prof. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.
Újezd 42
Praha 1
Ústav pro českou literaturu AV ČR
Na Florenci 3
Praha 1
janousek@ucl.cas.cz

RADKA KUNDEROVÁ: EROZE AUTORITATIVNÍHO DISKURSU V ČESKÉ DIVADELNÍ KRITICE V OBDOBÍ TZV. PŘESTAVBY (1985-1989)

Posudek disertační práce

V úvodu svého posudku považuji za důležité zdůraznit, že disertační práce Radky Kunderové je pro mne jako pro oponenta zabývajícího se obdobnou problematikou zajímavou četbou a výzvou. Nutí mne totiž konfrontovat vlastní, víceméně pamětnické, vnímání daného tématu s pohledem příslušnice mladší generace, pro kterou je dané období již dějinami. Kunderová tyto dějiny odkrývá na základě poctivého studia dochovaných – především písemných – materiálů a dokumentů, využila však i možnosti vyzpovídat některé účastníky popisovaného dění. A třebaže to v samotné práci výslovně nezdůrazňovala, do její rekonstrukce proměn divadelní kritiky v druhé polovině osmdesátých let minulého století se nutně, byť nepřímo, promítá i snaha tuto „podivnou" historii kauzálně a hodnotově pochopit a vyložit z aktuální perspektivy, vztáhnout ji k vlastnímu dnešku.

Vzhledem k zájmu o druhou polovinu osmdesátých, tedy období, kdy se po letech zdánlivého bezčasí začínalo v české politice, kultuře a divadle něco významnějšího dít, ba dokonce se nakonec také něco skutečně podstatného stalo, učinila Kunderová základem své práce výklad proměn kulturní atmosféry v toku času. Po nezbytném metodologickém úvodu a kapitole věnované předcházejícímu stavu divadelní kritiky, tak přicházejí čtyři chronologicky vymezené kapitoly: 1985, 1986, 1987 a 1988 a 1988.

Ke každému z těchto časových úseku se pak Kunderová rozhodla přiřadit i určitou typologickou charakteristiku vyjadřující míru proměny. Rok 1985 interpretuje jako „prouděním pod povrchem" před kýženou změnou, respektive jako proudění před „nástupem" gorbačovské perestrojky. Rok 1986 se jí spojuje s představou aktivizace neoficiální části dobového myšlení o divadle v okamžiku, kdy se tato perestrojka stávala součástí českého politického a mediálního prostoru. Rok 1987 vykládá jako rok významných,

v její terminologii dokonce „horečnatých" změn, zatímco roky 1988 a 1989 jako stagnaci předcházející obratu, tedy 17. listopadu.

Shrnující diachronní průřez druhou polovinou osmdesátých let doktorandka přitom kombinuje i se synchronními řezy: s podrobnou analýzou kritické reflexe čtyř vybraných divadelních děl: společného projektu studiových divadel *Cesty* z roku 1985, inscenace dramatu Romana Hlaváče *Zvláštní řízení* v Národním divadle v roce 1986, inscenace Vedralovy dramatizace Ajmatovova románu *Den delší než století* z roku 1987 a publicistické inscenace Divadla Na provázku *Rozrazil 1/'88*. Jejich prostřednictvím Kunderová dokládá, jak dobová divadelní kritika fungovala v praxi a jak zejména se diferencovala: co její jednotlivé „části" hodnotově považovaly důležité a jakou „řečí" při prosazování svých představ a cílů hovořily. Volba inscenací, které mají být takto analyzovány, je sama o sobě fakultativní, na místě kterékoli z nich si lze docela snadno představit inscenaci jinou, není to však podstatné, neboť v celku práce tyto pasáže mají funkci zajímavých příkladů, které také autorčin výklad konkretizují a uzemňují v detailně zpřítomněném materiálu a umožňují jí také prezentovat svůj pohled na problematiku.

Pro předloženou práci jsou významné už tím, že Radka Kunderová je evidentně nejvíce sama sebou v okamžicích, když se může naplno ponořit do starých periodik a do archivů a když také může recenzi po recenzi poznávat, porovnávat a interpretovat onen „dávný zaniklý svět". Naopak v okamžicích, kdy musí v zájmu logiky výkladu zobecňovat, případně vykreslovat a popisovat vyšší roviny dobového divadelního, kulturního a politického života, se její osobitost začíná poněkud ztrácet, rozpouštět v pokusech o sekundární převyprávění a usouvztažnění přečtených autoritativních textů.

Nicméně těžiště předložené disertační práce bezpochyby spočívá především v heuristice, a pokud jde o ni, podala Radka Kunderová obdivuhodný výkon. Její text je přesvědčivým důkazem, že se detailně seznámila s dobovým divadlem a jeho tehdejší kritickou reflexi a pokusila se také pochopit pravidla ovládající tehdejší kulturní a divadelní život.

Potenciálnímu čtenáři tak zdokumentovala, zpřítomnila a představila vše podstatné, co dnes už upadá v zapomnění a co je významnou součástí dějin českého divadla a jeho myšlenkové reflexe. Tím je její práce zajímavá, inspirativní, ale také provokativní: vyzývající posuzovatele k řadě poznámek a komentářů, které si dovoluji formulovat až za tímto důležitým a základním konstatováním:

Erudovaný text Radky Kunderové splňuje všechna kritéria kladená na tento typ disertační práce a je dobrým podkladem pro obhajobu a následný zisk příslušného titulu.

Přesto, anebo spíše právě proto, že jednoznačně doporučuji práci Radky Kunderové k obhajobě, svou inspirativnosti si zaslouží i kritický a polemický pohled, který by autorce mohl pomoci při jejím dalším rozpracování či při úvahách o jejím vydání.

a) Klíčovým problémem práce Radky Kunderové je způsob, jakým pracuje se svým základním pojmem *autoritativní diskurs*, který prostřednictvím Michala Pullmanna převzala od Bachtina. Projevuje se to již ve zjevném rozporu mezi titulem, jenž hovoří *erozi autoritativního diskursu*, a čtvrtou kapitolou, která opakované užívá formulaci hovořící o *rozšiřování hranic autoritativního diskursu*, a dokonce o akceleraci tohoto procesu. Přísně vzato, jde o dvě metafory, které se ve vztahu k jedinému pojmu vzájemně vylučují. V prvním případě totiž autorka výraz autoritativní diskurs používá jako synonymum pro názory vyslovované umělecky a politicky konzervativními kritiky, reprezentujícími pozice státu a komunistické moci, v druhém jako synonymum pro diskurs oficiální, vymezený tím, co bylo povoleno, otištěno a hráno (například, když autorka konstatuje, že se do tohoto projektu vešla i inscenace Cesty). Proto se v prvním případě autoritativní diskurs během sledovaného období rozkládá, rozdrobuje a rozpadá, v druhém se naopak proměňuje a de facto také nepřímo posiluje, neboť jeho součástí se stávají i ty názory, které doposud stály mimo a které se i autorce zdají pozitivnější než dříve panující dogmata.

b) Obojí pojetí je pochopitelně možné a bylo by možné na něm vystavět koncizní výklad. V textu Radky Kunderové se však obě pojetí vzájemně prostupují a promíchávají, aniž bylo jasné, kdy které stanovisko autorka zastává. – Zásadní rozdíl mezi nimi je v tom, že v prvním případě není možné zkoumat pouze hranice takovéhoto diskursu, ale také jeho ústřední pojmy, pravidla a další konstitutivní prvky, což v autorčině výkladu de facto chybí. Jedině na základě vymezení těchto konstitutivních prvků je totiž možné oddělovat v rámci oficiální produkce to, co do tohoto diskursu patří a co je mimo něj a co je do něj případně v tu kterou chvíli přibráno. – V druhém případě je sice možno při analýze a výkladu vyjít „jen" z definice hranic autoritativního, je pak ale nutné učinit jeho systémovou součástí skutečně vše, co je povoleno a otištěno, byť to bylo jen tolerováno. K vnitřní diferenciaci uvnitř takovéhoto vymezení by bylo nutné pracovat s termíny centrum a periférie, případně s pojmem typu šedá zóna, což autorka také nedělá.

c) Volba termínu *autoritativní diskurs* je dána autorčiným příklonem k názorům těch historiků, kteří v čele s Michalem Pullmannem problematizují dosavadní výklady normalizace tím, že je prohlašují „totalitněhistorické", tedy za práce vycházející z předpokladu, že šlo o souboj dobrého obyvatelstva se zlým režimem,

zatímco skutečnost byla mnohem složitější a mnohovrstevnatější. Vítám patos tohoto myšlenkového proudu, pokud je veden potřebou vymezovat se vůči kádrovacím, moralistním a kazatelským přístupům tak, jak je zosobňuje dosavadní praxe Ústavu pro studium totalitních režimů. Jsou pro mne zajímavé již tezí, že normalizace byla udržována v té podobě, jakou měla, nejenom díky přímému mocenskému nátlaku, ale také díky určitému vnitřnímu společenskému konsensu. Nicméně na druhé straně jsem také přesvědčen, že tento konsensus byl podmíněn přesvědčením většiny populace, že za daných podmínek nic podstatného nejde změnit. Proto v Pullmannově případě negativně registruji i jeho snahu potřebu interpretovat normalizaci jako dobu víceméně normální, srovnatelnou s dneškem, ne-li lepší.

d) Pro práci Radky Kunderové je však podstatnější, že její disertace se této teze drží jen v teoretické rovině, zatímco reálně je naopak příkladem přístupu „totálněhistorického". A je to vlastně logické, neboť její výpověď o českém divadle osmdesátých let spontánně vyrůstá z názorů, které zastávali tvůrci, s nimiž se ona identifikuje a které považuje ve své době za progresivní. Kunderové osobní estetické a divadelní preference jsou jasné. Kamenná divadla vnímá jako přežilá, pozitivní pohyb se jí naopak spojuje se soubory studiovými a s počátky toho, co nazývá postmoderna. Víceméně stranou svých úvah ale ponechává takové soubory, jako byl Činoherní klub, ústecké Činoherní studio či Divadlo Na zábradlí. Fakticky to znamená, že autorka své postoje odvozuje od strategie od právě těch souborů, které z vlastního rozhodnutí vstupovaly do konfliktu s mocí a které také tuto moc vnímaly jako totalitní sílu, která prostupuje celou společností, přičemž povinností umělce je tuto totalitu rozrušovat tím, že bude vyjadřovat jiné vidění světa. Jestliže tedy antihistorickototalitní výklad historie stojí na předpokladu, že většina československé populace žila za normalizace v určitém konsensu a smíření, autorkou preferovaní divadelníci patřili k té části populace, která nastolený konsensus odmítala respektovat – ať už s ním vedla boj nebo se jej pokoušela „jen" ignorovat. Kunderová toto reflektuje a promítá do svých výkladů, které tak divadelní život 1985-89 de facto interpretují jako boj těchto souborů proti „utlačovatelům". Živý ohlas, jenž jejich představení vyvolávala, je navíc dokladem faktu, že veřejnost nebyla až tak pasivní, jak se někdy tvrdí. Tiší občané jen nechávali na umělcích, aby to podstatné a tabuizované veřejně říkali či alespoň naznačovali za ně.

e) V normalizačním modelu společnosti byla kultura chápána jako uzavřený prostor, vymezený aktuálními ideologickými a politickými instrukcemi, nátlakem moci. Tento zesílený nátlak neosobní moci pociťovali všichni - včetně těch, kteří se

na této moci podílejí a aktivně spoluutvářejí její ideologické normy. Všichni tak mohli mít větší či menší pocit, že jsou utlačování a že právě oni jsou bojovníky proti dogmatu. Obrazně řečeno: všichni tu více či méně drželi ruku na klice „otevírající prostor", pro historika je však velmi nesnadné poznat a ocenit, kdo kdy, jakou silou a zejména na jakou stranu vlastně tlačí.

f) U práce na téma *proměny* hodnotového a argumentačního kontextu, zde konkrétně proměny české divadelní kritiky, bych proto očekával, že vyjde z přesné pracovní definice *výchozího stavu*. Její náhražkou u Kunderové je kapitola Podoby divadelní kritiky v předcházejícím období, která se ale omezuje jen na rekapitulaci dat z divadelního a kulturního života, tedy na to, kdo a kam divadelní kritiku psal, kdo směl a kdo nesměl. Potřebnější by bylo charakterizovat základní rysy tehdy platících společenských a divadelních mechanismů, pravidel a norem. Odlišit co v nich bylo nadčasové, respektive i dnes platící, a co naopak bylo velmi specifické a zvláštní. Nutné by bylo také odlišit časové transformace těchto mechanismů, pravidel a norem – odlišit okamžik, kdy určitý jev nebo koncept je živou a podstatnou součástí soudového uměleckého života a z kdy už zkamenění do podoby vyprázdněné fráze. Jinak řečeno, autorce by velmi prospělo, kdyby své analýzy a své formulace mohla opřít o vlastní, pevné a ucelené pojetí toho, co se nazývá socialistická či komunistická kultura a kulturní politika a co je vyznačeno roky 1948(45)–89, jakož i o přesné pochopení toho, v čem byla v rámci tohoto historického kontinua odlišná a specifická kultura za tzv. normalizace.

g) Autorka oficiální umění nejednou ztotožňuje se *socialistickým realismem*. Ignoruje tak fakt, že tento směr by realitou padesátých let, v letech normalizačních však prokazatelně zdegeneroval ve zcela vyprázdněný pojem. Nikdo už neměl potřebu s ním přímo polemizovat, pokud se však v určitých argumentacích objevuje, tak v roli zástupné, jako znak pro podřízenost umění ideologii – ať už jeho prostřednictvím požadované, nebo naopak jeho odmítáním popírané. Aktuální podoby „socialistického umění" byly ovšem zcela jiné a měly k obsahu pojmu socialistický realismus velmi daleko. Pro reálný socialismus bylo přijatelné každé umění, co nenarušovalo její základní axiomy, včetně takových forem umění, která by padesátá léta odsoudila jako buržoazní.

h) Jestliže hledáme axiomy, na kterých socialistická kultura jako určitý typ stála po celou dobu své čtyřicetileté existence, patří k nim rozhodně představa-norma, že to, *co není výslovně povolené, to je zakázané*. Tabuizace toho, co se momentálně nelíbí režimu, nebylo okrajovou charakteristikou tohoto systému, ale trvalou součástí myšlení všech účastníků společenské komunikace a také pevnou součástí jejich jazykových a komunikačních strategií. Souboj mezi aktivními zastánci

režimu a jejich vědomými či spontánními protihráči proto probíhal nejen v rovině posunování hranic toho, co se smí a nesmí. Pokud tedy chce autorka zkoumat hranice autoritativního diskursu, měla by začínat od toho, o čem se *samozřejmě* nemluvilo a nepsalo, protože to bylo považováno za nebezpečné. Možná by tak z jejích formulací zmizel onen podiv nad tím, že někdo například neuvedl jméno tabuizované herečky.

i) Velmi důležité je vnímat rozdíl kulturní a cenzurní situace let padesátých a normalizačních. S jistým zjednodušením lze říci, že zatímco padesátá léta v umění primárně cenzurovala nevyhovující myšlenky a formy, normalizace jména a osobnosti. Bylo to dáno tím, že padesátá léta přes všechnu svou destruktivní sílu vyrůstala z jistého ideálu, který se snažila naplnit. Normalizace zrozená z vojenského zásahu byla naopak založena na kolektivním pokrytectví a lži, a jako takové snažila především potlačit (idealizovanou) vzpomínku na to, že by socialismus – jenž většina obyvatel, ať už se jim to líbilo nebo ne, považovala za režim, v němž je jim dáno žít do smrti – mohl vypadat jinak.

j) Nástup Gorbačova byl režimem vnímán jako problematický zejména proto, že narušoval i jednu z nejsilnějších veličin normalizačního myšlení, totiž snahu vymazat z povědomí obyvatelstva vzpomínku na šedesátá léta, respektive přepsat ji tak, aby tato léta byla vnímána negativně. Ostatně i Kunderová to ve své práci nepřímo zachycuje, když jako mimořádnou událost připomíná odvahu začít reflektovat tvorbu Vyskočila, Krejči či Topola. Totéž by však šlo konstatovat kupříkladu o Suchém.

k) V této souvislosti by práci Radky Kunderové prospělo, kdy obsahovala také charakteristiku specifického postavení normalizačního divadla mezi ostatními uměleckými druhy, mimo jiné i proto, že ta by mohla ukázat, proč se divadlo a divadelní časopisy v druhé polovině osmdesátých let dostaly do čela společenského pohybu. Jestliže se například literatura za normalizace rozpadla na větev oficiální, samizdatovou a exilovou, specifikou divadla je, že se nedá dělat do šuplíku. Pokud tedy tvůrci vůbec chtěli dělat divadlo, museli i za normalizace vstupovat do přímého kontaktu s mocí. Zdá se, že podoba autocenzury byla u divadelníků poněkud jiná než u umělců v jiných typech umění. Směřovala vyhledávání pragmatických způsobům, jak s mocí vycházet a současně vyslovovat aktuální výpovědi. Nejvyhraněnější to bylo v okamžicích, kdy po nich moc vyžadovala pravidelné úlitby a oni zároveň je chtěli učinit způsobem, který by je v očích jejich publika nediskreditoval (viz například sovětský repertoár Divadla Na provázku, nebo ústeckého Činoherního studia). V praxi to vedlo ke vzniku toho, Srba nepřesně nazval nepravidelnou dramaturgií (maje na mysli nekontrolovatelnou

dramaturgii), a také přesunem sdělení z verbální a cenzurně snadno dešifrovatelné roviny, do komunikace nonverbální, do náznaku a pocitového vjemu. Pragmaticky se pak proměna poetiky hájila neideologickým argumentem, že jde o návrat k podstatě divadla. Výhoda takové strategie spočívala ve faktu, že dohlížitelé, kteří udržovali divadlo v ideově správných mezích, měli svou hierarchii vystavěnou opačně: hlídali především slova, dramatiku a velká divadla. Divadla studiová chápali jako něco okrajového, kde si lze vzhledem k malému počtu diváku dovolit jistou benevolenci. Studiová divadla byla navíc tolerována i proto, že z hlediska režimu neměla „špatnou" minulost, na rozdíl např. od Suchého Semaforu či Vyskočilova Nedivadla. Což bylo součástí strategie cenzurovat jména nikoli poetiky.

l) Ohled na situaci v jiných druzích umění by mohl autorce napomoci například při výkladu Rejžkova hodnocení projektu Cesty. Rejžkovy názory na umění se utvářely ve sféře hudební a celoživotně je prostupuje odmítání popu, který on vnímá jako součást a pochlebování moci. V okamžiku, kdy se měl Rejžek vyjadřovat k inscenaci Cesty, docela přirozeně odmítl tu jeho část, jež se mu identifikovala s dobovou zábavnou televizní a filmovou produkcí, v níž herci Studia Y často vystupovali. To ovšem byla kritéria, jež se u jiných divadelních kritiků osmdesátých let neobjevovala, objevila se až později, po roce 1989 okolo rozpadu Divadla Na zábradlí.

m) Nemalá část problémů Radky Kunderové by bylo možné vyřešit prostřednictvím drobných textových úprav a novou promyšlenou redakční četbou celku. Dalo by se tak zabránit četný autorčiným nadinterpretacím – vkládání kauzalit i tam, kde patrně nebyly. Patrné je to v souvislosti s autorčiným sklonem démonizovat sílu „autoritativního diskursu" – Kunderová ve snaze vše vysvětlit z kulturněpolitického hlediska často opomíjí jiná důvody než ideologické, mocenské a manipulační. Příkladem může být spekulace nad tím, proč Vítězslav Rzounek v Rudém právu nerecenzoval Hlaváčovu hru obratem, ale až za tři týdny. Autorka naivně zvažuje, zda redakce RP nečekala na reakce jiných novin (s. 122), neuvádí však řešení nejjednodušší, totiž to, že Rzounek, který si recenzi vyžádal, nebyl novinářem z povolání a mohlo mu to tři týdny trvat, než ji napsal. Obdobně fakt, že se v Rudém právu k téže hře po čase znovu vyjádřil Jiří Hájek, je asi zbytečné motivovat „intenzivním vztahem stranického vedení k této inscenaci". Jednodušší se jeví, že Hájek tuto hru do svých úvah zařadil z vlastního zájmu. To, že nejde o výjimku, dokládá také autorčina snaha vyložit fakt, že se recenzentka Mladé fronty Pavlína Kubíková v recenzi projektu Cesty orientovala na jeho estetickou rovinu, tím, že deník, v němž svou recenzi uveřejnila, byl politicky okrajový (s. 73).

n) Potíž s nadinterpretací je patrný také v případech, kdy autorka nepřímo vyvozuje, že někteří kritici mluví přímo za tajemné stranické centrum, jako by byli loutkami, které ve svých textech realizují jakési promyšlené instrukce. Skutečnost je asi složitější a zároveň jednoduší: někteří lidé instrukce nepotřebovali. To se týká Jiřího Hájka, ale také Vladimíra Procházky, který autorce vychází jako dosti negativní postava, byť byl v Kabinetu pro studium českého divadla přímým nadřízeným takových rebelů, jako byli Just, Šormová, Otčenášek, Petišková... Jestliže naopak takový Miloš Vojta z Tvorby vychází autorce jako spíše kladná postava, ukazuje to, že její interpretační vývody jsou mnohdy ozvěnou předem dané představy o dané figuře.

o) Dílčí formulační poznámky:

1. Macurův výklad o mládí jako hybné síle socialismu se týká padesátých let. Za normalizace byla situace jiná, v nastoleném systému se čas jakoby zastavil, jak v té době napsal Alexandra Berková, jsme nejstarší mladí autoři na světě.
2. Zbytečné a nevěcné jsou formulace typu *„Historické budově ND přisuzovala KSČ v rámci divadla největší propagandistický potenciál, a proto souboru přidělovala nejštědřejší finanční podporu"*/s .104/, nebo poukazy na to, že publikum Vinohradského divadla tvořily zájezdy, jejichž účastníci *„setrvávali v hledišti jen první polovinu nebo v něm pospávali"* /s. 164/. Je totiž zjevné, že udržovat ND v chodu jako dostatkem financí je záležitostí každého režimu, a pokud by to nedělal, bylo by mu to vyčítáno. V případě Vedralovy adaptace na Vinohradech je pak uvedená zmínka nekorektní.
3. Nejslabším místem celé práce je propojení divadelních reálií s politickými pasážemi pojednávajícími o perestrojce, tedy pasáže, na které autorka není odbornice a které v textu mají jen ilustrativní podobu, postupně degenerující na několik opakovaně se vracejících frází.