

Lektorský posudek na habilitační spis Jiřího Adámka
ŠUM A CHVĚNÍ (reflexe vnímání jako součást divadelního díla)
DAMU 2020

Habilitační spis dr. Jiřího Adámka je zajímavá a podnětná reflexe některých jeho uměleckých prací z poslední doby. Na spisu velice oceňuji jeho interdisciplinární i mnohožánrový záběr, který v sobě spojuje zájem nejen o nejrůznější druhy divadla a performativního umění, ale také o výtvarné umění, architekturu, literaturu a v neposlední řadě i filozofii – a mohu-li soudit, i literaturu duchovní. Překvapivě nejmenší pozornost je věnována kritické literatuře teatrologické: zde se autor vymezuje (poněkud kuse) jen ve vztahu k *Postdramatickému divadlu* Hans-Thiese Lehmana a pak – nepřímo – k dalším teoretikům, které cituje ve svých předchozích pracech. Tento odklon momentálního zájmu od divadla k výtvarnému umění, konceptu a filozofické úvaze je určující a provází ho i jistá, Adámkem doznaná tvůrčí krize. Adámek si ji vykládá politickou situací v zemi, což nejsem schopen hodnotit, jen bych poznamenal, že okolností bude víc – pro mne jako čtenáře a posuzovatele předloženého spisu je to především krize *vespolného jednání* (řeceno zichovsky), a to jak v prostoru divadla, tak v prostoru veřejném.

Ponechám stranou esejistické svévole – tedy operování s ústředními (a značně povšechnými) pojmy jako *šum* či *ševelení*, které si Adámek vypůjčuje od Lévinase, a *chvění*, které je patrně převzaté od Halíka (či Holana) a které ovšem ve spisu nijak nefiguruje. Především tyto pojmy svou neurčitostí spíše zamlžují, než objasňují – ale to je patrně v gesci umělecké licence, jakkoli bych si přál teoreticky rigoróznější uchopení. Tematickou osou spisu je ona *reflexe vnímání* z podtitulu, kterou Adámek nahlíží své inscenace. Jako hlavní teoretický podnět tu je Maurice Merleau-Ponty, ovšem opět jen jako inspirační východisko. Adámek doznává, že v oblasti filozofie je samouk (str. 7); v tu chvíli by bylo přínosné vzít v potaz bohatou teatrologickou literaturu, která se fenomenologií, filozofií vůbec, či psychologií vnímání inspiruje – např. Freddie Rokem (*Philosophers and Thespians: Thinking Performance*, 2009), Bruce McConachie (*Theatre and Mind*, 2012; *Evolution, Cognition, and Performance*, 2015); kritická literatura beckettovská, která tu snad nejmarkantněji chybí, či divadelní teorie z nejfenomenologičtějších, tedy Pražská škola.

Obzvláště praktikující teoretici a teoretizující praktici Pražské školy by tu oné avízované reflexi vnímání prospěli, a to ve třech ohledech:

(1) Adámek odkazuje k přednášce „z doby svého studia na DAMU“, ve které prof. Císař pohlížel na umění jako na „deautomatizaci skutečnosti“ (5). Ona *deautomatizace* je ovšem zvláštní, zúžený případ formalistického *ozvláštnění* (Šklovskij) či strukturalistické *aktualisace*, jak ji teoreticky pojednali nejen Jakobson a Mukařovský, ale také Vodička (*konkretisace*) a Veltruský. Rozšířením kritické reflexe o tuto tradici bychom se dostali k důslednějším i důkladnějším úvahám o vnímání.

(2) V *Šumu a chvění* se velmi často setkáváme s avantgardistickým folklorem: je tu Duchampsův pisoár, Magrittova dýmka i Cageova 4:33, a jakkoli jsou tato díla významná pro dějiny umění, vztahování se k nim a dovozování vlastních postojů od nich je vlastně už teoretický kýč – a to tím spíš, že Adámkovy postřehy jsou jemnější a zásadnější, jen k nim chybí ono systematické kritické dovození. I zde by Pražská škola jakožto vrcholná avantgarda v oblasti divadelní teorie byla ku prospěchu.

(3) V neposlední řadě by usouvztažení s uměleckou praxí československé avantgardy – a teď myslím osobnosti jako Vladimír Gamza, Antonín Heythum, raný Jiří Frejka a raný EFB, spíše než V+W a pozdní EFB – dodalo rámeček, který je citlivější vůči naší divadelní a performativní tradici. Sem Adámkova tvorba jednoznačně patří, a kdyby se k tomuto kulturnímu odkazu kloudněji vztáhl, nemusela by jeho tvorba stát tak osamocně. (Ostatně už v jeho přepracované disertaci *Théâtre musical | Divadlo spoutané hudbou*, 2010, mě mrzelo, že se hudebnímu divadlu E. F. Buriana věnuje spíše jako dodatku než jako zásadnímu uměleckému vkladu.)

Adámkova poetika deautomatizovaného vnímání není jen problémem avantgardní. Opakovaně se tu apeluje na vhled transcendentní, na zážitek – „za-zrak“ (19) – a nutnost překračovat ono automatizované, rutinní a objektově orientované sensorium. To je ovšem sémantické gesto v pravém slova smyslu barokní – rozčarované sekulárním životem, přizemností a banalitou existence, a vůbec odkouzlením světa. Řada Adámkových postřehů, včetně oněch citovaných transcendentních momentů – tu na výstavě, tu v římském kostele, tu u vytržení nad obrazem – vlastně replikuje barokní pohled na svět, zpochybnění či popření smyslů, proměnu sensoria jako takového i reaktivní zbožnost, která spěšně hledí zaplnit onu propast existenciální prázdnoty nějakým transcendentním smyslem. Vzít v potaz tuto bohatou uměleckou tradici a reflektovat, do jaké míry jsou Adámkovy inscenace osobitým návratem jezuitské (či jiné) tradice duchovních cvičení směřovaných na jednotlivé smysly, by jistě prospělo kritickému postihu jejich specifik i pozice v naší kultuře.

Dnešní diktát transparentnosti – tedy ona netrpělivá politická a veřejná kultura, která si žádá od nás jako veřejných osobností okamžitých a úplných vysvětlení a odpovědí v řádu několika vteřin, bez ohledu na to, o čem je řeč (vysvětlí politikovi, k čemu je kultura, v čem je umění divadla apod.) – je další souvislost, která v Adámkově spisu hraje značnou roli. Tohoto problému se autor nepřímo dotýká na řadě míst, a zde by bylo dobré opřít se lépe o současnou sociologickou literaturu, která právě tuto žitou zkušenost současné společnosti nahlíží. Jak popisuje například korejsko-německý sociolog Byung-Chul Han, dnešnímu diktátu transparentnosti padá za oběť právě transcendence. Současné umělecké a intelektuální zájmy naopak signalizují odvrát od mechanické transparence směrem k transcendenci – a tou se zdaleka nemyslí transcendence náboženská, ale vědění, poznání a schopnosti vůbec – tedy *umění a vědění*, které je vtělené a žité.

Právě v onom posledním bodě tkví dle mého největší svízel Adámkovy teze. (Nechci tím říct, že jde o slabinu, ale o problém umělecký a teoretický.) Je to ona svrchu zmíněná krize *jednání*. Adámek sleduje systematicky rozčarování a dezautomatizování sensoria ve svých inscenacích. Tu a tam ovšem i naznačuje frustraci jinou – nejen tu týkající se smyslů, ale pak tu dotýkající se jednání a činu. Popisuje, jak díla nutí diváka (čtenáře) „vidět vnitřním zrakem“ (46), a zdůrazňuje, že „slovo musí zůstat slovem [...a] text zůstat materií, neodvést pozornost k příběhu či situaci“ (12). Tímto důrazem – a dalo by se říct kognitivním násilím – Adámek eliminuje další pohyb významu. Tvrdit, že slovo musí zůstat slovem atd., je z okruhu kategorických až fundamentalistických výroků. Proč by tomu tak mělo být? Rozumím, že jde o umělecký výraz, vkus a styl, a proti nim není dišputát, ale sehrává se tu drama emaskulace: ono násilné zdůrazňování okouzleného/odkouzleného sensoria je výrazem inerce – nemožnosti pohybu, nemožnosti aktu a nemožnosti *jednání*. (Opět mi tu zásadně chybí důkladná reflexe Samuela Becketta, který je jen jednou zmíněn, a to letmo.) Rezignací na jednání se ovšem člověk uzavírá do vlastního, poněkud solipsistického světa: Je to hlas autora písíciho z karantény? Nebo je to moderní sensorium klikajícího člověka online? Je to onen interpasivní jedinec, za kterého dělají požitek vnější technologie a instituce, jak o tom mluví rakouský sociolog Robert Pfaller? Nejpodstatnější je ale důsledek pro samotnou naši uměleckou a vědní disciplínu: ona negace jednání narušuje teatralitu jako takovou, jak úzce divadelní, tak i teatralitu veřejnou – tedy onu možnost žít *vita activa* ve veřejném prostoru skrze činy a vespolečné mezilidské jednání.

Je pozoruhodné, že si k reflexi Adámek vybral jen některé své inscenační projekty z posledních let. Nejvýznamněji mi tu chybí opera *Pravidla slušného chování v moderní společnosti* (2017) skladatele Michala Nejtka, ke které Adámek napsal libreto a kterou také v Národním divadle Brno režíroval. Právě ona by mohla být vhodným spojníkem mezi onou

inerci barokně-avantgardně rozčarovaného vnímání a možností utvářet prostor politický. Adámek píše o tvůrčí krizi, která se prohloubila po podzimních volbách 2017 – zhruba měsíc po premiéře *Pravidel*. Opravdu je na místě takto – uprostřed de facto záviděníhodné a uznávané divadelní tvorby i v blahobytu českého divadelního establishmentu – propadat malomyslnosti a paralyzovat onu činnou sílu divadla? (Ostatně i tento afekt je v zásadě barokní: je námětem desítek, ne-li stovek barokních sonetů.)

Habilitační spis dr. Jiřího Adámka je kvalitní a inspirativní práce a bez jakékoli pochybnosti doporučuji, aby bylo habilitační řízení projednáno před Uměleckou radou DAMU.



prof. Pavel Drábek, Ph.D.
V Hullu 23. listopadu 2020

Pavel Drábek

Professor of Drama and Theatre Practice
PG Research Integrity Convenor for FACE
PGR Programmes Director (Drama)
UG Admissions Officer

T: +44 1482 465206

@: P.Drabek@hull.ac.uk

www.hull.ac.uk/paveldrabek

School of the Arts (Drama)
University of Hull
Cottingham Road
HU6 7RX Hull, East Yorkshire
United Kingdom