybnosti. Na tomto místě chci zároveň zdůraznit, že metakritické práce – tedy práce zhodnocující kritické reflexe a jejich jazyk – považuji za nesmírně důležité a potřebné. Práce Lenky Smrčkové nicméně má očekávání zklamává v mnoha směrech a od kýžené potřeby se značně vzdaluje.

Podezření při čtení postupně narůstají, otazníky úměrně hypertrofují: proč práce obsahuje jednostránkový pokus o exkurz do historie Činoherního klubu? Proč je Státní divadelní studio, pod jehož střechou byl uklizen i ČK, nazýváno „uskupení[m], [které] bylo zřízeno jako komunistické osvětové zařízení“? Proč jsou Jiří Menzel a Evald Schorm schováni do nepatřičného kostýmu „filmového průmyslu“? Byli nesporně vším možným ale součástí filmového průmyslu? Zejména u Schorma jde o výrazně tragikomické spojení. Nechci zde planě rozebírat větu po větě. Jde o jediné: povrchní sdělení v případě již mnohokrát probádaných témat postrádají na životaschopnosti – nic neříkají, jen kontaminují prostor svou vyprázdňeností a nepřesností. Podobně je na tom medailonek Ondřeje Sokola, i když jeho formát a opodstatnění lze jakž takž obhájit. Spíš se ptám: je Ondřej Sokol skutečně populárním divadelním hercem a režisérem? Není spíše populárním obličejem vybraných seriálů a zábavních TV pořadů? Zná paní XX z Dolní Lhoty Ondřeje Sokola divadelníka? Nejspíš ne. Ale můžu se mýlit.

Třetí kapitola práce by se měla dle Smrčkové zabývat „poetikou inscenací Ondřeje Sokola, kterou kromě režiséra utváří celý tvůrčí tým, a věnuje se také dramaturgickému výběru titulů.“ (s. 6) Realizace: dozvídáme se nejprve to, že „základním rysem Sokolovy tvorby je spolupráce s dramaturgy Romanem Císařem a Vladimírem Procházkou,“ abychom se následně něco málo dočetli o obou pánech a jejich kariéře spojené s ČK. V podobném duchu jsme zpraveni o výtvarnici Kataríně Hollé, která se „kromě *Sexuálních perverzí v Chicagu* podílela na všech Sokolových premiérách“ a která vytváří kostýmy odpovídající „době, kdy se hra odehrává“. Smrčková představuje i „dvorního scénografa“ Adama Pitru, jehož „scény se vyznačují tím, že na malém jevišti ČK dokáží vytvořit poměrně velký prostor a jeviště využít do posledního kousku [...]“ (vše s. 12). Na hranu s. 12 a 13 se vejde zmínka o hudbě, kterou Sokol „využívá hlavně do přestaveb a k otevírání jednotlivých dějství“.

Sokolovými „předními herci“ jsou podle Smrčkové Marek Taclík a Jaromír Dulava. Jakékoli zevrubnější a konkrétnější pojednání práce tvůrčího týmu nedostáváme. Následuje podkapitola o překladech her (nikoli tedy o poetice inscenací, jak bylo slibováno). Opět jsme tam, kde jsme zatím v práci byli – dozvíme se něco málo o tom, že Sokol překládá Martina McDonagha a Davida Mameta, že je tak jakýmsi ambasadorem těchto autorů v našem prostředí a že si své překlady vytváří s ohledem na výslednou inscenaci. Jakým způsobem se tyto režijní vize do překladu promítají, není nijak konkretizováno – byl překlad konfrontován s originálem? Každopádně zjišťujeme, že velký problém Sokolovi činí McDonaghova intertextovost, tzn. odkazy „na spoustu seriálů a filmů, které nejsou v českém prostředí vůbec známé“ (s. 14). Specifikace nikde, řešení – nikde.

Podobně jsme na tom s Mametem, i když informace o americkém dramatikovi Smrčková okořeňuje několika nepřesnostmi, ba chybami. Tvrdí, že *Sexuální perverze v Chicagu* a *Americký bizon* jsou hry, které nebyly dosud přeloženy do češtiny. U *Amerického bizona* se nicméně neskonale mýlí. První překlad vznikl pod názvem *Americký buvol* již v roce 1985, tedy deset let od anglického/amerického vydání a dvacet let před prvním českým divadelním zpracováním. Hru přeložila Helena Synková. Dva další překlady vznikly v roce 1998 pro zfilmovanou verzi Mametovy hry (1996) uváděnou v ČR buď pod názvem *Jak ukrást bizona* (DVD), nebo *Americký bizon* (ČT). Překladatelé: Adam Novák, Milena Havlová. Psala-li by Smrčková o poetice Sokolových inscenací, bylo by snad možné považovat za drobnou chybu, v kapitole o překladech nikoli. Další nepřesnost se týká Mametova dramatu *Glengarry Glen Ross*, který pro první české vydání zachoval i její český překladatel Jiří Janda (Dilia, 1990). V roce 1992 byl podle hry natočen americký film, jenž byl počeštěn na *Konkurenty* (autorka uvádí na s. 30). První verze pro DVD vycházela z Jandova překladu, v roce 1999 vznikl pro ČT překlad Jany Čermákové, poslední česká verze je z roku 2003 pro TV Prima, autorkou překladu je Renata Polišenská. V roce 2006 *Glengarry Glen Ross* pod názvem *Konkurenti* uvedlo Divadlo pod Palmovkou v Jandově překladu (autorka též uvádí). Smrčková část o překladech ukončuje tvrzením, že se kritiky nijak zvlášť kvalitou překladu nezabývají. Sama si ale vystačí s truismem: „Díky užitému jazyku, který tvoří podstatnou složku her, se každým překladem do jiného jazyka z onoho původního něco vytrácí.“ (s. 15)

V názvu poslední podkapitoly třetí části se konečně objevuje slovo „poetika“, ale bohužel nejde o poetiku inscenací, nýbrž her. Autorka opět začíná kryptickým truismem: „Poetika jednotlivých her se liší podle jednotlivých autorů. Každý text je jiný, ale kromě *Boha masakru* si jsou všechny ostatní texty tematicky i jazykově podobné.“ (s. 15) Pod poetikou her autorka opět velmi letným dotekem představuje žánrové zařazení her, lokalizaci děje, typovost postav, realističnost prostředí, absurditu, grotesknost, černý humor, nadsázku, tematické okruhy (alkoholismus, nezaměstnanost, vražda, lhaní), ale i krátké představení dramatu Yasmíny Rezy *Bůh masakru*. Pro znalé povrchní, tedy zbytečné – o poetice snad může být řeč jen s jistou nadsázkou – a pro neznalé stejně tak zbytečné, protože se nic moc nedozví. Pokus o uvedení díla zmíněných autorů anglosaské provenience do širších souvislostí se uzavírá do sebe: „Martin McDonagh čerpá jak z díla Davida Mameta, tak z díla J.

M. Synge, a označuje je za svoji velkou inspiraci. Mamet vychází také ze Synge, a tím se řada doplňuje na úplnou posloupnost Synge – Mamet – McDonagh.“ (s. 15)

Čtvrtá kapitola – podle Smrčkové stěžejní – přináší pro mě naprosto šokující autorčin přístup, který – troufám si tvrdit – by nemohl uspět ani v seminárních či ročníkových pracích. Autorka předkládá seznam osmi Sokolových režii. Každá z inscenací je opatřena drobným informativním úvodem a následuje selektivní extrakt z recenzí, jež jsou bez jakéhokoli čitelného klíče a kritického čtení odcitovány. Chybí zevrubnější konfrontace recenzí s divadelním tvarem, nedostavuje se ani v úvodu proklamovaná ambice autorky, která hovořila o tom, že bude poukazovat na fakta, která jsou v recenzích opomíjena (rozuměl-li jsem správně naprosto nečitelné druhé větě z druhého odstavce úvodní kapitoly). Zajímavé jsou soudy typu: „Ve hře jsou pouze tři postavy a všichni tři herci jsou v recenzích hodnoceni. Nejvíce prostoru má Petr Nárožný, ale to souvisí s tím, na rozdíl od Taclíka a Pavlaty, že ho Sokol obsadil do své hry poprvé.“ (s. 23) Naprosto odzbrojujícím dojmem působí shrnutí k *Americkému bizonu*: „Poslední odstavce patří jednoduchému shrnutí. Americký bizon je výborný text, který je i po třiceti letech velmi aktuální. Poutavý příběh, který v druhé půlce sice zvažní, ale díky gradaci a precizním a uvěřitelným hereckým výkonům je to mimořádný divadelní počín“ (sic). (s. 23) Týká se shrnutí recenzí nebo autorčina diváckého vjemu? Těžko uhadovat. Recenzím na *Glengarry Glen Ross* Smrčková vyčítá, že se nevěnují popisu druhé části. Zůstává pouze u kárání.

S ohledem na výše řečené je zarážející Smrčkové tvrzení ze začátku páté kapitoly: „Kritické ohlasy na inscenace jednoho režiséra v jednom divadle přinášejí možnost reflektovat stav české kritiky a její přístup k moderní a současné dramate. Rozpětí inscenací v letech 2002–2011 poskytuje prostor pro mapování kritických ohlasů a vyzozorování rozdílů v kritikách s proměnou jednotlivých let“ (s. 32). Možnost této diagnózy nevyklučuji, ale Smrčkové se rozhodně nezdařila. Zvolená metoda, která je jakýmsi seriálem citací, spíše jakž takž informuje o tom, co se v divadle zhruba mohlo odehrávat. Nic víc, nic míň. Jde pochopitelně o informaci kusou. Celistvější obraz by mohl vyvstat ve chvíli, kdyby Smrčková pronikala sama do jmenovaných inscenací, příp. i recenzí. To se bohužel nestalo. Naprosto neorganicky v nastaveném řádu práce působí předposlední kapitola, v níž se snaží Smrčková odhalit dramaturgický vliv Sokolových inscenací v ČR na jiná divadla.

Práce Lenky Smrčkové je problematická v několika úrovních: struktura práce, argumentace, metodologický přístup, věcné chyby, stylistická úroveň. Víceméně ve všech rovinách, které jsou nejen pro náš obor klíčové, je práce na hranici, resp. za hranici obhajitelnosti. Práci s ohledem na výše řečené k obhajobě nedoporučuji a navrhuji hodnocení neprospěla.