

POSUDEK OPONENTA K DIPLOMOVÉ PRÁCI JANA VEČEŘI

Jan Večeřa nazval svoji práci **Přemýšlení v/o divadle**, protože – jak sám v závěru píše – „tento název asi nejlépe shrnoval její obsah a zároveň předznamenává její volnější, ne zcela vědecký styl.“

V osmnácti kapitolách nám dává nahlédnout do způsobu svého myšlení o divadle i reálné existence v něm. Snaží se postihnout a prozatímně sečíst své dosavadní zkušenosti autora, herce a režiséra, ale občas si i zateoretizuje.

Začíná uvědoměním lidských i divadelních kořenů, z nichž jeho pojetí divadla roste, pokračuje drobnějšími úvahami např. *O herectví a radosti, O divadle a sportu, O intimítě v divadle*, podrobněji pojednává o třech svých autorských představeních a přidává obsáhlý rozhovor s Jiřím Lábusem. V takzvaném *Závěru před závěrem* si pak položí otázku *Co jsem to vlastně napsal?* a hned jí i zodpoví: *Sumarizoval jsem vlastně své divadelní postřehy do uměleckého postoje. Snažil jsem se skrze vlastní (malou) zkušenost nastínit možnost vnímání divadla.*

Když člověk práci čte, má pocit, že Honzu slyší mluvit. Se vši jeho poctivostí, leckdy možná naivitou, k níž patří i záviděníhodná jistota, že „ví“. Jazyk a styl opravdu není vědecký, což není na závadu. Horší je, že tu a tam neodolá vlastnímu šarmu a dovolí si vtip, po němž by v hledišti nejspíš nastalo ticho. (*Směsice dobrých koření se může ve výsledku stát nepoživatelným blafem a na rybu s knedlíkem zajisté také nemá každý apetit.* Str. 52)

Oceňuji snahu o komplexní uvažování, o propojení autorského a interpretačního herectví, zajímají mě i zkušenosti a představy režijní, ale nemohu se ubránit pocitu určité roztříštěnosti. Jednotlivé úvahy a postřehy se sice většinou čtou dobře, ale do uceleného tvaru jim často něco chybí. V *Přemýšlení o herecké inteligenci* by například bylo třeba zpřesnit pojem „falešná inteligence“, který v té kapitole hraje tak důležitou roli, a rozhodnout se, zda protipól toho

pojmu, totiž „empatická imaginace“, opravdu představuje přirozený talent skutečného herce (v duchu citované definice M. Alfredse), anebo je to spíš schopnost, které se učíme (např.) dialogickým jednáním. I v jiných kapitolách se stává, že autor vyhodí do vzduchu několik termínů a uteče od nich rychleji, než mu začnou padat na hlavu. Tak třeba kapitola, která začíná titulkem *O otrlosti divadelníků*, končí větami o generačním divadle, aniž se s ohlášeným tématem aspoň trochu vyrovnala.

Zajímalo by mě rovněž hlubší srovnání zkušeností ze tří představení, z nichž to poslední (*V půlnoční hodinu*) se přes uvedené pochvalné kritiky začalo ubírat směrem, vůči kterému se Honza vymezuje. Myslím tím konvenčnost, která předpokládaným diváckým očekáváním dává přednost před (nespornou a v jiných představeních mnohokrát prokázanou) osobitostí vlastního výrazu. Moc bych Janovi přála, aby opravdu dokázal vycházet z hloubi sebe (jak o tom i píše) a ani jedním okem nepokukoval, jaký efekt vyvolává u diváků.

O spěchu, který nedovolil práci dozrát, svědčí i chyby v interpunkci, v grafické úpravě, dokonce v gramatice.

Základní přístup Jana Večeři je nicméně srozumitelný a dobře čitelný, i když ve srovnání s bohatou literaturou o divadelní práci formulovaný spíš pro něho samotného.

Věřím, že bude ve svém hledání pokračovat, a doporučuji práci k obhajobě.

Otázky:

- 1) Cítíš nějaké rozdíly mezi představeními *Dohráno*, *Cyrano!*, *Bylo nebylo* ve sladké Francii, *Šalalalamoun* na jedné straně a představením *V půlnoční hodinu* na straně druhé? Pokud ano, v čem?
- 2) V čem by spočívala „režie a dramaturgie na základě dialogického jednání“, jak je o ní zmínka na str. 49?

V Praze, dne 24. 9. 2016

Markéta Potužáková