

Karolina Plicková: Pozorovat prázdný prostor. Současné podoby autorského neinterpretacího divadla

Cílem práce *Pozorovat prázdný prostor. Současné podoby autorského neinterpretacího divadla* (v anglickém překladu však s významově lehce odlišným názvem *Observing the Empty Space. Creating from Scratch in Both Auteur and Devised Contemporary Theatre*, s. 2) je prozkoumat současné podoby autorského neinterpretacího divadla, tedy „*takového typu divadelní tvorby, který nevychází z předem daného dramatického textu určeného k interpretaci*“, přičemž autorka zejména zajímá „*typologie textů, s nimiž takové divadlo pracuje, a způsoby, jakými se s texty nakládá*“ (s. 6). Již v úvodu lze říci, že takto ambiciózního cíle se autorka ve skutečnosti nepokouší dosáhnout, neboť nezkoumá ani všechny podoby současného autorského neinterpretacího divadla, ani třeba pouze regionálně omezené české zástupce, ale fakticky pouze tři inscenace (scénické tvary) tří tvůrců, kteří jsou navíc spojeni absolutoriem na stejném vysokoškolském pracovišti. Výpovědní hodnota celého výzkumu a obecná platnost závěrů bádání je tím dosti snížena. Za hlavní cíl práce tak lze spíše označit až v závěru anotace uvedenou snahu „*naznačit nové možnosti verbalizace a analýzy některých současných autorských a alternativních divadelních forem*“ (s. 6), resp. hlavní výzkumnou otázku definovanou na str. 23: „*Klíčová otázka této práce tedy zní: Jakým způsobem lze verbalizovat tvůrčí proces současného autorského divadla?*“.

Dvoust stránková práce je členěna do pěti hlavních kapitol nazvaných *Kontext, Text, Čas, Proces* a *Tvar*, přičemž první tři se až po s. 123 pokoušejí vymezit obsah pojmu autorské neinterpretacího divadlo v domácím i zahraničním kontextu a představit možnosti uvažování o postavení textu a významu času v divadelních inscenacích. Čtvrtá kapitola obsahuje na 38 stranách tři případové studie o vzniku vybraných divadelních projektů a závěrečná kapitola se snaží získané poznatky syntetizovat a utřídit. Počty stran uvádím proto, aby bylo zřejmé, že samotné analýzy současných podob autorského neinterpretacího divadla nejsou ani základem práce, ani jeho dominantní součástí, ale spíše plní roli „laboratorní myši“, na které autorka dříve získané teoretické závěry aplikuje a testuje, aby je následně znovu zobecnila. Uvedené nelze vnímat jako výtku, ale pouze jako popis metodologie autorčina bádání, ve kterém nepochybně má právo zvolit si přístup, který je jí nejbližší. Samozřejmě, pokud by skutečně bylo záměrem autorky prozkoumat současné podoby autorského neinterpretacího divadla, jako mnohem přínosnější by se jevila metodologie postavená na důkladné deskripci a analýze předmětu bádání (současných podob divadla), z níž by syntézou a indukcí vyvozovala závěry, ale jelikož hlavním cílem práce se skutečně jeví být „*naznačit nové možnosti verbalizace*“, lze autorčin přístup respektovat.

V poměrně obsírném úvodu se autorka snaží pojmenovat východiska svého bádání i své osobní pohnutky pro volbu tématu. Dva autorčiny postoje si přitom zaslouží podrobnější zmínku.

1. Autorka otevřeně přiznává, že „*mě dlouhodobě zajímá takové divadlo, které se různou měrou vymezuje proti tzv. nadvládě textu.*“ (s. 14), proti čemuž samozřejmě nelze nic namítat, je to svobodná volba autorky, nicméně jako poněkud přehnané se mi jeví použití termínu „nadvláda“, jinak obvyklého spíše v politologii. Statistika (českých) divadelních premiér by nejspíš opravdu ukázala, že většina z nově utvořených

divadelních inscenací má základ v nějaké formě dramatického či divadelního textu vzniklého před začátkem procesu zkoušení, nicméně tuto skutečnost samu o sobě ještě nelze považovat za důkaz „nadvlády“ textu. I když je text takovýmto preexistujícím východiskem, během procesu zkoušení nedochází k nějakému mechanickému a neinvenčnímu „převodu literární předlohy do scénického tvaru“ (s. 14), ale i „interpretační“ divadlo poskytuje velký prostor tvůrčí vstupy všech členů inscenačního týmu v čele s režisérem a herci. Dle mého soudu současné české divadlo není divadlem „nadvlády“ dramatického textu či dramatika, ale především divadlem režisérů, scénografů a herců; jestli má někdo v dnešní době „nadvládu“, tak jsou to právě tyto osoby, zatímco dramatik nezřídka pouze jen „obsluhuje“ tyto krále. O skutečnosti, že interpretace předlohy není mechanickým „převodem“, by autorce mnohé mohli říct i hudebníci, kteří sice při interpretaci vycházejí z totožného detailního notového zápisu, ale jsou schopni dojít k naprosto odlišným interpretačním výsledkům. Dle mého soudu také v současném českém divadle zcela postrádá smysl požadovat, aby inscenace „nabourávaly tradiční model dramatické konstrukce“ (s. 16), protože ten se již v průběhu dvacátého století z „tradičního“ stal „historickým“, který sice může, ale rozhodně nemusí být používán. Chci tím říct, že hranice mezi „interpretačním“ a „neinterpretačním“ divadlem nejsou v současnosti tak pevné, jak by se z autorčiných formulací mohlo zdát, a že s pomocí těchto pojmů lze pouze vymezit krajní body jinak velmi pestrobarevného spektra divadelních inscenací a projektů.

2. Autorka ve své práci opakovaně píše o předmětu svého výzkumu jako o projektech, které vznikají ex nihilo (s. 14, 79, 106), případně „from scratch“ v anglickém názvu práce (s. 2) či v úplném začátku práce odkazem na Brookovu „definici“ divadla jako prázdného prostoru (s. 11). Metaforicky a velmi zjednodušeně tak kolektivní proces zkoušení snad lze charakterizovat, nicméně realita je samozřejmě velmi odlišná, neboť žádnou přítomnost nelze oddělit od minulosti i budoucnosti a žádný společenský jev nelze vytrhnout z kontextu, v němž se vyskytuje. Režisér, který předstoupí před herce na začátku zkoušení, není „tabula rasa“, ale je to konkrétní člověk se svou minulostí i představami o budoucnosti, s dříve realizovanými zdařilými i nezdařilými projekty, formovaný svým vzděláním i rodinou či obeznámený s tvorbou jiných tvůrců. Totéž platí i pro herce, kteří jsou navíc nezřídka režisérovi „přidělení“ producentem, který ostatně nepochybně s režisérem diskutoval i o možných podobách výsledku jeho práce a možná mu i dal nějaká omezení. Také každý divadelní prostor má své „typické“ diváky, které není žádoucí zklamat, každý projekt má nějaké omezení finanční, časové, personální atd. Ani sebevíce „laboratorní“ divadelní projekty nikdy nemohou být zcela vytrženy z tohoto psychologického, personálního, sociálního či ekonomického kontextu, a tedy nikdy nemohou vzniknout ex nihilo. V dalším textu práce autorka navíc autorka sama dochází k tomu, že samotnému zahájení zkoušení obvykle předchází delší proces („*Setkání s texty není pro nikoho úplně první – režisér s dramaturgyní je před první zkouškou, již se účastní kompletní kolektiv, už několik měsíců pročítali, upravovali a komponovali, scénografky jsou s nimi dobře obeznámeny, herci s nimi zlehka vokálně pracovali už během jara*“ (s. 138); navíc nepochybně s velkým předstihem probíhaly i schůzky režiséra s vedením divadla, na kterých se upřesňovalo téma a „titul“ v kontextu dramaturgického profilování divadla, tvorby režiséra i obecně kulturní nabídky), takže si dle mého soudu mohla v úvodu použití této metafory odpustit, případně ji jednoznačněji označit za obrazné přirovnání.

V kapitole *Kontext* se autorka pokouší „vzájemně vůči sobě vymezit významová pole pojmů autorské divadlo a devised theatre“ (s. 31) a zejména obhájit svou volbu používat

pro předmět svého výzkumu pojem „autorské neinterpretáční divadlo“. Poměrně věcně a poučeně představuje významné autory reflektující tuto problematiku v českém prostředí („*Bořivoj Srba a nepravdělná dramaturgie; Bohumil Nekolný a studiové divadlo; Josef Kovalčuk a autorské divadlo; Jan Roubal a alternativní divadlo; Ivan Vyskočil a autorská tvorba; Jaroslav Etlík a (ne)interpretáční divadlo*“, s. 37) a snaží se jejich koncepty hodnotit kriticky, byť jak sama uznává „*nejsem s tvorbou studiových scén obeznámena do té míry, abych na tomto místě mohla uvést konkrétní příklady*“ (s. 45). Pokud by totiž byla, nepřisuzovala by například J. Kovalčukovi názor, že v tvorbě studiových divadel 70. a 80. let „*cosi jako scénář pokaždé existuje, a to dokonce před započítím zkoušení s celým kolektivem*“ (s. 45) či že Kovalčuk „*možná bezděky, připouští možnost, že scénář nemusí být ve všech případech nutně připraven již na počátku zkoušení*“ (s. 46). Samozřejmě i tehdy a v tomto typu divadel existovaly i projekty, které vznikaly (slovy autorky) „ex nihilo“ a kolektivně, což ostatně potvrzuje i její vlastní zmínka i inscenaci *Deska* (s. 46), byť to nebylo tak snadné jako dnes, kvůli nezbytnosti mít projekty schválené předem dozorovými orgány.

Celkově v práci postrádám více (pár jich v práci je) zmínek nejen o tvorbě českých studiových divadel 70. a 80. let, ale i o české i světové divadelní avantgardě (Burian, Osvobozené divadlo ... Bread and Puppet Theater, The Living Theatre, Performance Group, The Open Theater, The Wooster Group, Ontological-Hysteric Theater ... Schechner, Brook, Grotowski, Barba atd.), samozřejmě nikoli ve formě středoškolského přehledu, ale spíše formou přiznání obeznámenosti s jejich existencí i tvorbou coby předchůdců předmětu badání i obeznámenosti s literaturou, která jejich tvorbu reflektovala a která by nepochybně byla schopna autorce poskytnout i poměrně silný terminologický aparát při hledání „nových možností verbalizace“.

Naopak kapitoly *Text* a *Čas* dokazují, že autorka je obstojně obeznámena se současnou odbornou literaturou, a to nikoli jen z oblasti teatrologie, ale i filozofie či literární vědy. Autorka definuje své chápání pojmu text („*Pod pojmem text v celé této práci rozumím veškerý psaný či vyslovený materiál, který je součástí zejména literárního či hereckého komponentu divadelní tvorby, resp. hereckého akustického komponentu divadelního díla.*“ (s. 82)), a správně upozorňuje také na jiné významy tohoto pojmu, takže v zájmu srozumitelnosti by bylo možná vhodnější namísto pojmu „text“ používat „slova“; mimo jiné i proto, že není zcela zřejmé, že si je autorka vědoma toho, že v současném divadle text/slova nejsou prezentována jen hereckou promluvou, ale nezřídka i reprodukováně ze záznamu a velmi často i vizuálně formou všemožných projekcí či jiných vizuálních forem. Ve svém výkladu se autorka silně opírá o názory divadelních tvůrců (Barba, Savarese, Artaud, Goebbels, Etchells, Tejnorová), které představuje a komentuje a vytváří tak poměrně inspirativní přehled myšlení o problematice, někdy věcný, někdy spíše metaforický. Myšlenky se snaží strukturovat a zobecňovat, nicméně, jak sama autorka v závěru práce přiznává, i v tomto případě se občas potýká s tím, že každé zobecnění platí jen v omezené míře a rozmanitost divadla je mnohem širší, než je schopna pojmenovat: „*Autorské neinterpretáční divadlo představuje značně, otevřený systém, který se z povahy věci veškerým obecným, závěrům vlastně brání a vzpouzí. Každý, byť dílčí závěr, k němuž jsem se v průběhu psaní blížila, se mi pokaždé vysmekl zpod prstů; výjimek je více než pravidel.*“ (s.203). Autorka si ve svém psaní vypomáhá metaforami (text jako terén; divadelní zkouška jako rhizom), které se jeví jako srozumitelné, byť i ony se při konfrontaci s konkrétní materií divadelních inscenací/zkoušek „vysmekávají zpod prstů“.

Následující kapitola je zaměřena na představení a analýzu vzniku tří divadelních inscenací, což je pojem, který autorka nejprve v úvodu práce odmítla („*jsem se rozhodla na následujících stránkách šetřit pojmem inscenace a místo něj volit – podle mého názoru – mnohem vhodnější, významově otevřenější pojem scénický tvar*“, s. 18), aby jej v této části uznala za vhodnější („*V této podkapitole budu pojem inscenace nakonec používat, jelikož je pro daný případ příhodným pojmenováním*“, s. 127); taková změna názoru by si nejspíš zasloužila podrobnější vysvětlení. V úvodu práce (s. 18–22) autorka poměrně detailně zdůvodňuje výběr právě tří zvolených projektů/režisérů, nicméně i vzhledem k podtitulu celé práce (*Současné podoby autorského neinterpretacího divadla*) by bylo přínosné, kdyby se pokusila vytvořit alespoň přehledovou mapu současných podob autorského neinterpretacího divadla a nespokojila se jen s nevyargumentovaným sdělením kritéria výběru: „*považuji je za vysoce reprezentativní zástupce současného českého neinterpretacího divadla*“ (s. 19). Pochybnost, zda byl výběr učiněn správně, vzbuzuje i skutečnost, že v případě inscenace *You Are Here* nebyla autorka přítomna celému zkoušení, tak jako v případě dalších dvou projektů, ale zúčastnila se jen jedné neveřejné prezentace projektu před premiérou, takže nelze říct, že by všechny tři projekty zkoumala stejným přístupem.

Za problematickou považuji také skutečnost, že autorka zřejmě k analýze vzniku inscenací přistupovala ovlivněna svou tezí „*ex nihilo*“, tedy že projekty vznikají „*z ničeho*“ až na první zkoušce, takže vůbec žádnou pozornost nevěnovala tomu, co první zkoušce předcházelo (a co je podle mě pro podobu výsledného díla stejně důležité jako samotné zkoušení s herci). U obou detailně zkoumaných projektů totiž konstatuje, na první zkoušku přišel inscenační tým vedený režisérem už velmi dobře připraven včetně dokončené scénografie či promyšlené koncepce (viz výše či „*Užší tým, který ještě před zkoušením s herci připravil výchozí koncept nového díla, tvořili režisér (pedagog KALD), dramaturgyně (absolventka KALD) a dvě scénografky (studentky KALD)*.“, s. 138). Když už nemohla být těmto přípravám přítomna, mohla alespoň prostřednictvím výzkumných rozhovorů rekonstruovat průběh událostí.

Při popisu procesu zkoušení autorka nadměrně používá pasivní formu, které sděluje, že něco „*se*“ dělo či něco „*se*“ stalo (např. „*Ubuovský pretext zafungoval nejprve jako stimul k rozvíjení improvizovaných situací, inicioval vygenerování množství textového materiálu, který byl následně ‚u stolu‘ redigován, přepisován, doplňován a znovu přinášán do zkoušky – a který se začal při improvizacích rozvíjet i několika ‚mimoubuovskými‘ směry. V tu chvíli jsme sáhli po originálu a vypsali z něj několik replik, které mohou, vytrženy z kontextu, působit, jako by vznikly právě improvizacemi na ‚naší‘ zkoušce.*“ s. 133; „*Dalo by se přitom říci, že hlavní dramaturgická strategie spočívá ve snaze nechávat situacím tupé konce. Rozvinutá akce jako by se v posledním okamžiku pokaždé ‚zalomila‘, k jejímu završení sice chybí jen kousek, ovšem pokaždé je nevyhnutelně ‚propásnut‘, ‚minut‘, ‚vynechán‘. Přitažlivé je pozorovat právě soustavně selhávající pokoušení se o smysl.*“ s. 145), ale už nesděluje, kdo konkrétně k danému výsledku přispěl a jak, jak konkrétně režisér vedl herce či jak konkrétně jednotliví herci situace řešili, jako by „*se*“ inscenace zkoušela sama, nikoli aktivitou konkrétních jedinců a v konkrétních situacích. Je to ale do jisté míry pochopitelné, neboť autorka není divadelní praktička, která by toužila zjistit, jak divadlo vzniká, která by chtěla nalézt nějaký „*recept*“ na děláni divadla, nýbrž je především divadelní teoretička, která hledá „*nové možnosti verbalizace*“. A v tom je poměrně úspěšná a snaží se viděné zobecňovat a abstrahovat a aplikovat na ně terminologii, kterou vytvořila v předcházejících kapitolách. Teoretik její úsilí musí ocenit, nicméně praktik by nepochybně uvíral mnohem více věcné a detailní deskripce (třeba takové,

jakou se autorce velmi dobře daří popsat průběh představení inscenace *You Are Here*, u které ale bohužel nebyla přítomna v procesu zkoušení).

V závěrečné kapitole se autorka pokouší „vydestilovat několik faktorů ovlivňujících genezi a tvarování textu v čase“ (s. 163), kterých nakonec nalézá sedm. Do jisté míry jsou tyto kapitoly podobné kapitolám *Text a Čas*, neboť jsou spíše volně rozvíjenou koláží myšlenek autorky, odkazů na analyzované inscenace a citátů divadelních teoretiků i praktiků (zejm. Etchells, Goebbels, Bausch či poněkud nesourodě i filmař Tarkovskij). Autorka v nich aplikuje i dále rozvíjí jejich pojmy i pojmy, které sama koncipovala v dřívějších kapitolách (např. dramaturgický paradox, dramaturgie redukce, psaní pro divadlo jako trvale udržitelný Podnik, situační sevření časoprostoru, text-jockeing a time-jockeing, temporální dramaturgie) a testuje tak jejich použitelnost a funkčnost. V řadě případů jsou její postřehy i charakteristiky (verbalizace) trefné a inspirující, avšak jindy se jí skutečně spíše „vysmekávají zpod prstů“ a srozumitelnost textu se drolí a rozpadá. Navíc navržené pojmy a koncepty lze většinou funkčně uplatnit na současné podoby autorského neinterpretacího divadla, současně by však mohly být použity na „interpretací“ divadlo, které, jak už jsem zmiňoval, není od „neinterpretacího“ odděleno vysokou zdí, ale vzájemně se s ním prolíná.

Po formální stránce je práce velmi dobře vypracovaná a splňuje všechny standardy kladené na odborné kvalifikační práce. Jazykově je také velmi zdařilá a diskutabilních stylistických vazeb („první stáže na tvůrčím procesu“, str. 17; „nahlédnout do celé řady divadelních zkoušek“, str. 18), publicistických floskulí (např. „Carlson mi zároveň poněkud bere vítr z plachet“, s. 174) či jiných chyb (např. „se plně vstřebává do vznikajícího taru“, s. 163) je v práci naprosté minimum.

Celkově práci hodnotím pozitivně. Autorka si zvolila velmi nesnadné téma, neboť hledání „nové možnosti verbalizace a analýzy některých současných autorských a alternativních divadelních forem“ je vzhledem k rozmanitosti divadelních i obecně uměleckých forem a komplexnosti divadelního artefaktu vždy mimořádně obtížné a všechny pokusy o verbalizaci se „vysmekávají zpod prstů“ a jen občas nějaké zrnko pojmu mezi prsty zůstane zachyceno. Pouze čas ukáže, kolik z pojmů navržených autorkou zůstane zachyceno v teatrologickém diskurzu a kolik zmizí v zapomenutí. Autorčina práce není dokonalá, má i mnohé nedostatky a problematická místa, ale za dobře myšlenou a poctivě realizovanou snahu zmapovat mimořádně obtížný terén a připravit tak půdu pro další badatele **PRÁCI DOPORUČUJI K OBHAJOBĚ.**

V Brně dne 11. května 2021

doc. MgA. Marek Hlavica, Ph.D.

