

Oponentský posudek diplomové práce

Jméno studenta: Medard Zeman

Jméno oponenta: MgA. Adam Svozil

Název diplomové práce:

Lighthouse of Everything mezi Karlem Pauzerem a Františkem Ringo Čechem aneb existencialismus a nová česká groteska

Navzdory nepopíratelné souvislosti studentova díla¹ s Novou českou groteskou, uměleckým proudem, který Medard Zeman ve své práci charakterizuje způsobem, jež nemám důvod zpochybňovat, mi přijde vhodné zmínit ještě jeden očividný inspirační zdroj. Text totiž vykazuje celou řadu parametrů tzv. Absurdního divadla; směru, který se ve světové dramatice prosadil po 2. světové válce a prominenci se těšil cca do let osmdesátých. Za jeho představitele můžeme označit Thomase Becketta, Eugena Ionesca, u nás potom Václava Havla. Pro tyto hry je typický pocit zacyklení, nehybnosti a bezvýchodnosti, vysoká míra symboličnosti a alegoričnosti, stylizace jazyka a právě grotesknost. Absurdní divadlo je vzhledem ke svému tematickému zaměření a závěrům, ke kterým dospívá, také úzce spjata s existencialismem. Příznačné jsou pro něj postavy, které vykonávají z jim neznámých důvodů náročné repetitivní úkoly, čekají na nedefinované události, čelí nejasné a dysfunkční (až zcela nesmyslné) komunikaci a často jsou ohroženy neurčitými, avšak o to závažnějšími hrozbami. Texty často prostupuje všeobecný pocit ztráty nebo rozkladu klasicky chápaného smyslu/účelu veškerého jednání a dění. Děje absurdních dramát rovněž bývají vyjmuty z konkrétní politické, společenské a ekonomické roviny a přeneseny do roviny metaforické obecnosti. (Poslední zmíněný rys platí zejména u raných děl, méně už u pozdějších, např. Havlových her.)

Také studentova opera *“Beacon of Art”* obsahuje celou řadu těchto atributů: vedle základní situace, převládajícího tónu úsměvné bizarnosti gradující k úzkostnému finále a míry metaforičnosti je to zejména fakt, že děj je vystavěn na cyklickém půdorysu. Nejprve v rovině jedince (jeho opakujících se dní naplněných stále stejným úkolem), pak v rovině systému - jeden strážný majáku bude nahrazen jiným, systém se replikuje a zůstává neměnný i přesto, že jedinec, který jej obsluhoval, vyměněn je. Opakování se projevuje také ve formální stránce (opakování vět, hudebních frází atd.).

Autor v teoretické části své práce sice zběžně, avšak celkem výstižně definuje období (pozdního) kapitalistického realismu a spatřuje v něm styčné plochy s podobně bezvýchodnými a politicky nehybnými sedmdesátými lety. Těmito pocíťovanými kontinuitami pak zdůvodňuje volbu žánru grotesky (resp. absurdního dramatu s groteskními prvky). Zde by případně bylo možné spatřovat určitou pozici ke kritice díla: není kontinuita a půjčování si z minulosti až příliš? Resp. umožňují zvolené (dnes už historické) prostředky Absurdního

¹ Vzhledem ke školou vytyčenému termínu odevzdání tohoto posudku, tedy termínu, který předcházel samotnému uvedení díla, se v tomto textu nemůžu vyjádřit k samotnému scénickému dílu *“Beacon of Art”* (tj. k jednotě všech složek performativně prezentovaných v určitém časoprostorovém rámci), nýbrž pouze k jeho některým komponentám - zejména textu opery, textu diplomové práce studenta, některým rekvizitám a scénickým dekoracím. Při hodnocení jsem vycházel také z řady rozhovorů se studentem, během nichž mi předestřel svůj tvůrčí proces a záměr.

divadla/Nové české grotesky hlubší kritické zamyšlení nad aktuální iterací fenoménu nehybnosti/bezvýchodnosti, tedy zkoumání toho, jakými politickými, kulturními a společenskými (ale také individuálními psychologickými) procesy je tento fenomén konstruován a jaké jsou jeho dopady - a to nejen v diskurzivní/politické rovině, ale také v rovině jedince (tj. autora samotného)?

Je ale pravdou, že tyto ambice dílo nemá. Autor svůj záměr definuje o něco úžeji : ***“Hra je kritická reflexe pozice umělce v dnešním světě, který v kolektivní představě žije jako figura člověka zrozeného pro svůj úděl. Co nemůže šťastně spát, jíst ani milovat, aniž by to skřížilo jeho cestu k uměleckému vyjádření.”***² Nedokážu posoudit, nakolik je tato představa přítomna v *“kolektivní představě”* a domnívám se, že toto klíčové východisko díla by stálo za bližší přezkoumání. Z díla nicméně můžeme vyčíst, že pozici umělce jakožto úděl absurdního protagonisty v absurdním (tj. nehybném, ohroženém, dysfunkčně se replikujícím) světě alespoň částečně vnímá autor sám. Umělce zobrazuje jako samotáře žijícího v majáku, který je plně oddaný svému úkolu s nejasným smyslem - pravidelnému hlášení jakýchsi měření. Recipienti těchto hlášení jim nejprve nevěnují příliš pozornosti (nepřichází od nich žádná odezva), to ale platí jen do chvíle, než přichází série blíže neurčených krizí - v tu chvíli se najednou protagonistova činnost stává mimořádně důležitou, difúzní šéfové/elity/recipienti na něj kladou tlak, dokonce se zdá, že požadují, aby k řešení krizí sám přispěl. Správce majáku si souběžně se stupňujícím se tlakem uvědomuje, že požadavky na něj vznášené není schopen splnit (materiální konstrukce majáku mu to ani neumožňuje) - a do toho se od ducha předchozího správce majáku dozvídá, že na základě svých selhání bude nahrazen. Kafkovská situace (Franz Kafka je ostatně považován za jednoho z prekursorů Absurdního divadla) ústí opuštěním majáku (=kdysi tak zbožňovaného údělu/role/instituce(?)). Toto romantizované chápání role umělce však autor traktuje s ironií, je jasné, že pokud roli umělce někdy tímto způsobem opravdu vnímal, dnes se již nachází ve stádiu „po opuštění majáku“. Zásadní otázkou pro mě nicméně zůstává, zda celá konstrukce „takto definuji pozici umělce - abych se pak takto formulované pozici vysmál a odmítl ji“ není tak trochu argumentační *slaměný panák*.

Volba historicky ověřených postupů, jejichž vliv už za léta prosákl do všeobecné kultury (především styl humoru, který absurdita a grotesknost generují), autorovi umožňuje jím definovanou „pozici umělce“ nejen nahlédnout s ironií, ale taky svůj kritický postoj zpřístupnit „širšímu publiku“, což, jak píše v teoretické části práce, byl pro něj jeden z hlavních záměrů. Snahu „popularizovat“ obvykle exkluzivní umělecké formy můžeme identifikovat i ve faktu, že si pro svou grotesku student vybral žánr opery. Tato „popularizace“ má však v autorově pojetí rozpoznatelný subverzivní rozměr - Zeman naplňuje druh tradičně sloužící k sebe-identifikaci buržoazních elit a fetišizaci jejich vlastní „kulturnosti“ potouchlým obsahem, který se vůči elitám (a umělcům jim sloužícím), vymezuje. Obdobné gesto je čitelné i ve scénografii díla, kdy student klasicky vznešené prostory Akademie naplňuje svými de-skilled rukodělnými objekty.

Další vztažný rámec, jeho prostřednictvím autor „pozici umělce“ nahlíží, je napětí mezi dvěma polohami kulturní produkce (pozicí „František Ringo Čech“ a pozicí „Karel Pauzer“) a zejména rozdílnými funkcemi, které v daných přístupech plní humor. I přes určitou formální podobnost (na jejímž základě jsou oba umělci řazeni k Nové české grotesce) představují pro autora oba tvůrci protipólné přístupy k tvorbě. První (Ringo Čechovo) pojetí generuje

² Poznámka v libretu opery i výrok z řady našich setkání.

populární kulturní statky, v jejichž rámci slouží přístupný humor hlavně k potvrzení in-group statutu jeho recipientů a konsolidaci jejich světónázoru, často formou tzv. feel-good factoru nebo výsměchu druhým. Opačnou polohou je pak subverzivní (byť stále velmi "uživatelsky vstřícné") používání humoru ke kritickým účelům, které mohou hodnoty in-group zpochybňovat a její homogenitu rozkládat, feel-good faktor je v tomto pojetí spíše nežádoucí. Student se v teoretické části své práce přiklání k pojetí Pauzerovu a tato volba informuje i podobu jeho praktického výkonu (výsměch směřuje k umělcům samotným, resp. vůči autorovým (někdejším) představám o roli umělce).

Celkově lze shrnout, že za největší limit díla považuji způsob, jakým autor definuje předmět svého zájmu ("*pozice umělce v dnešním světě*"). Prostředky, které si ke kritické reflexi jím definované pozice autor vybral, však aplikuje zručně a jeho záměrům slouží účelně.

Doporučení ohledně udělení titulu MgA.: Ano.

Návrh klasifikace práce: 2