

## Oponentský posudek

### **Elena Volpi: Loutkové divadlo jako cesta do dětské duše: Setkání umění a výchovy**

(181 stran, přílohy: videozáznamy inscenací *Janček Ježek*, *Meso alí Razodetje*, *Praktični Nasveti za pridne otroke*, *Sanje o zvezdi*, *? Zakaj*, záznam dílny *Janček Ježek ve středisku Debeli rtič*)

Výnos děkana Divadelní fakulty AMU č. 1/2017, kterým se upravuje Část čtvrtá Studijního a zkušebního řádu AMU – Studium v doktorských studijních programech, čl. 22, odst. 1, uvádí, že disertační práce je „výsledkem výzkumné činnosti, která přináší nové poznatky a má podobu teoretické práce“, nebo může mít podobu „uměleckého díla doprovázeného v rovné míře teoretickou reflexí“. Předložená disertační práce odpovídá druhému typu kvalifikační doktorandské práce. Autorka to také explicitně formuluje hned v úvodu, když píše: „Tato disertační práce vyplynula z potřeby objasnit objevující se problémy nikoli z pohledu pedagogiky, psychologie nebo sociologie, ani z pohledu divadelní teorie, ale především z pohledu tvůrce.“ (s. 2) Nicméně problematika výchovného působení loutkového divadla autorku zajímá. Na s. 9–10 čteme: „Co je ve skutečnosti výchovné také z pedagogického a psychologického pohledu a jakou funkci v tom může hrát loutkové divadlo, aniž by kvůli tomu muselo být moralizující a didaktické, jsem se rozhodla podrobněji zkoumat v rámci doktorského studia na DAMU.“

Disertační práce je tedy pokusem o výzkum uměním, konkrétně divadlem, tedy o takový typ výzkumu, jehož metodologie teprve postupně vzniká. Rizik této cesty si je autorka vědoma. A je sympatické, že své pokusy o výzkum v průběhu práce dokázala revidovat poté, co narazila na limity kvantitativního výzkumu v umělecké a umělecko-pedagogické oblasti.

Pro Elenu Volpi je důležité a stěžejní východisko v odmítnutí myšlenky, jak píše v abstraktu, „příliš zjednodušených, didaktických a moralistických představení“ a požaduje „hravý, zkoumavý přístup k tvorbě, specifický pro loutkové divadlo“. Toto svoje východisko ilustruje v úvodu představením *?Zakaj (Proč?)*, které jí slouží jako odrazový můstek pro zdůvodnění přínosu obrazivého loutkového divadla pro děti.

Dalo by se s trochou nadsázky říct, že celá úvodní kapitola práce je jakýmsi manifestem metaforického, neiluzivního (autorka užívá v této souvislosti celkem trefně adjektiva minimalistického) loutkového divadla. Je to text napsaný se zaujetím a přesvědčením, že právě v tomto typu divadla je potenciál oslovit dětského diváka a jeho prostřednictvím ho ovlivňovat, a tedy i vychovávat, nikoliv ho manipulovat, protože – jak píše autorka – takové divadlo dítěti „nechává prostor pro imaginaci a vlastní interpretaci“ (s. 11).

Za přínosné pokládám to, že Elena Volpi nezkoumá „výchovnost“ divadla jen z hlediska dramaturgie a režie, ale také herectví – což je u divadla pro děti mimořádně citlivé téma. Často i dobří herci podlehnou před dětskými diváky pokušení se k nim snižovat, pitvořit se před nimi a „mrckovat“ v přesvědčení, že právě tak děti nejlépe osloví. Oceňuji, že právě toto nebezpečí Elena Volpi citlivě vnímá a nikdy (v inscenacích, které jsem viděl „naživo“ nebo měl možnost zhlédnout na přiloženém DVD) se takové deformace herectví nedopouští.

Materiálem k výzkumu a současně prostředkem výzkumu jsou vesměs kvalitní autorské inscenace.

Stěžejní částí práce jsou kapitoly o dvou inscenacích: *Janček Ježek* včetně projektu v Debeli rtiči, který z inscenace vycházel, a *Praktični Nasveti za pridne*



*otroke (Praktické rady hodným dětem)*. *Sanje o zvezdi (Sen o hvězdě)* slouží autorce v závěru práce jako materiál k dokladování některých svých tezí o loutkovém divadle a dětských divácích. Uprostřed práce je umístěna teoretizující kapitola nazvaná *O dětech a o loutkovém divadle z hlediska současné pedagogiky a psychologie*.

Za nejzdařilejší z předložené práce pokládám kapitolu o *Ježkovi Janíčkovi*, která je vcelku přehledně uspořádaná a obsahuje řadu zajímavých postřehů, zjištění a myšlenek. Skoro reportážní přístup k zprostředkování geneze inscenace (což platí zčásti i u další podrobněji popisované inscenace *Praktické rady hodným dětem*) zachycuje hledání organických scénických prostředků na základě citlivého vnímání tématu a vytváření divadelního tvaru, který by (dětské, ale stejně tak i dospělé) diváky oslovil jako mnohovrstevnatý obraz, probouzející jejich imaginaci. Škoda že místy zůstávají pasáže o inscenacích jen u popisů, jen někde se autorka dostává k interpretování procesu inscenační tvorby, které by útilo k vyargumentovaným závěrům.

Při četbě jsem si – chtě nechtě – musel několikrát klást otázku, co je či mělo být vlastně předmětem výzkumu: Geneze autorských inscenací? Nebo komunikace inscenace s dítětem?

Mnoho autorčiných názorů je velmi podnětných a v dobrém slova smyslu provokujících. Ale některé jsou formulované tak vyhroceně, že vyznívají až příliš jednostranně anebo jsou to generalizace, s nimiž by bylo možné úspěšně polemizovat. Za příklad může sloužit formulace ze Závěru: „Loutkové divadlo je obrazová forma divadla, která komunikuje především prostřednictvím symbolů a metafor.“ (s. 157) Lze to opravdu vztáhnout na loutkové divadlo jako takové? Vždyť se sama autorka v úvodu distancuje od určitého typu loutkového divadla, od divadla „realistického“ (asi by bylo přesnější napsat iluzivního), které s metaforičností programově příliš nepočítá. A z druhé strany – cožpak neexistuje i „neloutkové“ divadlo, které je svou podstatou „obrazové“ (přesněji obrazivé)? David Radok a jeho operní režie (*Vojcek, Modrovous* atd.) jsou výsostně obrazivé inscenace, ale za loutkové je lze stěží označit.

Jakmile se Elena Volpi zabývá divadelními prostředky ve vztahu k herectví a s ohledem na komunikaci s divákem, projevuje velkou citlivost k materiálu. S jejím názorem, že vše, co je na jevišti, má svůj „imanentní charakter“ (s. 19), který tvůrce musí respektovat v zájmu smysluplnosti, nelze než souhlasit. (Pěkně to ilustruje na zkušenosti s hlinou v inscenaci *Ježka Janíčka*.) V polemice s vnímáním loutky jako simulacra, „prázdného“ objektu, se Elena Volpi dostává k podstatě loutkovosti. Tou je pro ni *vztah*, který herec naváže s artefaktem, „a významy, které z tohoto vztahu plynou“ (s. 29). Klíčová je pro ni metaforičnost (s. 29). A neméně přesný je její postřeh, že je důležité, aby herec loutku, resp. materiál považoval „za sobě rovného partnera“ (s. 57).

Kapitola 4 (Projekt *Debeli rtič*) je vlastně záznamem jakéhosi „autovýzkumu“, záznamem objevování pedagogických zákonitostí také (mimo jiné) prostřednictvím tvorby. I tady se Elena Volpi projevila jako citlivá a vnímavá a také pokorná. Je to sice tak trochu objevování Ameriky, ale pro autorku v daném okamžiku i pro její budoucí kariéru je tato zkušenost cenná. Elena Volpi uvádí, že původně měla v úmyslu dělat klasický kvantitativní výzkum, založený na statistickém šetření, ale brzo se toho – logicky a zcela pochopitelně – vzdala. Ale i tento marný pokus jí byl, podle jejího vyjádření, k užitku. Nikde už ale nekonkretizovala, v čem ta užitečnost spočívala. Jen ve zjištění, že je to v tomto případě slepá cesta?



V rámci této kapitoly, ale i na jiných místech práce autorka formuluje zajímavou myšlenku o tom, že vnímá analogii mezi partnerstvím herec-matériál/loutka a herec-dětský divák (např. na s. 57). V této souvislosti je tu cenná poznámka o nebezpečí manipulovatelnosti a zranitelnosti dětského diváka (s. 60). Tady si neodpustím poznámku, že problematikou dětského diváka se zabývala řada odborníků, jejichž práce by bývaly mohly být Eleně Volpi užitečné. Mám na mysli např. Ivanu Veltrubskou (*Divadlo očima dětí*, 1994), Josefa Mlejníka (*Děti v divadle*, 1986), stati Františka Sokola nebo psychologa Václava Příhody (některé vyšly v 60. letech v časopise *Československý loutkář*).

Ačkoliv je těžiště disertace v popisu praktických zkušeností, její nedílnou součástí je i teoretická kapitola. Očekával bych (jak to slibuje i název této kapitoly: O dětech a loutkovém divadle z hlediska současné pedagogiky a psychologie), že zejména tady bude práce více opřena o odbornou literaturu (teatrologickou, pedagogickou i psychologickou). Ostatně i literatura o metodologii výzkumu (kvalitativního, akčního) by autorce mohla pomoci vytěžit více ze zkušeností na jevišti i v dílnách s dětmi. Od věci by nebylo sáhnout také po odborné literatuře o tzv. specifichosti umění pro děti (zejména v oblasti literatury je toto téma vcelku bohatě zpracováno – viz zejména práce Vladimíra Nežkusila nebo ze zahraničních Petera Hunta; v oblasti divadla pro děti se tomuto tématu důkladně věnovaly např. Eva Machková [*Mezi skutečností a snem*, 2013] nebo Alena Urbanová [*Popelka divadla pro děti*, 1986; *Mýtus divadla pro děti*, 1993] atp.).

Teoretická kapitola disertační práce je bohužel diskutabilním místem práce. Autorka v ní zůstává většinou jen v rovině vyprávění a úvah, odvozených sice z cenných osobních zkušeností, ale málo vyargumentovaných a, jak už jsem se zmínil, minimálně opřených o odbornou literaturu. Často se tak Elena Volpi dostává do polohy proklamací, byť dobře myšlených, s nimiž lze principiálně souhlasit, ale které by potřebovaly podpořit argumenty. Jakmile se autorka opře o své osobní konkrétní zkušenosti, získá její text na přesvědčivosti, byť míra esejistického zpracování neodpovídá vždy požadavkům na odborný text.

Několik dílčích poznámek k teoretické kapitole:

Někdy titulky podkapitol slibují víc, než co je ve vlastním textu. Příklady: 6.3.2. Propojení mezi pedagogikou a divadlem. Nebo: 6.5.2. Psychologie v propojení s uměním. Anebo: 6.6. Psychologický význam autentického přístupu.

Vysloveně nevyužitý potenciál má podle mého kapitola 6.7. Specifikum divadelní tvorby pro děti, a přitom je právě tohle podle mého velmi důležitá problematika pro téma práce. Autorka tu má důležité myšlenky, ale je škoda, že mnohdy zůstává jen u prezentování tezí, které nijak nedokládá.

Na s. 85 Elena Volpi píše, že žák (omylem je uvedeno „učenec“) a učitel nejsou „naprosto rovnocenné bytosti“. Chápu, kam tím míří, ale podle mého to neodpovídá realitě. Jde tu přeci o partnerství, ne o rovnocennost. Ostatně sama tuto tezi vyvrací na další straně, když mluví o tom, že herec je automaticky v pozici autority.

Na s. 79 se dočteme o nových a objektivních pohledech na výchovu a rozvoj dětí, o nedávných neuropsychologických zjištěních o vývoji lidského mozku, ale bohužel se tu neuvádí nic konkrétního. Přitom operování neurologií je podle mého na místě, neurologie může těm, kteří se věnují dětem v oblasti umění a výchovy, dodat důležité argumenty na podporu tvořivosti, rozvoje emoční inteligence atd. Škoda že se autorka spokojila jen jedním příspěvkem v diskusi, když právě o tomto



tématu lze najít podstatnou literaturu (Antonio Damazio, František Koukolík atd.), která by jí pomohla některé poznatky z praxe podpořit.

Odkazy na principy Reggio Emilia jsou sice podnětné, ale tento přístup k pedagogice není nijak izolovaný a výjimečný. Má hlubší kořeny a pro vnímání vztahu mezi divadlem a výchovou jsou důležité i jeho inspirační zdroje sahající až k Johnu Deweyovi, reformním pedagogickým směrům počátku 20. století nebo hnutí umělecké výchovy. Nehledě na to, že tento „směr“ (Reggio Emilia) se týká primárně předškolní pedagogiky, tedy metodiky práce s dětmi v předškolních zařízeních. To, že Elena Volpi vztahuje tento koncept i na divadlo, je podnětné. Jen by to ale chtělo konkrétněji doložit vztahy mezi aktivitami dětí v takto vedené mateřské škole a divadelní produkcí pro děti. Neboli o to, jak do tohoto systému může divadelník (přicházející „zvenčí“) vstoupit, čím ho může obohatit, tedy v čem autorka vidí smysl divadla v tomto konceptu. Opět je tedy škoda, že Elena Volpi nepostoupila od deklamací k věcné argumentaci.

Nesouhlasím s autorčiným vyhoceným tvrzením: „V žádném případě není nutné mezi jedním a druhým [mezi loutkovým divadlem a pedagogickou profesí] hledat spojení.“ (s. 128) Jsem přesvědčen o opaku. Navíc sama celou svou předloženou práci dokumentuje, že hledání tohoto spojení ji zajímá a zkoumá ho. Z jiných formulací je zřejmé, že autorce se přičí (a právem!) primitivní didaktismus a utilitarismus. Je dobře si uvědomit, že stejně jako divadlo, i pedagogická profese může být dělána tvořivě, invenčně, citlivě, ale i – netvořivě, neinvenčně, necitlivě.

Odkaz na význam dramatické hry v pedagogice (s. 115) je na místě, avšak i tady by bylo potřeba ho více argumentačně podložit, přičemž literatura z této oblasti (v češtině a angličtině, ale i jiných jazycích) je dnes už velmi bohatá. (Ale přiznám se, že nemám přehled o slovinské odborné literatuře o tohoto oboru.)

Přivítal jsem zmínku o humoru u předškolních dětí a zcela souhlasím s tím, že je nevkusné a nepřijatelné, aby se na děti útočilo z jeviště laciným vtipkováním. Jenom bych se rád dozvěděl, z čeho Elena Volpi vysuzuje, že „se“ tvrdí (kdo? kde?), že dítě nerozumí humoru (s. 119). Jen tak na okraj: O problematice humoru existují zajímavé práce, které by autorce mohly v jejím výzkumu leccos zajímavého nabídnout (Vladimír Borecký: *Teorie komiky*, Stanislav Šmatlák: *Básník a dieťa*, Howard Gardner: *Dimenze myšlení*, Jean Piaget atd.). Škoda že odkazuje jen na drobný příspěvek z webu (Lawrence Kutner).

Nerozumím tomu, co autorka míní „abstrakcí“ loutkového divadla (s. 121). Jen se dohaduji, že má patrně na mysli obraznost (ať už na principu metafory, nebo metonymie). Abstraktnost by, pravda, bylo nejspíš možné objevit v inscenaci *Malý modrý a malý žlutý* (kterou jsem ale neviděl, soudím jen podle autorčina popisu a několika ukázek na internetu). Rozhodně ji však podle mého nelze vztahovat generálně na loutkové divadlo jako takové.

Z myšlenek a názorů, které pokládám za podnětné a pro divadelníka tvořícího pro děti důležité:

„Zjednodušení obsahu tak, aby byl vhodný pro určitý věk [...], nedává smysl. Pokud se tvůrce předem rozhodne vědomě omezit zážitek, protože dítě není připraveno na určité poznání nebo akci, pak na to dítě nebude připraveno: budou mu chybět nástroje.“ (s. 97)

Zajímavé jsou autorčiny úvahy v podkapitole 6.8.2. O tvorbě pro dospělé ve srovnání s tvorbou pro děti.

Velmi trefná je citovaná myšlenka K. Kompan Erzarové, že „výchova není věda, ale umění“ (s. 92).



A právě tak je důležitá zmínka o katarzi ve vztahu k divadlu pro děti (v pasáži citované z Robiho Krofliče na s. 115–116).

Práci uzavírá kapitola o výrazně výtvarné inscenaci *Sen o hvězdě*, v níž autorka dokazuje, že metaforické nemusí být jen autorské divadlo (nebo – jak autorka píše – divadlo „otevřených forem“), ale i loutkové divadlo „klasické“.

Ztotožňuji se s jejím nesouhlasem s názorem, „že je nutné zjednodušit sdělení a provedení inscenací, aby dětem ‚neublížily‘“, protože jde o názor „nejen chybný, ale dokonce škodlivý, protože nabízí falešnou reprezentaci světa kolem nás...“ (s. 143).

Sympatizuji také s tím, že Elena Volpi vyžaduje od divadelníků upřímnost a etický přístup k tvorbě a ke komunikaci s dětmi (na několika místech hovoří o „umělecké etice“): „S tímto přístupem budeme moci mluvit s dětmi o nejobtížnějších tématech, aniž bychom jim ublížili, ale naopak jim ukázali možné cesty k novým poznáním.“ (s. 135)

A právě tak podepisuji její názor, že „příjemce uměleckého díla je vždy i jeho spolutvůrcem“ (s. 151).

Někde ale autorka deklaruje myšlenky, které už jsou dávno samozřejmé, např. když na s. 153 píše, že loutkové divadlo nemá být vnímáno „jako infantilní zmenšenina ‚skutečného‘ divadla (a to především zahrnuje jakýkoli pokus o zvýšení jeho hodnoty), když jej zkrátka přestaneme porovnávat s ostatními divadelními žánry, ale přijmeme ho jako samostatnou a rovnocennou formu divadla“.

Respektuji, že pro autorku je čeština cizí jazyk. Přesto mám za to, že by bylo bývalo žádoucí věnovat korekturám větší péči. Netýká se to jen občasných překlepů, ale i terminologických nepřesností (nesprávné psaní termínu *blankvers* [s. 74]; slovo *učenec* [s. 85 ad.] má v češtině význam vědec, nikoliv ten, kdo se učí, žák, student; termín *dětské divadlo* [s. 77] neznamená divadlo pro děti, ale divadlo hrané dětmi; místo *rozvojová psychologie* [s. 2 ad.] se v češtině používá termín *vývojová psychologie* apod.). Týká se to však také matoucích nebo neobratných formulací („Kdo vychovává slovy, nikoli příkladem, dětem říká, že dvojí morálka je akceptovatelná...“, s. 10; „... velká část produkce v loutkovém divadle, kde forma doslova *hraje* důležitou roli, patří dětskému publiku, a to snadno zavádí ke zjednodušení obsahu, což za sebou okamžitě strhne i formu, přičemž zjednodušení neznamená hledání čisté esence pravdy, ale čistě ochuzení všech divadelních složek...“, s. 11; „Je špatné překrývat obsah a formu na úkor sdělení...“, s. 101).

Upozorňuji také na lapsus na s. 81: Formulace „komunikace komunikací o komunikaci“ není Zichova, ale Iva Osolsoběho.

Odkazy na literaturu a citace by na řadě míst měly být přesnější (často není uvedeno, z jaké stránky se cituje, někde není zdroj uveden vůbec, např. na s. 80). A ještě poznámka k seznamu literatury: Řazení položek není důsledné, někdy jsou tituly uvedeny správně podle příjmení, někdy podle křestních jmen.

Disertační práci Eleny Volpi navzdory připomíncek a dílčím výhradám **doporučuji k obhajobě.**

Praha 19. 1. 2020



prof. Jaroslav Provazník