

Posudek magisterské diplomové práce

Název práce: *Interakce výtvarného a tanečního umění v meziválečném Československu*

Autor práce: Bc. Denisa Šmídová

Vedoucí práce: PhDr. Alena Pomajzlová, Ph.D.

Oponent: Mgr. Jitka Matulová, Prof. PhDr. Lubomír Slavíček, CSc.

Předkládaná práce je hodnocena

1. Z hlediska obsahového záměru, naplnění zadání a zvládnutí heuristiky

Tematické vymezení diplomové práce Denisy Šmídové, *Interakce výtvarného a tanečního umění v meziválečném Československu*, slibuje náhled na celou problematiku v širším kontextu meziválečného dvacetiletí samostatné republiky. Hned v Úvodu (s. 1) je však původní záměr korigován na tvorbu osobností „u nichž bylo propojení výtvarného a tanečního umění na naší scéně nejvýraznější“, k nimž připojuje „pojednání o českých umělcích, kteří působili v souborech analogického zaměření v zahraničí“ a dále omezuje svoji práci především na linii činnosti avantgardních a volně tvořících umělců a souborů, neboť „jejich tvorba skýtá pro historika umění zajímavější a rozsáhlejší možnosti uchopení, a méně tradiční formy těchto interakcí“. Až v závěru první kapitoly s názvem „Stručná charakteristika sféry moderního tance u nás v meziválečném období“ (s. 4) je uvedeno prvořadé téma, kterým se Denisa Šmídová zabývá – choreografická tvorba M. Mayerové, jako představitelky labanovské linie moderního tance u nás.

Druhou, méně rozsáhlou část diplomové práce tvoří kapitola „Ostatní projevy interakcí tanečního a výtvarného umění mezi dvěma světovými válkami“, v níž po krátkém komentáři situace v pražském Národním divadle v meziválečné éře obrací pozornost především na linii futuristického divadla a spolupráci české tanečnice Zdeňky Podhajské s pařížským tanečním souborem La Pantomime Futuriste. Mimo linii německé inspirace našeho moderního tanečního umění dvacátých a třicátých let se tím záběr práce rozšiřuje i na kontakty s avantgardním děním ve Francii a potažmo v Itálii.

Obsáhlou zvolenou tématu, existence různorodých inspiračních zdrojů a z nich plynoucích linií vede v konečném důsledku k tematické roztržitosti diplomové práce. Na jedné straně dochází ke korekcím původního záměru a autorka bez důkladnějšího zdůvodnění vybírá pouze oblasti, které přitáhly její pozornost, na straně druhé, názvem předjímaný syntetický pohled na zvolenou oblast umění práce nepřináší a obsahový záměr není naplněn.

V zájmu odpovědného zpracování by široce definované téma vyžadovalo dlouhodobější výzkum a rozsáhlou základnu literatury a pramenů. Překvapivě však ani předkládaná, tematicky zúžená podoba práce, neuvádí žádný z archivních pramenů, ze kterých by bylo možno v souvislosti s osobnostmi a realizacemi v ní zmiňovanými čerpat (výjimku tvoří pozn. č. 159 a 160, které obsahují povšechný odkaz na Archiv Národního divadla v Praze, bez jakékoliv další specifikace). Přitom dobové pokusy o syntetické divadlo (spojení různých druhů umění – tance, pantomimy, činohry, recitace, hudby, zpěvu, voice bandu ad.) předpokládaly podíl širšího kolektivu tvůrců na výsledné inscenaci a dnes nám nabízejí možnost nahlédnout na dané realizace prostřednictvím osobních vzpomínek, režijních knih, korespondence, partitur, fotografií a dalších materiálů, uchovaných v archivních fondech zúčastněných aktérů (např. pozůstalost Jiřího Frejky, Jindřicha Honzla, Loly Skrbkové, Bedřicha Rádla a dalších osobností, spojených s Devětsilem, s realizacemi v divadle Dada či v Osvobozeném divadle, stejně jako archivní fondy výtvarníků, participujících na popsaných divadelních inscenacích či tanečních večerech). A stranou by v tomto případě neměla zůstat ani důkladná znalost dobového tisku (dr. Emanuel Siblík nebyl jediným recenzentem tanečního umění v této době u nás a *Rozpravy Aventina* nebyly jedinou platformou k prezentování dobových názorů na moderní tanec /pomineme-li vágnost všech odkazů na tento časopis, bez uvedení konkrétního ročníku, čísla a strany – např. pozn. 6, 7, 17, 25, 29, 58, 75, 82, 94, 114 ad/). Kromě denního tisku (např. *České slovo*, *Lidové noviny*, *Národní osvobození*, *Národní listy*, *Venkov* ad.) bylo možné jako zdroj mnoha informací použít časopis *Lumír*, *ReD*, *Signál*, sborník *Nové české divadlo* atd.

Nevyužití výše popsaných pramenů směřovalo autorku nutně k práci se sekundární literaturou, přitom i v odkazech na ni dochází k nepřesnostem a nelogičnostem, jež jsou snad důsledkem časové tísně či nepozornosti (viz pozn. 42, 56, 62, 64, 66, 150 ad.). Nicméně ani v oblasti sekundární literatury nepracovala Denisa Šmídová s mnoha běžně dostupnými publikacemi novějšího i staršího data vydání (např. v souvislosti s pozn. č. 152 je nasnadě neznalost studie Jiřího Hilmery, obsažené v nedávné monografii výtvarníka (viz Magdalena Nešlehová et al., *Vlastislav Hofman*, Praha 2004), stejně jako neznalost monografie Františka Černého, mapující spolupráci bratří Čapků s divadlem (viz *Premiéry bratří Čapků*, Praha 2000); obě inscenace jsou přitom doloženy i autentickými scénografickými materiály v pražském Archivu Národního divadla a v Divadelním oddělení Národního muzea). Mnoho podnětů k tématům obsaženým v práci dále obsahují texty Andrey Jochmanové o režijní tvorbě Jiřího Frejky, dobové materiály z pozůstalosti Jiřího Trägers publikované Janem Dvořákem v almanachu *Orghast* (2003), případně studie Ladislavy Petiškové o kontaktech italských futuristů na české divadlo (*Divadelní revue* II, 1991, č. 3, s. 35–47). Z literatury, mapující taneční umění daného období u nás chybí především odkaz na práci Boženy Brodské, *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945* (Praha 2006) i na monografii častého spolupracovníka Mayerové z pera Vladimíra Vašuta, *Saša Machov*, z roku 1986 (pro přesnější terminologické vymezení klasického baletu a moderního tance i pro celkový širší kontext tohoto umění v meziválečném Československu). Souvislosti světové a domácí scénografie by doplnily výbory statí Věry Ptáčkové, *Divadlo na konci světa*, z roku 2008 a Denise Bableta, *Scénické revoluce XX. století* (Praha 1977).

uspokojivě (D)

2. Z hlediska požadavků na jazykovou správnost (pravopisné a jiné jazykové chyby)

Z hlediska stylistické úrovně a jazykové správnosti je práce poměrně zdařilá.

velmi dobře (B)

3. Z hlediska požadavků na formální úpravu, požadovaný rozsah, dodržování citačních norem, odkazy a bibliografii

Autorka dodržela požadovaný rozsah i nároky na formální úpravu diplomové práce. Pečlivějšímu přístupu k práci s bibliografickými odkazy by možná pomohlo dodržení studentům doporučovaných zásad úpravy textů časopisu *Umění*. Nedostatečnými se jeví především již výše zmíněné časopisecké citace, které v této podobě není možné pokládat za bibliografický údaj.

dobře (C)

4. Připomínky, náměty, otázky k rozpravě:

Pro svoji práci si Denisa Šmídová zvolila netradiční a velmi obtížné téma, spadající do oblasti umění, často i dnes odborníky opomíjené. Zvolené téma je o to náročnější, že s sebou nese nutnost rekonstruovat a pro dnešního čtenáře slovně zachytit vizuální působení pohybu lidského těla v čase a v prostoru, a to v době, která ještě zdaleka nenabízela dostatečné možnosti záznamu tanečního, baletního či obecně divadelního umění. Z tohoto důvodu jsou pro nás možnosti interpretace oslabeny, na druhou stranu je tato sféra umění stále zdrojem velkého množství dosud nezpracovaných materiálů a témat v rovině jednotlivých škol či linií moderního tance, osobností i konkrétních realizací.

Obsáhlост zvoleného tématu, vedoucí ke zmíněné roztržitosti práce, vyplývá už z jejího **nedostatečného terminologického vymezení**. V textu není konkretizován význam formulace „interakce výtvarného a tanečního umění“, což vede autorku k tomu, že vedle sebe staví umělecká

díla, žánrově (včetně choreografie) zcela rozdílná, zatímco některá další vynechává. Choreografii Mayerové k divadelnímu a knižnímu ztvárnění Nezvalovy *Abecedy* (1926), staví diplomantka po bok tanečních vystoupení revuálního charakteru v rámci *Vest pocket revue* (1927) a *Smoking revue* (1928) v Osvobozeném divadle, dále vedle choreografie Noverrova baletu *Rinaldo a Armida* (1930), vycházející z labanovské taneční techniky, a přitom svoji pozornost věnuje i pantomimicko-taneční složce inscenace Jeana Cocteaua *Svatebčané na Eiffelce* (1927), uvedené v komponovaném večeru divadlem Dada, kde však byla choreografie podle jejích vlastních slov „realizována bez závislosti na výtvarné složce a vlastně i výtvarném účinku, čistě jako 'tradiční' podoba tance“ (s. 19).

Je tedy otázkou, jaká kriteria výběru inscenací diplomantka zvolila? Kdy k interakci mezi taneční a výtvarnou složkou podle autorky dochází?

Tyto otázky nerozřeší ani druhá část diplomové práce, zaměřená na linii futuristického divadla, rozvíjející podobně jako francouzská avantgarda, či divadelní studio Bauhausu ve specifické podobě odkaz Edwarda Gordona Craiga (chápání režiséra jako dominantního „umělce divadla“, důraz na kodifikaci a následnou přesnou reprodukci nastudované inscenace, bez nebezpečí subjektivních „nedokonalostí“ herce či tanečníka a jakýchkoliv zásahů zvnějšku). Konečným důsledkem byly pokusy o mechanizaci pohybu aktéra a jeho připodobnění loutce; v případě futuristického divadla podpořil tyto tendence ještě obdiv k mechanice a dokonalosti pohybu stroje. Vedle první části diplomové práce představuje část o futuristickém divadle samostatnou, velmi vyhraněnou linii propojení výtvarné složky v podobě pojetí scény jako dynamického, permanentně proměnlivého prostoru za součinnosti mnoha světelných i barevných efektů a lidské složky, více či méně pohybově stylizované do podoby neživého objektu v podřízenosti potřebám celku. (Pojítkem mezi první (choreografická tvorba Mayerové) a druhou částí (taneční spolupráce Podhajské s futuristy) by mohlo být společné labanovské školení obou umělkyní. Jejich tvorba je však především plnohodnotným námětem na důkladnější samostatné zpracování.)

Množství odkrytých témat naznačuje obtížný úkol, který před sebe Denisa Šmídová postavila. V prvé řadě jde o **metodologické uchopení ne zcela zřetelně vymezeného tématu práce**. Oproti ryze tanečním večerům je v případě syntetických útvarů z produkce avantgardních divadel i realizací oficiálních scén nutné rozšířit ještě více oblast pozornosti a zabývat se hlouběji celým kontextem díla, tzn. nezůstávat u hudební, výtvarné a taneční složky, ale pokusit se poznat detailněji i podíl dalších aktérů, dramaturgickou koncepci a celkovou strukturu večera. Diplomantka si byla tohoto úskalí vědoma a pokusila se zmínit i spoluúčast dalších osobností, případně uvést informace osvětlující zázemí a vznik jednotlivých produkcí. Přesto práce zůstala především na povrchu, v rovině nekonkrétních formulací, terminologických nejasností a nedostatečného zachycení díla jako komplexu složek, ze kterého není možné vyjmout pouze tanec (např. popis tanečních výstupů v inscenaci *Smoking revue* na s. 24, termín „light design“ ve vztahu k tvorbě Miroslava Kouřila /s. 44–45/, interpretace inscenace *Očarováný život* /s. 43/, interpretace výpravy *Dřevěný princ* /s. 35/, ad.). V druhé části práce se jeví jako nejpřínosnější oživení zájmu o osobnost Zdenky Podhajské, neboť pro zahraniční odbornou literaturu, kterou Denisa Šmídová v tomto případě vhodně zvolila a pracovala s ní, není působení Podhajské v Paříži natolik relevantní, aby se mu věnovala do hloubky. Pro českou odbornou sféru je to úkol budoucího dlouhodobého průzkum tamního dobového tisku a archivních pramenů, v kontextu komentářů tehdejšího tisku u nás.

Jednou z příčin zmíněných nejasností v textu by mohla být specifická oblast tanečního umění, omezená teoretická základna i historiografie oboru, stejně jako mizivé množství a nedostatečná vypovídací hodnota dochovaných materiálů z meziválečné éry československého tance a baletu. Předpokladem úspěchu se pak stává důsledná a detailní heuristika. Předložená práce bohužel neobsahuje ani žádné reprodukce dochovaných obrazových materiálů, oživujících a doplňujících textovou rovinu. Viz výše!

Na základě výše popsaného by z hlediska koncepce práce bylo nejlépe, kdyby diplomantka zvolila z řady nabízených témat jedno dostatečně nosné, které by pečlivě a s využitím všech dostupných pramenů zmapovala. Nabízela se monografie M. Mayerové, jako choreografky přesahující díky vazbám na meziválečné Německo místní prostředí, choreografky vědomé si důležitosti souhry všech složek svých inscenací, včetně jejich vizuální působivosti. Z tohoto úhlu pohledu by mohla diplomantka zachytit reflexi taneční školy Mayerové i veškeré její choreografické a taneční tvorby odbornou kritikou v tisku a současně plně využít i tehdy publikované názory spolupracujících

výtvarníků na jejich tvorbu pro taneční umění. Obohacením by jistě byla i komparace s vlastní recenzní a publicistickou činností Milady Mayerové a poznání jejího kritického pohledu na tvorbu jiných.

Celkový návrh hodnocení: D (uspokojivě)

V Brně dne 21. 1. 2010

Mgr. Jitka Matulová

Prof. PhDr. Lubomír Slavíček