

Habilitační práce Jiřího Adámka *Šum a chvění* se věnuje možnostem, jak divadelními postupy zjemňovat, posouvat, či rozšiřovat rejstřík lidského vnímání skutečnosti, k jakému setkání s touto skutečností může v rámci divadelního představení dojít, jak lze podél ní myslet a možná i adekvátně proměňovat své jednání. Daný projekt není pouze projevem čistě uměleckého zájmu, ale také výrazem dlouhodobé a detailně promyšlené osobní cesty na pozadí společensko-politické krize. Jiří Adámek hledá, jak skrze umění nově vnímat a orientovat se ve světě, jak odpovídat na „základní otázky“ v jejich současné aktualitě. I z tohoto důvodu nemá být patrně text habilitace pouze nějakým shrnutím dosažených uměleckých výsledků, ale má mít i rozměr budoucnostní. Jiří Adámek představuje svou trilogii dvou inscenací a jedné rozhlasové kompozice z posledních let *Skončí to ústa* (2016), *Hra na uši* (2018), *Oči v sloup* (2019), analyzuje práce dalších umělců (především konceptualisty Jiřího Valocha, výtvarníka Jána Mančuška, ale v menších odkazech nepřeberné množství dalších) a inspiruje se filosofickým myšlením, aby vytvořil prostor pro vizi další tvorby („Rád bych se spíše obracel k budoucnosti, než hleděl na předešlou tvorbu jako na cosi uzavřeného a analyzovatelného.“ str. 7) Kromě tohoto důrazu na budoucnost a jednání je daná habilitační práce performativní ještě i druhým způsobem: užívá postupy, o kterých vypovídá. Intervenuje, mění perspektivu, nutí nás zastavit se, obrací se na nás přímou řečí. Tato gesta vrcholí v autorově finálním přání text rituálně zničit: „Na samotný závěr bych si nejraději celou práci rituálně vymazal z paměti, protože, jak o tom mluvíme se skladatelem Smolkou, některé vize, když se "vykecají", tak už se nemohou začít dít.“ (str. 52) Je to možná diskurzivní vtip, ale pro tvorbu Jiřího Adámka, jeho psaní a hledání podle mě zcela klíčový. Důvodem pro vymazání textu z paměti je strach z blokace performativity: vykecané myšlenky se nejenže nemohou odehrát, ale stávají se naopak překážkou toho, aby se jednou možná událo to, o čem autor, možná právě v prostoru šumu a chvění sní jemně tkaný sen. Jak nepetrifikovat minulé, ani budoucí, jak dostat křehkosti práce se slovem a představením a jak odolat mohutné a neoblomné síle vyslovování, značení, představování? Péče o zranitelné bohatství, které bychom neměli přehlušit hrubšími, či lhostejnějšími způsoby nakládání s písmem i skutečností, se tu stává zjevným jádrem divadelního i osobního étosu Jiřího Adámka. Je to péče hodná velkého obdivu a uznání. V době překotného produkování senzací vyhledává Jiří Adámek zdroj fascinace ve „víře v jednoduché, základní projevy lidského bytí“.

Abych gesto poslední věty habilitace využila ještě o krok dál, ráda bych formulovala svou první otázku následovně: Z jakých důvodů je vhodné nás spravit o tom, že by bylo lepší, kdyby text neexistoval (v paměti) než existoval? Čeho se má dosáhnout, když divadelně, „jakoby“, rituál uděláme, představíme si, jak by vypadal, ale neproběhne? Otevírají se v tomto poli kromě bezprostřední pragmatické odpovědi také témata navazující? Například do jaké míry je třeba se skrze mluvení dobrat myšlení a jednání? Za jakých podmínek je možné zvolit postupy dadaistického ikonoklasmu, happeningů bránících komodifikaci, *Destruction Ritual Realizations* Raphaela Montañeze Ortize, či naopak Banksyho zničení obrazu ve chvíli jeho vydražení a jaké okolnosti takovým aktům brání?

Kromě specifické a inspirativní práce se žánrem otevírá habilitace Jiřího Adámka obdobné téma i obsahově. Zamýšlí se nad volbou a efektem divadelních postupů vedoucích k dezautomizaci vnímání skutečnosti, k narušování rámců umělecké produkce skrze práci s vnímáním. Jak už napovídá sám název habilitace, nejde Jiřímu Adámkovi o žádné radikální, explicitní zrušení dosavadních divadelních postupů a vystavění divadla na nových principech vnímání. Jde mu o subtilní detaily na okrajích percepčního pole, v prolukách zvukových celků, jde o mu rozechvívání stabilních struktur a jde mu také o skrytost, která funguje díky přesvědčení věci každodenního života, které leží přímo před našima očima. Abychom se těmto fenoménům mohli percepčně přiblížit, nemůžeme nikdy postupovat s razancí, která mezery, průrvy a šumy prostě přeskočí. Jiří Adánek píše: „Zásadní rozdíl je v tom, že u divadelních projektů, které ostentativně a od prvního okamžiku porušují základní rámec, se divák ocitá v mentálním rozpoložení "všechno je jinak"“ (str. 6.) Chceme-li otevřít možnosti setkání, o která jde, je nezbytné používat subtilnější postupy, různé druhy jemných triků a pečlivého vedení diváků. To však neznamená, že subtilními postupy nedosáhneme intenzity. Na místo velikých gest jde však možná více o hustotu zážitku, někdy popisovanou jako hloubka – Jiří Adánek mluví o „hlubokém prožitku minimalistického rázu“ a později i „hlubší cestě k sobě samému“ (Str. 10). Dosahuje jich skrze ritualitu, a umožňuje jimi návrat k „přirozenému světu“ a „autonomnímu bytí“. V této souvislosti bych ráda formulovala druhou otázku: Je navrhované divadlo vedeno dynamikou nutně nepřesných aproximací směřujících k nedosažitelnému autonomnímu bytí, autentickému lidství, přirozenému světu? Co o přirozenosti světa víme a odkud to o ní víme? Je budoucnost (divadla) otevřená jen proto, že cíl je nedostižitelný?

První kapitola habilitace se věnuje tématu objektů a věcí. Obsahuje však i významné pasáže týkající se možnosti setkání s druhým člověkem, s jeho tváří. Jiří Adánek zkoumá různé přístupy, které díky před-stavení či vy-stavení věcí a tváří pro pohled diváků za jejich paralelní dekontextualizace z běžného způsobu existence, umožňují generování nového významu. Napříč citacemi různých autorů a interpretacemi vlastní práce tu vyvstává napětí mezi ideou autonomie věcí jakožto zdroje zjevení jejich pravé podstaty a mezi ideou věcí a lidí, kteří se stávají tím, čím jsou, jedině ve vzájemném vztahu, skrze oslovení (Lévinas), výzvu, aktivní vyhledání nelhostejné vazby. Moje třetí otázka se tohoto napětí týká: Stává se věc věcí, člověk člověkem, když jsou předvedeny v emoční neutralitě a beze vztahu? Je to vůbec možné, aby se v takovém nastavení ocitli? Když například srovnáme (s prominutím zaplacené) vystavení Mariny Abramović v *The Artist is Present*, vystavení Coco Fusco a Guillermo Gomez Peñi v *Two Undiscovered Amerindians* a vystavení pisoáru, můžeme mluvit vždy o stejném druhu vystavení? Nepohybujeme se v žánrech poměrně odlišných? Nesetkáváme se zde také s narcistní sebekomodifikací, politicko-sociální kritikou, ironickým přerámováním, konceptuální distancí? Jiří Adánek na některých místech potvrzuje, že sledování divadelního představení je umělé, že herec ví, že je vystaven na odiv, že je sledován („herec se svou mimikou zachází jinak, než v běžném životě. Je si vědom toho, že jeho tvář je sledována, v každém okamžiku ji aktivně vystavuje na odiv.“, str. 12). Nevyvstává význam nakonec přeci jen ze vztahu a prožitku této změny? Není dualita perspektiv, kterou divadlo nabízí, právě to cenné? Dalo by se uvažovat i o tom, že podstata věci jako věci je vyjádřena změnou našeho vztahování, ontologickou proměnou našeho způsobu existování s druhými tváří v tvář *prožitku* jejich nepřivlastnitelnosti?

Druhá kapitola se věnuje zvuku a vytváření prostoru pro to, co není uchopitelné a pojmenovatelné slovy. I zde zaznívá jistý poukaz k rituálnímu pojetí divadla, které může být místem právě zprostředkování nepojmenovatelného, které zvučí „jako ... něco neodmyslitelně lidského, pouze obvykle skrytého pod nánosy kultury a civilizace“, které vede dál za hmotnou skutečnost, a vydává zprávu o tom, co není z tohoto světa, co je odhmotněné, šumící nepojmenovatelnou Jinakostí. V této kapitole je zdůrazněn duchovní rozměr divadla a explicitně zmíněna idea božského rozměru jako skutečnosti bez pojmu. V kapitole třetí, *Čtení znaků*, se dle mého názoru nabízí zcela jiný pohled na skutečnost, pohled, který ukazuje nakolik je naopak nemožné pracovat s kulturou jako nánosem, nakolik není možné odlišit lidské od civilizace, skutečnost od pojmů, nakolik je pojem až materiální součástí skutečnosti, nakolik se skutečnost díky pojmu stává skutečnou. Jakoby se nám tu ve Valochově díle a ve Hře na uši náhle otevíral prostor rozsunů a překlápení, permutací a pohybů, proměn ustálených způsobů orientace ve světě do neustálených. Odkrývá se tu kreativní síla média, podoba jeho prosazení se, které není esenciální, je z tohoto světa a mění skutečnost.

Moje poslední otázka se proto týká této oscilace: je překlápení mezi důrazem na duchovnost, která je mimo tento svět a mezi proměnou rámců uvnitř našeho světa tou nejzákladnější a nejhlubší oscilační hříčkou, která se v habilitaci objevuje?

Jiří Adámek patří mezi neinspirativnější české divadelníky současnosti a jeho ochota propojovat svou tvorbu s dalšími podněty a zdroji, zůstat nespektakulární a hledat jiné než reprezentativní či ironické rozměry divadla, je pro české i mezinárodní divadlo přínosem a bohatstvím. Vřele doporučuji, aby habilitační práce *Šum a chvění* byla uznána jako podklad pro získání titulu docent dramatických umění.

Alice Koubová



31.10.2020