

Oponentský posudek disertační práce MgA. Víta Neznala *Co je to divadlo? („Mediální“ tradice české teorie divadla v kontextu dichotomie umění – skutečnost)*

Oponent: Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Název disertační práce Víta Neznala, resp. její první část, *Co je to divadlo?* s podtitulem „*Mediální“ tradice české teorie divadla v kontextu dichotomie umění – skutečnost* ve mně, přiznám se, ve mně budil respekt, obavu i lehký úsměv, který mě vracel ke knize Jana Kopeckého *Co je divadlo*, již dodnes vyžadujeme jako základní čtivo k přijímacím zkouškám. Kdybych měl dále vysvětlit lehký, nikoli zle míněný úsměv, pomohl bych si i Vítem Neznalem citovaným Janem Mukařovským ze studie „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“: „Nelze jednou provždy stanovit, co umění je a co nikoli“ (1966 [1936], s. 21; Neznal cituje na s. 25). Nelze na počátku třetího tisíciletí, aniž bychom podléhali jakékoli zjednodušující relativizaci, tvrdit totéž – samozřejmě že z jistého úhlu – do velké míry i o divadle? Zároveň mě název práce vracel k nejspíš notoricky známé Borgesově povídce o Avarroesovi, který se pokouší přeložit Aristotelovu *Poetiku*, aniž by byl schopný nejen pojmenovat, ale i vidět (společně se svými arabskými přáteli) nejen řekněme potenciální divadlo ulice, ale i divadlo řekněme intencionální, v daném případě zřejmě divadlo čínské.

Respekt nicméně vyvolává otázkou implikovaná snaha o pojmenování toho nejzákladnějšího konstitutivního minima, z něhož je utkáno divadlo. Ve světle současných performančních teorií a teatrik různého druhu zdá se být „návrat domů“, tedy k divadlu a jeho tkanivu či vnitřnímu ustrojení, možná nutnou obranou před vyprchááním nejen předmětu našeho zájmu, ale i obranou samotného oboru, jehož diferencovaný jazyk poučený právě otázkami spojenými s vnitřností divadla by mohl sloužit jako vhodný, přesnější, nuancovanější detektor různých sociálních a kulturních jevů, jež v sobě nesou potenciální divadelnost. Takto poučený jazyk pak nesahá po topoi divadla jako jakési lákavé metafoře, nýbrž jako ke skalpelu či vybroušenému diagnostickému aparátu.

A konečně obava, která vycházela z toho, abychom na konci toho všeho nezopakovali jinými slovy již nalezené, abychom nenalezali spíše sebe (tedy autora) než pojem či médium, abychom neskončili u truismů, jichž si jsme na dané úrovni všichni poměrně dobře vědomi. Nutno dodat, že obavu částečně zklidňoval podtitul práce, který naznačuje, že Neznal nehodlá navrhovat svou „novou“ teorii, ale spíše kombinovat synchronní ohledávání problému diachronním zřetelem, tedy že se bude – v duchu svého učitele Jaroslava Etlíka, jemuž je v mnohém velmi dobrým žákem – opírat o něco, co nazývá mediální tradicí české teorie divadla a – což v názvu není, ale práce je takto postavena – její revizí, která může obeznámeného čtenáře opět vracet k Neznalovu učiteli a především k jeho známé studii „Divadlo jako zakoušení...“. Neznalova práce aspiruje na to být podobným pokusem, jehož

cílem (alespoň tak práci rozumím) je navrhnout skrze metateoretický a z podstaty historický průnik svůj pohled na věc, který se nebrání návratu do minulosti skrze její kritické zhodnocení. Zároveň práci chápu jako jisté gesto, které chce poukázat na to, že pro pojmenování zákonitostí divadla současného i minulého není potřeba „nových“, míněno především performativních, estetik či teorií, nýbrž o to přihlásit se opět se vší kritičností k tichému hlasu či odkazu české divadelní teorie, příp. obecné estetiky, zejména té již promýšlel v rámci Pražského lingvistického kroužku Jan Mukařovský. Pak snad ani nevádí zopakování jistých dobře známých premis, lepší než nesoudné objevování Amerik.

Otázkou je, zda Neznal při své revizi „měří“ všem stejným dílem, zda je neměl pomyslným metrem přeměřovat přesněji a pečlivěji a zda jinde nemá již apriorně přeměřeno, tedy zda poněkud nepodléhá svému vzoru, kterým Jaroslav Etlík pro Neznala nepochybně je a který by si rozhodně své pozitivně laděné, kritické zhodnocování a domýšlení rovněž zasloužil, především pak Etlíkem navrhovaný ontologický princip inherentně vrostlý do divadelního umění (vždyť co více si může učitel od svého žáka přát) – tam by ovšem, domnívám se, bylo nutné sahat do značné míry mimo rámec české teorie a k jiným vědním, nejen humanitním disciplínám (pokud se nemýlím, toto je téma práce jiné Etlíkovy doktorandky Kateřiny Součkové, jež se věnuje v této souvislosti kognitivním vědám).

Omlouvám se za drobný exkurz do předpokoje čtení práce Víta Neznala. Tento předpokoj nic neměnil na tom, že jsem práci četl z pozice, která chápe teorii jako záležitost v mnoha ohledech tvůrčího a svobodného nahlížení a rozvažování, třebaže ji mohou znatelně ovlivňovat různé vnější vlivy. Domnívám se pouze že revize či audit si žádá zvýšenou přesnost. Tvrdit, že je v řádu nastaveného diskurzu Neznal místy nepřesný, ale nehodlám, protože jednak nemám rád školení tohoto typu (stejně jako nemám rád skromnostní plurál a stylistické obraty typu „Aby nám bylo dobře rozuměno“), jednak si myslím, že teorie divadla či umění obecně není ani tak věc exaktnosti jako spíše zaujatého zpřesňování, blížení se k nahlíženému materiálu. A proto několik poznámek spíše než výtek, které mohou sloužit i jako podnět pro debatu.

Nejzřetelnějším leitmotivem Neznalovy práce se zdá být místy implicitní, převážně ale explicitní spor s německou teatroložkou Erikou Fischer-Lichte (mimochodem Fischer-Lichte je v práci nejfrekventovaněji uváděnou teoretičkou) a jejím konceptem performativní estetiky, kterou si – tak práci rozumím, nebo ji tak raději čtu – „vymyslela“, aby přišla na kloub tomu, co se děje nejen v divadle od šedesátých let 20. století, což ji mimo jiné vede k tomu, aby svůj někdejší sémiotický pohled obohatila akcentem poučeným fenomenologií vnímání či estetikou vyjevování Martina Seela (mírně opomíjí fakt, že s bipolárním, sémioticko-fenomenologickým návrhem přišel již v roce 1984 americký teoretik Bert O. States ve své studii „Pes na jevišti“).

Podstatné nicméně je, že jí nejde příliš o to vytvořit zastřešující či obecnou teorii divadla, ale nástroj porozumění, diskurzivní formaci, která je v důsledku neřekl bych – na rozdíl od Neznala – sémiotická, ale z podstaty věci (pan)sémantická či hermeneutická. To, že je její perspektiva z jistého úhlu pohledu místy děravá a nedostačující je nepochybně pravda – viz Neznalův podnětný poukaz na absentující diferenciaci mezi artefaktem a estetickým objektem. Zároveň bych při takto zacílené analýze očekával, že bude autor např. konfrontovat Fischer-Lichte důležitou interpretaci Maxe Hermanna s originálem Herrmannovy přednášky, příp. s překladem, který vyšel v DR 3/2011. Teoretické zázemí Fischer-Lichte, jakkoli s ním můžeme nesouhlasit, domýšlet jej apod., by bylo uchopitelné plastičtější způsobem a možná by – přes dílčí rozpory – odhalilo daný spor ne jako umělý, ale spíše jako paralelní snahu o pojmenovávání, zpřesňování. Vhodné by rovněž bylo, je-li řeč o Philipu Auslanderovi, opět nevycházet pouze z Fischer-Lichte, ale z původní knihy Philipa Auslandera. Hodila by se sem i Fischer-Lichte v dané kapitole citovaná Peggy Phelanová a zejména její studie „Ontology of Performance“.

Pečlivější čtení si dle mého soudu zaslouží i esej E. F. Buriana „Syntetické divadlo“ (1946), která mimochodem byla napsána krátce po Neznalem jen na okraj vzpomínané přednášce Jana Mukařovského „Pojem celku v teorii umění“ (1945). Neznal si z Buriana vybírá jen jistý segment textu. Čteme-li Buriana dál, zjišťujeme, že je věc poněkud složitější a že Burian nezůstává pouze u toho, co cituje kolega Neznal. Burian totiž chápe divadelní syntézu jako *souvztažnost*, pojem, který protíná Mukařovského přednášku, a dodává: „Není tedy divadelní syntézou na sebe všelijak navrstvené umění, nýbrž je divadelní syntézou taková divadelní forma, která tvoří ve vzájemném vztahu všech umění, které jeviště vůbec může spolykat. Není divadelní syntéza jen vztah mezi divákem a hercem, nýbrž ještě vztah mezi divákem, hercem, autorem, výtvarníkem, hudebníkem, technikem, a nezapomínejme, dobou, ve které je dílo tvořeno. A tento vztah by nebyl nikdy syntetický, kdyby v něm nebylo zákona souvztažnosti [...]“ (1990, s. 69). Opět – můžeme s Burianovými východisky nesouhlasit, ale dejme prostor celkovému řádu jeho textu. V tomto kontextu je pak otázkou, zda lze souhlasit s Neznalovým tvrzením, že Burianovo užití pojmu syntéza slouží výhradě označení žánru.

Záhadné je pro mě spojení česká (teoretická) škola, resp. netuším, co se za tímto pojmem skrývá. Je možné hovořit o české teoretické škole se všemi diskontinuitami, jimiž si nejen česká divadelní teorie prošla? Nadto mě v této souvislosti zaráží Neznalův poznatek, že česká škola se především opírá o Peirce s poznámkou pod čarou, že spojení mezi americkým filozofem a Otokarem Zichem je pouze domnělé. Peirce byl pro českou divadelní teorii a nejspíš nejen pro ni objeven právě zde Neznalem uvedeným Ivo Osolsoběm. Český strukturalismus, divadelní teorii nevyjímaje, byl formován různými osobnostmi soudobého umění, filozofie, sociologie, lingvistiky, psychologie, etnologie apod., ale Charles Sanders

Peirce mezi nimi, i kdybychom chtěli, rozhodně nebyl a ani být při dobré vůli nemohl. V sedmdesátých letech Peirce zmiňuje do divadelní teorie se navrátil Jiří Veltruský v „Příspěvků k sémiologii herectví“. Je proto otázkou, zda není namísto spíše než o sémiotice hovořit o sémiologii, příp. sématologii (Bühler). Peircovská sémiotika se dostává do oběhu o poznání později. Spoje mezi Peircem a Zichem jsou – jednoduše řečeno – intelektuálním konstruktem, nepochybně cenným, odkrývajícím různá zákoutí Zichova odkazu, ale konstruktem. Kdo prošel Zichovu pozůstalost s pečlivými poznámkami a výpisky z knih věnovaných experimentální psychologii, potvrdí.

Poněkud nerozumím a rád si nechám vysvětlit několikrát se opakující spojení estetiky a sémiotiky (např. na s. 47 „Bohužel je však tato medialita v obou případech zkoumaná a tlumočená pouze skrze sémiotiku, tzn. že je podřízena estetice.“)

Za diskutabilní považuji i Neznalovo vymezení performance od divadelního představení na příkladu ruského performerka Pjotra Pavlenského. Proč ruský performer, když nepotřeboval diváky, nezůstal – podobně jako třeba čeští performeři Jan Mlčoch nebo Petr Štembera – v utajení, mimo veřejný prostor, jen s fotografem dokumentujícím průběh aktu? Zásah policistů, který se neděl vždy jen u performancí tohoto typu, přece zřetelně vstupuje do umělcem záměrně zkonstruované struktury, utváří ji a vykládá současně.

Nakonec bych se jen jemně vyjádřil k Neznalově interpretaci mého povídání o konceptu postdramatického divadla Hanse-Thiese Lehmana, které vyšlo v DR 1/2010. Nechám stranou své dnešní stanovisko k této práci, nejlépe ji ostatně shrnul – jak jsem zjistil až v souvislosti s psaním tohoto posudku – Jan Roubal v DR 2/2010. Bohužel jsem mu nestihl poděkovat. Rád bych jen podotknul, že v této studii hovořím nikoli o estetice nezáměrnosti, jak uvádí Neznal, ale o estetice nezáměrného, a že jakékoli přímočaré zaštiťování ontologického principu estetikou se zde neděje. Pokud bych ale na tuto hru i tak přistoupil (pozn. 57 mého textu by k takovému spoji mohla vést), musel bych vzápětí dodat, proč estetika tolik vadí a tolikrát skloňovaný estetický objekt nikoli, proč autor na s. 23 spojuje nezáměrnost s ontologií apod.

Práce Víta Neznala je ambiciózní a odvážná a přes skromnostní plurál snad i neskromná. Snaží se totiž pojmenovat to nejzákladnější, co divadlo činí divadlem. Jde o úkol nesnadný, sisyfovský, což Neznalova práce v mnoha směrech potvrzuje. Práci navrhuji k obhajobě, na níž, pevně doufám, dojde k zpřesnění našich neustálých nepřesností.