

VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš a kol. 2008. *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2008.

Pavel Drábek /

Torontská disertace o českém divadle

V září letošního roku obhájil na torontské slavistice pod vedením prof. Veroniky Ambros svou disertační práci Adam Grunzke. S titulem *Models of Aesthetic Subversion: Ideas, Spaces, and Objects in Czech Theatre and Drama of the 1950s and 1960s* (Modely estetické subverze: myšlenky, prostory a objekty v českém divadle a dramatu 50. a 60. let 20. století) se práce zaměřuje na dvě divadelní dekády, díky nimž britský kritik Kenneth Tynan v roce 1965 nazval Prahu „hlavním městem divadla v Evropě“. V anglofonním kontextu jen poskrovnu známá éra (jejímž hlavním propagátorem byl Jarka M. Burian) tak možná v Grunzkem získává dalšího propagátora. Práce je rozdělena na pět částí: (1) Úvod; (2) Vytvoření nové estetiky: od socialistického realismu k experimentálním šedesátým; (3) Imaginární prostory a hmotná jeviště; (4) Stírání hranic mezi objektem a subjektem; a (5) Závěrečné poznámky.

Autor se zabývá vybranými divadelními tituly, které se vymykaly z vládnoucího sovětského modelu socialistického realismu, podvrace-ly jej nebo z něj vycházely a nějak se

k němu odvolávaly. Hlavní tezí práce je právě divadelní spontaneita, živelnost a touha po osvobození od ideologických klišé – znaky politického tání, jak se projevovaly na jevišti. Disertace dokazuje, že se její autor pozoruhodně sblížil jednak s historickými, politickými i kulturními jevy, jednak s češtinou. Je to tím pozoruhodnější, že případy, které Grunzke rozebírá, jsou výrazně časově podmíněné a mimo historický a společenský kontext jen obtížně uchopitelné: divadlo svého času komunikovalo nepřímou, náznakem či narážkou. To podstatné studie bezpečně odkrývá a citlivě zařazuje do dobového i uměleckého kontextu, do souvislostí s meziválečnou avantgardou i experimentálním divadlem 60. let. Zásadnějším opomenutím je snad jen kontext Nové vlny českého filmu, s níž mělo divadlo tematicky, umělecky, ale i osobně mnoho společného. Je potřeba také zmínit, že práce rozestaví i celý arzenál divadelní teorie (craigovské pojetí divadla, pražský strukturalismus, Brechtův *Verfremdungseffekt*).

Kritickou výtkou proti výběru případových studií je, že se Grunzke zaměřuje na inscenace her dramatiků, kteří jsou slavní a v dnešních očích tvoří český dramatický pantheon: Pavel Kohout (*Dobrá píseň, Taková láska*), Josef Topol (*Konec masopustu, Kočka na kolejích*), Jiří Suchý (*Člověk z pudy*) a Václav Havel (*Ztížená možnost soustředění*); z inscenací pak ještě přidává Grossmanova *Krále Ubu* v Divadle na zábradlí. Z his-

torického hlediska by bylo zapotřebí kloudnějšího zdůvodnění, než jaké autor podává (s. 6–10). Tvrzení, že vynechává Ivana Vyskočila, „protože by bylo obtížné pojednat jeho české slovní hříčky v anglické disertaci“ (s. 6), neuspokojí; slovní hra není ta vlašťovka, která z Vyskočila dělá ústřední figuru tehdejšího divadla. Klíčový je jeho vliv a obrábění divadelního prostoru a herce. V závěru pak Grunzke doznává, že vynechal dalšího adepta na rozklad, *Majitele klíčů* Milana Kundery. I kdyby hru a její inscenaci v pražském ND zahrnul, potvrdil by zmíněné pravidlo proslavených – a především v Praze uvedených – autorů. Bylo by namístě zmínit a nějak pojednat další klíčové dramatiky éry, třeba Milana Jariše, Františka Pavlíčka, Miloslava Stehlíka a samozřejmě Františka Hrubína, jehož hry *Oldřich a Božena* a *Srpnová neděle* (obě uvedené na první scéně) byly průlomové v mnoha ohledech. Zejména bez *Srpnové neděle* by patrně nedošlo k Topolovu mistrovskému *Konci masopustu*. V práci ovšem významně chybí i další, zejména mimopražské fenomenální tituly – jako třeba *Král Vávra* Milana Uhdeho nebo *Totální kuropění* či *Nežert* Ludvíka Kundery.

Postupná eroze jednorozměrné ideologické dramaturgie, jak ji Grunzke nastiňuje, měla jeden podstatný rys, na který se rádo a ze zřejmých důvodů zapomíná: ona subverze nebyla mířena proti komunismu a už vůbec proti socialistickému režimu. Postupná

kultivace a obohacení repertoáru nastávalo z nařízení československé vlády z 15. září 1953. Navíc v této době byla divadla státní a státem či státními orgány placená a politická satira byla jak povolená, tak požadovaná; patřilo to k přirozené „očistě“ či „hygieně“ kulturního života. Z politického hlediska nebyl kritický či nesouhlasný postoj v umění podvatný vůči režimu, jako spíš vůči jeho tvrdé, „farižské“ bigotnosti. Divadlo (i kultura obecně) bylo ideologickým nástrojem i ve své zdánlivé subverzivnosti (viz o tom například knihu *Zotročený duch* Czesława Miłosze, který se zmiňuje o účelově veleštědré komunistické podpoře umění).

Onen zmíněný teoretický arzenál, který Grunzke volí pro své analýzy scénického a dramatického prostoru, jednajících osob a objektů, je vesměs sémiotického rázu, ačkoli se často dovolává Edwarda Gordona Craiga a jeho pojetí (nad)loutky nebo řady teoretických pojmů Bertolta Brechta. Divadelní sémiotiku tu zastupuje nejvýrazněji Pražská škola, ačkoli Keir Elam se svou divadelně-sémiotickou sumou se také dočká zmínky. Tyto volby nejsou zcela nejspřávnější a vyčerpávající. V mnoha ohledech nemůže být pražská sémiotika o nic víc než analytický nástroj; v případě fines a kritického drobného pohledu Grunzkeho studie je pražská sémiotika málo. Snad by byla účinnější Grossmanova teorie, snad něco ještě jiného.

Pokud jde o bibliografii, postrádám řadu knih, které jsou klíčové. Když

pominu Císařovu přehledovou *The History of Czech Theatre: A Survey* (2010) a knihu kolektivu autorů kolem Vladimíra Justa: *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech* (1995) – kterou Just loni v přepracované podobě vydal jako *Divadlo v totalitním systému* (tuto knihu Grunzke užívá); pak mi tu výrazně chybí *Dějiny české literatury 1945–1989* v redakci Pavla Janouška, a to zejména 3. svazek (1958–1969) se zásadními pasážemi o dramatu od Pavla Janouška, Libora Vodičky a dalších. Grunzkeho analýza Grossmanova *Krále Ubu* by jistě vytěžila i z knižně vydané disertace Kateřiny Miholové *Král Ubu/Ubu the King Jarry/Grossman/Fára* (2007).

Na disertaci je patrný ideový i pedagogický vliv Grunzkeho školitelky Veroniky Ambros, která se doznane stala hybatelkou práce a zřejmě i hlavní spojnicí s českým prostředím. Grunzkeho pohled zvenčí do našich kruhů je podnětný a v mnohém poučný. Text by měl v dohledné době vyjít v knižní podobě.

Bibliografie:

CÍSAŘ, Jan. 2010. *The History of Czech Theatre: A Survey*. Praha: NAMU, 2010.

GRUNZKE, Adam Robert. 2011. *Models of Aesthetic Subversion: Ideas, Spaces, and Objects in Czech Theatre and Drama of the 1950s and 1960s*. Nevydaná doktorská disertace. Department of Slavic Languages and Literatures, Faculty

of Arts and Science, University of Toronto, 2011.

JANOUSĚK, Pavel (ed.). 2007–2008. *Dějiny české literatury 1945–1989*. Díl 1–4. Praha: Academia, 2007–2008.

JUST, Vladimír. 1995. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995.

JUST, Vladimír. 2010. *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia, 2010.

MIHOLOVÁ, Kateřina. 2007. *Král Ubu/Ubu the King Jarry/Grossman/Fára*. Praha: KANT, 2007.

Šárka Havlíčková Kysová /

Ivan R. V. Rumánek:

Japonská dráma nó.

Žáner vo vývoji

Monografie japanologa Ivana R. V. Rumánka zaměřená na japonské tradiční divadlo nó pojednává o vývoji této divadelní formy, estetických principech, povaze a původu jejích vyjadřovacích prostředků a o řadě dalších důležitých činitelů, které ji formovaly. V kontextu českého, respektive československého bádání o japonském divadle kniha sice není ojedinělým počinem, ale přináší spoustu nových poznatků a představuje pojednání o této problematice co do rozsahu u nás doposud neviděném. Můžeme ji – a snad nám slovenští kolegové odpustí, že Rumánkovo dílo vztahujeme i k českému prostředí – přiřadit k již existujícím monografiím, které vznikly v českém či slo-