

Oponentský posudek habilitační práce

Šárka Havlíčková Kysová / Režisér jako koncept

Kniha vydaná Nakladatelstvím Karolinum v roce 2019, Univerzita Karlova

(268 str. odborného textu, přílohy, rejstřík, angl. resumé)

Mohlo by se zdát, že podtitul předložené práce - *Tvorba operního režiséra Miloše Wasserbauera v padesátých a šedesátých letech 20. století* - uklidní čtenáře tradičních teatrologických životopisných monografií, ale jen na chvíli a zdánlivě. Je totiž nepochybné, že napětí mezi věcně provokativním titulem a vymezením zkoumaného tvůrčího období umělce probudí nejen jakousi ostražitost před neobvyklým, ale i zvědavost, když autorka v dalších tematických blocích – 1. *Operní režisér jako proměnlivý koncept* / 2. *Život Miloše Wasserbauera* / 3. *Operní režisér jako soubor konceptů* - uvádí strohý název knihy do širšího kontextu, tedy do kontextu konceptů. Jako dramaturgovi, který ví, jak je důležité „zvolit žánr“, je mi sympatické, že Šárka Havlíčková Kysová bez zbytečných slov predikuje svoji badatelskou metodu: „Vědomě pracuji s vysoce fragmentární povahou materiálů a interpretativní podstatou každé výpovědi o nich. Čtenáři se tedy dostává do ruky práce, která se na konkrétním materiálu, na příkladu života a díla operního režiséra Miloše Wasserbauera, snaží postihnout způsob existence umělce a jeho díla v paměti divadla; tedy má i rozměr teoretický.“ (Str. 15.)

Evidentně tedy nejde o konvenční monografii. Cesta, kterou autorka zvolila, je podle mne nejen netradiční, ale také odvážná. Eliminuje sentimentální kolorit, k němuž zejména v oblasti divadelních monografií (portrétů) umělců životopisné příběhy svádějí. Jde jí o něco jiného. Zkoumá režisérovu osobnost a tvorbu jako průsečík mnoha významových rovin, vlivů, reflexí a sebereflexí. Uvědomuje si, jak je to nesnadné – zvláště v oblasti divadelní dokumentace, která je notoricky poznamenána dřevými archivy, povrchní dokumentací, nespolehlivými recenzemi – a v případě Miloše Wasserbauera zmítána kulturní politikou padesátých a šedesátých let i počátkem tzv. normalizace. Tento přístup k osobnosti jedince vyžaduje nejen objevování příslušných vrstev, ale i seškrabávání maskovacích nátěrů a plesnivých nánosů. Rekonstrukci zpřetrhaných souvislostí. Parafrází slavné definice sémiotika Iva Osoľobě o divadle („informace informací o informacích“) bychom možná mohli říct, že konceptualizace je konceptem konceptů o konceptu. Slovní hříčka zní zlehka, ale její naplnění vyžaduje kromě vytrvalosti nesmírnou erudici, znalost historických faktů i jejich často pokřivené interpretace. Monografie totiž nabývá opačného gardu: autorka nejenže zkoumá umělce v daných souvislostech, ale skrze jeho osud a tvorbu podává velmi bohaté svědectví o jeho době. Myslím, že pro teatrologické (ale nejen teatrologické) zkoumání je takový pohled mimořádně cenný.

Mimochodem – ztráta smyslu pro souvislosti může až trestuhodně postihnout i velké tvůrce. Milan Kundera v eseji o Kafkovi kritizuje Rogera Garaudyho: „Po příkladu Brodovy kafeologie *nebete na vědomí existenci moderního umění*; jako by Kafka nepatřil ke generaci velkých novátorů, ke Stravinskému, Webernovi, Bartókovi, Apollinairovi, Musilovi, Joycovi, Picassovi, Bracquovi, kteří byli všichni jako on narozeni mezi 1880 a 1883. Když je v padesátých letech vyslovena myšlenka o jeho spřízněnosti s Beckettem, Brod hned protestuje: svatý Garta nemá přece nic společného s touhle dekadencí!“ (Milan Kundera: *Kastrující stín svatého Garty*, Brno 2006, str. 19.)

Klobouk dolů před hlubokou vědomostní vybaveností autorky v oblasti historie a estetiky. Co mne však obzvláště překvapilo, je míra jejího porozumění a pochopení *pro nuance* doby, kdy zdaleka nebyla na světě. Říkám to jako pamětník; nepatřil jsem k pravidelným návštěvníkům opery, ale jako student a posléze absolvent divadelní vědy jsem naplno prožíval krásná šedesátá léta i jejich krutý konec. (Mám taky v živé paměti Honeggrovu a Wasserbauerovu apelativní *Janu z Arcu na hranici* s Janou Hlaváčkovou v titulní roli z roku 1969.)

Miloš Wasserbauer zemřel v roce 1970. Můžeme se jen marně dohadovat, jak by se jeho život a tvorba odvíjely dál, ale nemohu nepoložit si v té souvislosti otázku, zda a kdy (a zda vůbec) bude někdy možné rozplést v oblasti divadla léta normalizace (1969-1989), léta kličkování, kompromisů, paskvilů, ale i skutečných poctivých výsledků. Počty divadelníků mé generace, kteří (jsme) byli při tom, řídnu; můžeme podat cenná svědectví, ale zároveň jsme překážkou objektivního zpětného pohledu. I v chvályhodném Justově *Divadle v totalitním systému* (2010), který vydala Academia a je často uváděn jako zdroj ve studentských pracích, se najde nemálo věcných chyb a bílých míst. Chci se zeptat naší autorky, zda můžeme v tomto směru očekávat přínos od konceptuální metody jako progresivní složky teatrologie. A ještě jinak: jaký odstup let je podle její zkušenosti potřebný k tomu, aby tato metoda naplnila své možnosti a byla odborně důvěryhodná? Nakolik je možné ji využít při zkoumání současného divadla?

Byl jsem k tomuto posudku přizván jako absolvent teatrologie (1966), který se stal dramaturgem činohry a pedagogem na vysoké umělecké škole. Snad mi bude prominuto, že operu přenechám povolanějším. Ať už jde o režisérovo působení ve Slovenském národním divadle, nebo klíčové kapitoly *Miloš Wasserbauer jako vykladač české operní mytologie* či „*Apoštol Janáčka*“ – režisér *kultivující, udržující a propagující janáčkovskou inscenační tradici*, jednu věc si trůfám v této souvislosti podtrhnout a ocenit. Je to nesmírně pečlivá a důkladná analýza všeho, co se ke konceptu i realizaci každé opery vztahuje. Velká konkrétnost, řetězení příčin a následků. Pocta detailu! Říká se,

že v něm přebývá ďábel, ale bližší je mi názor architekta Mies van den Rohe, který byl přesvědčen, že v něm sídlí Bůh.

V obsáhlé kapitole *Operní režisér* si nelze nepovšimnout fenoménu Stanislavskij, který přinejmenším stejně jako operu poznamenal české činoherní divadlo 50. let: „Principy jeho práce a zásady realismu jako inscenačního stylu jeho doby totiž vešly do diskursu padesátých, případně šedesátých let 20. století v Československu nejméně ve dvou rovinách. Zprvve ve ‚věcné‘ rovině tvůrčích postupů, jak se k nám – byť většinou zprostředkovaně a do značné míry zkresleně – dostávaly, jednak na úrovni obecnější, tj. v rámci dogmatizace Stanislavského práce socialistickým realismem.“ (Str. 43). Toto důležité rozlišení autorka ve všech svých rozborech respektuje, neboť jeho absence přinášela a stále setrvačně přináší zásadní nepochopení. Pro Wasserbauera nebylo snadné vyrovnat se v rámci „plurality realismů“ (Š.H.K.), k níž patří i varianta Zdeňka Nejedlého, vyrovnat se právě a především se Stanislavským, ať už ve vlastní umělecké tvorbě nebo v jejích reflexích. Je pozoruhodné, že varuje jednak před „mylným zaměňováním realistické scénické interpretace za naturalistické napodobování života, jednak před ztotožňováním realistické operní interpretace s realistickým scénickým projevem činoherním“ (cit. M.W., str. 77.). Někomu se může zdát, že této problematice, která je evidentně jako ideologizace umění překonána a vystavována posměchu, věnuje autorka dosti místa. Ale právě nakládání s odkazem K. S. Stanislavského je příkladem toho, že slučování podstaty jeho metody s jeho povinnou „dogmatizací“ stále jako oblíbená teze přežívá a je příčinou mnoha nedorozumění. Podobně je na tom Bertolt Brecht, jehož tvorba není důsledně „odideologizována“, a vše vrcholí omílanou frází, že Brecht bojoval se Stanislavským; ve skutečnosti polemizoval s deformací Stanislavského, která ovládala kulturní prostor padesátých let. Polopravdy se šíří dál, navzdory prokázaným novým zjištěním (např. Jaroslav Vostrý: *Stanislavského objev herecké kreativity a jeho sociokulturní souvislosti*, Praha 2018) a o Brechtovu dosvědčeném respektu k Stanislavskému metodě. Domnívám se, že právě konceptuální hledisko, nahlízející problém důsledně z různých úhlů, odhalující, co se ve skutečnosti skrývá pod různými dojmy a zažitými frázemi, může být jednou z cest k „odvykací kúře“ a pravdivému poznání.

Zmíním se ještě o dvou věcech, které mne na knize Šárky Havlíčkové Kysové zaujaly a potěšily. Tou první je přihlášení se k inspiraci „českým strukturalistickým a (a sémiotickým) myšlením o divadle“, (str. 22), tím spíše, že nejde o přihlášení formální. Jestliže v úvahách autorky je ve všech pádech skloňováno slovo koncept, přichází mi současně na mysl slovo kontext, zakořeněné ve studiích Jiřího Veltruského. Strukturalismus jako stále nedoceněný výboj české estetiky (s nepřehlédnutelnou předehrou Otakara Zicha) obohacuje autorka novými postupy – z oblasti kognitivních studií a navazující teorie konceptuální metafory.

Druhou pro mne pozitivní věcí je její osobní (nebo spíš zrale osobnostní) přistoupení ke zkoumanému objektu, které má všechny atributy vysoce odborné vědecké práce. Paradox: není to snadné čtení, ale čte se dobře, pokud se do něj ponoříme. Text je velmi věcný, zcela prost pseudovědeckých frází, které nesnášel docent estetiky na této fakultě Oleg Sus, ne náhodou taky vyznavač pražského lingvistického kroužku a českého strukturalismu. Byl následovníkem F. X. Šaldy a Václava Černého (jejich jazyk se vyznačoval až uměleckou metaforičností), kteří se nebáli vyslovovat své myšlenky sami za sebe, hlásit se k nim s jakýmsi „osobním ručením“. Šárka Havlíčková Kysová jde v jejich stopách. „Nevzdávám se, nepovažuji, nepopírám, nahlížím, uvažuji, chápu...“ Tak se otevírá rozmluva s partnerem, který je vtahován do živého dialogu, k němuž je tu a tam přizván i otázkou.

Knihu *Režisér jako koncept* považuji za jedinečné teatrologické dílo, za nímž stojí hluboký zájem, erudice, stovky hodin trpělivého bádání. Mám-li položit závěrečnou otázku, zajímalo by mne, jak využívá a prosazuje Šárka Havlíčková Kysová metodu konceptu ve výuce – se skromnou podotázkou: dá se tomu všemu vůbec naučit?

Je mi ctí připojit se k profesorům Evě Stehlíkové a Miloši Štědroňovi (recenzentům knižního vydání) - a plně doporučuji přeloženou práci k úspěšné docentské habilitaci.

V Brně 12. 6. 2021

prof. PhDr. Miroslav Plešák