

Oponentský posudek na dizertační práci Lukáše Brychty s názvem „Divák na hraně hry a každodennosti. K teoretickým náhledům na diváctví v divadle“ by mohl být velmi krátký. Práce je to skvělá a jako předpoklad pro udělení titulu „doktor“ zcela dostačující. Prodloužím ho tedy vysokoškolským řádem, který praví, že: „Oponentský posudek musí obsahovat objektivní a kritické zhodnocení předností a nedostatků disertační práce, vyjádření zejména k tématu, metodě, splnění cílů práce, přínosu disertační práce, celkové kvalitě disertační práce a její dostatečnosti pro konání obhajoby, jakož i názor na udělení titulu `doktor`.“

Půjdu tedy postupně: Kromě několika překlepů jsem v dizertační práci Lukáše Brychty nezaznamenal prakticky žádné nedostatky. V rámci silně zjednodušujícího popisu až na hranici bonmotu by se dalo říci, že celá práce je o jedinečnosti divadla jako umělecké formy. Na půdorysu čtyř kapitol (K divadelní medialitě, K divadelní materialitě, K divadelnímu představení a K divadelnímu diváctví) Brychta předkládá vybroušenou divadelněvědnou strukturu poskytující čtenáři možnost podniknout poměrně dobrodružnou teoreticko-analytickou cestu k závěru, že: „Materialita divadla kotví jakoukoli divadelní realitu v neodmyslitelném ontologickém základě uplyvajícího bytí, čímž všichni zúčastnění získávají možnost reagovat na probíhající událost, která se tak stává plnohodnotnou sociální situací. Vzhledem k této podmíněnosti není divadelní představení izolováno od aktuálně žité reality svých účastníků, ale naopak je na ní silně napojeno a do jisté míry je jí i podmíněno.“

Analyzovat detailně jednotlivé kapitoly či citovat zásadní teoremy, ke kterým Brychta dochází, mi nedává smysl, neboť práce vytváří dokonale funkční celek, vystavěný na pevných základech vytyčených definic a postupuje krok za krokem do výšky nebo do hloubky, rozhodně však směrem k co nejpřesnějšímu teoretickému uchopení divadelního „konstitučního minima“ s vrcholem ve funkci, těle i mysli diváka, včetně naznačení dalších možných směrů výzkumu mimo horizont posuzované práce.

Při jemně negativním pohledu bychom mohli použít oblíbenou frázi, že „text vlastně nepřináší nic nového“, dělá převážně inventář již zformulovaných teorií, případně je zpřehledňuje, komparuje či kategorizuje. Opak je však pravdou. Brychta naplňuje strukturu práce skutečně přísně metodologicky, prokazuje hlubokou znalost nejen historických snah o teoretické uchopení jedinečnosti divadla, a to jak onen „český“ strukturálně sémiotický proud, tak „konkurenční“ německý pohled. Zároveň si vypomáhá širokou paletou příbuzných věd, od sociologie, antropologie, psychologie, neurovědy, kulturologie, estetiky, či filozofie (vzhledem k zaměření práce zdůrazňuje především fenomenologický pohled), kdy krátké vhledy z primárně neteatrologických disciplín využívá organicky pro podpoření svých systematicky budovaných úvah. Žádnou z předkládaných teorií ovšem nepřijímá nekriticky, upozorňuje na nedostatky, nabízí úpravy a to včetně vlastních návrhů na změny v pojmovém aparátu. Jeho závěry jsou hutné, vyargumentované a přehledné. Nejsem častým čtenářem dizertačních nebo diplomových prací z Katedry teorie a kritiky, tudíž můj pohled může být značně zkreslen, ale musím sdílet až „barthesovskou“ rozkoš z čtení, kdy pojmy, které běžně používáme pro reflexi divadelních děl na KALD DAMU jako živost, aktivní divák, autenticita, neherectví, událostní charakter či performance ztrácejí svou rozbředlost i často parazitující tautologičnost a naopak získávají pevné teoretické zázemí, a jsou zasazeny do přísně teatrologického kontextu ne tak, aby nabyly definitivní význam a staly se petrifikovaným axiómem, nýbrž aby získaly pevné kontury pro relevantní kriticko-teoretický divadelní diskurz.

Brychta přirozeně tíhne více k Zichovské tradici rozvinuté Osolsoběm, Císařem,

Pavlovským a posléze především vedoucím této práce, Jaroslavem Etlíkem, nicméně jeho kritika Herrmannovsko-Fischer-Lichteovské perspektivy vychází z rozporů a kontradikcí v textech samotné Fischer-Lichte, tak jak je částečně zachytila a reinterpretovala již Alice Koubová. Brychta však skáče i do anglosaské divadelní tradice, výstižně pojmenuje odlišné kořeny „performance studies“ v Evropě a USA, vypomůže si definicemi z dřevních dob ludologie, pro funkční paralely nabídne výseky teorií z výtvarného umění, je-li to nosné pro další argumentaci, přenesse se v čase k začátkům utváření teatrologie jako samostatného oboru, případně do méně vzdálené historie, kdy jeho školitel publikoval stať přinášející zásadní termín „zakoušení“ a na reakcích, které tento článek vzbudil, dokazuje rozpory či vybírá další opěrné body pro vlastní koncepčně-teoretickou nabídku, v neposlední řadě pak komentuje i zcela nedávné práce svých generačních souputníků na teoretickém poli jako je Vít Neznal nebo Kateřina Součková. (Brychta nijak nezmiňuje bakalářskou práci Jana Žůrka „Studie Jaroslava Etlíka Divadlo jako zakoušení a její místo v současné české divadelní teorii“, se kterou se dá v mnohém ostře polemizovat, ale je také jedním ze současných příspěvků ke snaze redefinovat duální povahu divadla.)

Práce naplňuje přísné akademické parametry nejen co se formálních náležitostí týče, jako je zacházení se zdroji, citace, seznam použitých pramenů či poznámkový aparát, ale především co do architektury textu. Brychta předloží jistý postulát, zařadí ho do existujícího teatrologického kontextu, definuje část nebo princip, který mu slouží jako odrazový můstek k další tezi, která je opět mostem k dalšímu postulátu a tímto řetězením Brychta suverénně demonstruje vlastní teoretické uvažování ukotvené na čtyřech základních pilířích dlouhodobého teoretického zájmu, tedy na medialitě divadla, materialitě, na probíhajícím představení a v diváctví divadelního diváka. Přesto nelze říci, že by text působil neosobně, či suše akademicky, neboť autor ho zároveň nenásilně protkává analýzou osobních diváckých zážitků či příkladů ze své vlastní divadelní tvorby ve spolku Pomezí.

Jak jsem již výše naznačil, rozebírat jednotlivé kapitoly by znamenalo opakovat Brychtou již precizně naformulované předpoklady, tvrzení či úvahy. Osobně jsem v celém textu nenašel jediné místo, vůči kterému bych měl tendenci se zásadně ohradit či vymezit. Pokud jsem tento pocit při čtení měl a můj vnitřní hlas se nesouhlasně ozval s tendencí oponovat nebo přijít s jiným příkladem, který nastolenou tezi vyvrací, zahájil o několik řádek níže polemiku sám autor a onen příklad se objevil když ne v samotném těle textu, tak v poznámkách pod čarou.

Kdybychom hledali společný jmenovatel všem rozvíjeným myšlenkám, jakousi pomyslnou čočku, kterou lze nahlédnout celou rozsáhlou dizertaci, pak by to bezesporu bylo sjednocování dualit. Brychta pro účely teoretického zkoumání vždy vydefinuje konkrétní dichotomii (reprezentace - prezentace, semiotický-mimosémiotický, noetický – ontologický, znakový – neznakový, sémiotický – fenomenální, záměrné – nezáměrné, znak – originál, ale též bazálnější jako herec – divák, tělo a mysl nebo inscenace a představení) aby posléze vyargumentoval fakt, že na genezi i recepci divadelního představení se podílí oba fenomény ve své provázanosti a jsou od sebe neoddělitelné, ba do jisté míry vzájemně podmíněné. V tomto smyslu si dovolím zacitovat úsek, který považuji skutečně za inovativní a nikde jsem ho dosud nezaznamenal (což samozřejmě může být způsobeno mou neznalostí.): „Viděli jsme tedy, že duální vnímání divadelního díla probíhá na dvou vzájemně se provazujících rovinách, noetické a ontologické, a že zároveň onu noetickou rovinu můžeme chápat jako složenou ze dvou dalších vzájemně provázaných rovin, prezentační a reprezentační, které

jsem zde pracovně označoval jako mimosémiotickou a sémiotickou. Pro lepší přehlednost bych si je dovolil označit za duální vnímání dvou řádů: do duálního vnímání prvního řádu bych zahrnul onu dualitu obsaženou v noetické rovině, tedy dualitu sémiotické a mimosémiotické roviny, a druhou dvojici (noeticko-ontologickou) jako duální vnímání druhého řádu.“

Mohu-li na chvíli opustit řádem vyžadovanou „objektivitu“ při hodnocení předložené práce, dovolil bych si naznačit zcela subjektivní úvahu, ke které mě inspirovaly části pro mě osobně nejzajímavější, tedy části týkající se diváka jako funkce, respektive momentů, kdy divák přejímá hereckou funkci. (Autor zmiňuje případ, kdy divačka během představení inscenace *Balkan macht frei* „nevydržela“ probíhající waterboarding na jevišti a fyzicky akci přerušila a tím naplnila v jednu chvíli zároveň diváckou i hereckou funkci.) Uvedu velmi banální příklad. Divák, který se zasměje v místě, kde se nikdo jiný nesměje, tím nejen generuje reakci, přispívá k zpětnovazebnému charakteru probíhající divadelní události, účastí se sociální interakce, podílí se na konstruování divadelní reality, ale zároveň vysílá zprávu o „kvalitě svého diváctví“, respektive o své osobnosti. Zvolenou reakcí buduje obraz o sobě, jako o člověku. Formou recepce a jistým „režirováním“ svého diváctví, stylizací svého jednání, respektive své osobité percepce, buduje obraz sebe sama jako člověka, nejen jako diváka. Samozřejmě tím nemyslím, že divák během představení strategicky uvažuje nad ideální formou interakce (to by byl pouze extrémní příklad), že záludně vymýšlí, jak by „měl působit“, ale jsem přesvědčen, že při recepci probíhá (kromě mixu znakové a neznakové komunikace) také permanentní aktualizace divákovi osobnosti. Dvojí kotvení divadelní reality – jednak v běžné každodenní realitě diváka a jednak v konstruované realitě divadelního představení – funguje i opačně. Skrze probíhající divadelní akt upravuji (formuji) každodenní běžnou skutečnost, tedy její malý výsek napojený ve vzájemných společenských interakcích na mou osobu.

Ona mnohovazebnost (jak Brychta trefně rozšiřuje užší termín zpětnovazebnost) během představení neprobíhá jen síťovitě a rhizomaticky mezi všemi aktéry dění, ale probíhá i ve „vtělené mysli“ samotného jednoho diváka, kdy jeho „žitá skutečnost“ uplývající bytí nemá konstitutivní vliv pouze na probíhající divadelní událost, ale opačně také „divákovo diváctví“ utváří v nekonečných aktualizacích (iteracích) samo psychofyzické nastavení diváka jako osobnosti, které se však týká světa mimo hru. Jeho jedinečný specifický způsob „zakoušení“ (který pobíhá na vědomé i nevědomé bázi, v sémiotické i mimosémiotické rovině, na fenomenální i dekodovací bázi, v ontologické i noetické rovině atd.), jeho rozhodnutí o podílu na právě vznikajícím estetickém díle (zážitku), je zprávou, která má svou platnost a svůj „ontologický kořen“ mimo rámec domluvené hry, míří do říše Huizingova „vážna.“

Divák nejen, že si přináší svou „každodenní realitu“ do sálu, ale jeho osobitá „každodenní realita“ je transformována divadelním aktem, spolupodílem na genezi divadelního představení. V rámci extrémně zjednodušujícího bonmotu můžeme říct, že divák přichází do divadla hrát diváka, aby rekonstruoval svou psychofyzickou identitu. Forma, kterou zvolil (byla zvolena) pro vztahování se k předváděnému (daná částečně kulturním, sociálním, psychologickým kontextem), ho definuje jako člověka s určitými životními (sociálními, estetickými, etickými) hodnotami. Skrze osobitý způsob diváctví ovlivňují nejen právě nyní konstituovanou divadelní realitu, ale podílím se také na komunikaci ve světě „tam venku.“

Práce Lukáše Brychty navazuje na českou strukturálně-sémiotickou tradici, tvořivě ji rozvíjí a dohromady s texty osobností jako je Vít Neznal, Kateřina Součková, Barbora Etlíková či

Karolína Plicková vytváří generační mycelium pro vznik inovativních myšlenkových konceptů a teoretických nástrojů, které umožní hlubší reflexi tak specifického odvětví lidské činnosti jakým divadlo je. Neboť i sama tato práce dokládá, že míra propojení umělecké reality a „žité skutečnosti“ všech zúčastněných aktérů podílejících se na vzniku divadelního díla, nemá srovnání a touto svojí z principu duální (ontologickou-noetickou) povahou poskytuje pro teorii nevyčerpatelné pole výzev.
Práci jednoznačně doporučuji k obhajobě.

doc. MgA. Jiří Havelka, Ph.D.