

MgA. Jan Šotkovský, PhD.
Oponentský posudek disertační práce

Barbora Etlíková
VÝZVY SOUČASNÉ ČESKÉ
DIVADELNÍ KRITIKY

Disertační práce MgA. Barbory Etlíkové představuje ambiciózní pokus uchopit a formulovat problémy a výzvy, které leží před současnou českou divadelní kritikou. Autorka přdestírá a analyzuje dispozitiv české divadelní kritiky v přítomné chvíli včetně případových studií věnovaných konkrétním periodikům, věnuje se rezonanci kritických textů v profesním poli i u neodborné veřejnosti a poukazuje na limity a bílá místa převažujících kritických přístupů, zejména tváří v tvář problematice reflexe toho, co autorka s nadsázkou nazývá „divným divadlem“. Spíše než o ucelenou studii jde o esej, který bez nároků na úplnost předkládá jednotlivé problémy soudobé české divadelní kritiky a zároveň impulsy, které autorka na základě neurologické a neuropsychologické literatury nabízí českému kritickému prostředí k promýšlení a aplikaci. Eсей, který je ovšem kromě osobní zkušenosti s danou tematikou podložen i důkladnou rešerší současných kritických textů i publikací z oblasti kognitivních věd.

*

Rozumím-li dobře základnímu smyslu předložené práce, řeší dvě témata, která se logicky dotýkají člověka, který aktivně vstoupil do české kritické obce, usiluje se věnovat divadelní kritice „na plný úvazek“ a zároveň svou hlavní kritickou pozornost směřuje mimo divadelní mainstream a činoherní divadlo (což nemusí být totéž). Zdá se mi ovšem, že tato témata sama o sobě souvisí mnohem volněji, než se nám práce usiluje naznačit.

Prvním je charakteristika toho, co autorka nazývá krizí, ba přímo „existenciální krizí“ soudobé české divadelní kritiky (té jsou věnovány kapitoly 3-5). Zde se Etlíkovou pojmenované důvody a symptomy krize dají shrnout do čtyř základních bodů:

- a) česká divadelní kritika nemá co nabídnout širší veřejnosti (soudě dle autorčiných tvrzení v kapitole 3a jde ovšem v západním kulturním prostoru o obecnější problém),

- b) potýká se s klesající prodejností i prestiží tištěných médií, z čehož plyne jednak obecné omezování prostoru, kterého se jí dostává v novinách a časopisech, jednak i pokles zájmu o specializovaná oborová periodika (i zde jde nejen o tuzemský problém),
- c) nemá dostatečnou autoritu u divadelních tvůrců, kteří ji shledávají jako irelevantní a nedůležitou pro vlastní práci
- d) nedostatečné finanční a institucionální zázemí umožňuje divadelní kritiku v ČR až na výjimky provozovat pouze ve volném čase nebo vedle dalších žurnalistických aktivit, což má na její (ne)kvalitu značný vliv

Druhým (a rovnou dodám, že pro mě pozoruhodnějším) tématem je autorčin důsledný pokus o (sebe)reflexi metod a postupů užívaných v české divadelní kritice ve světle novějších poznatků kognitivních věd a z nich plynoucího vědomí, „*jak moc závisí i ten nejvytříbenější způsob myšlení na okolnostech biologicko-fyziologické situace, v níž myšlení probíhá*“ (s. 2). (Tomu se autorka věnuje v kapitolách 2, 6 a 7) Etlíková tak vybízí sebe i českou kritiku vůbec k opuštění „*hybris nulového bodu*“, k připsuštění mnohonásobné podmíněnosti kritikovy pozorovatelské i komunikační situace. Kritik by dle ní měl mnohem méně lpět na představě „divadla inscenace“, v němž se reprodukuje jistý předem připravený a „dohodnutý“ artefakt, více zohlednit na divadelní události to momentální, přítomné a mimoracionální a především vzít podstatně do hry svou předsudečnost, tělesnost a subjektivitu.

Tato témata se mi jeví jako plodná, ale poněkud disparátní: ani jeden z projevů a důvodů zmiňované krize – snad s drobnou výjimkou bodu c) – nesouvisí nijak zvlášť s tím, nakolik dokáže česká kritika zjemnit a zpřesnit své nástroje vzhledem k minoritním divadelním tvarům.

*

Všichni známe způsoby, jak se těmto otázkám vyhnout, jak otupit jejich ostří. Kromě toho však je také možné položit si je tvrdě, napsal Martin Pokorný ve své šaldovské glose na webu i-kanon. Jednou z věcí, které na disertační práci Barbory Etlíkové zásadně oceňuji, je právě odvaha položit si určité bazální otázky stran smyslu svého oboru a profese dostatečně *tvrdě* – a zároveň se vyhnout apriorní skepsi a paušálnímu bédování.

Píši to přesto, že váhám přijmout za svou tezi o krizi stavu současné české kritiky, neboť si troufám tvrdit, že tato krize (jako mnoho jiných) trvá takřkajíc odjakživa. Jako doklad nabídnu dva citáty.

F. X. Šalda píše roku 1923 ve svém Zápisníku:

Divadelní kritika jest dnes zvláště akutní bolest české žurnalistiky. Dva tři významní kritikové starší, kteří mají vědomosti i zkušenosti a vkus i smysl umělecký, jejichž soud stál vždy za poslechnutí, zmlkli nebo jsou umlčeni a v denním tisku řadí většinou lidé polovičatého nebo pochybného vzdělání, nevyspělí a nezodpovědní umělecky, předpojatí a předsudeční, bez rozhledu světového, malého obzoru myšlenkového (...) Výsledky jsou pak podle toho. Co přesahuje duševní obzor takového trpaslíka nebo co se mu nehodí do jeho užoučkého stranického a klikařského kreda, ubíjí všemi zbraněmi od lži a překrucování až do pomluvy a urážky. Takovým způsobem je obecnstvo ohlupováno nebo ještě více utvržováno ve svých nesoudnostech nebo sklonech k banálnosti a povrchnosti.

A Jindřich Černý roku 1965 v časopise Divadlo:

Časopis, v němž vycházejí tyto řádky, patří nesporně – smím to snad říci, protože nepatřím k jeho redakci – k vrcholům současné divadelní publicistiky ve světě. Můžete se však těšit touto skutečností jen do té doby, pokud nezačnete soustavně sledovat naši současnou deníkovou divadelní kritiku – a stačí jen pražská. Myslitelská, odborná i ryze stylistická úroveň této produkce je otřesná. Její autorita je nulová. Je to hlas bez odezvy.

Razantní tvrzení Etlíkové v závěru její práce, že „míra devalvace, jaké se jim (českým divadelním kritikům – pozn. JŠ) dostává ze strany mnoha divadelních praktiků, přestoupila všechny přijatelné meze“ (s. 183) by si zkrátka zasloužilo patřičnou historizaci, jakou autorka záslužně provádí na jiných místech své práce.

Dle mého soudu nejde o krizi existenciální, ale o „pouze“ o oslabení zázemí kritické práce, které je dané podfinancováním oboru a souvisí s krizí tištěných médií, které pozvolna opouští i svou autoritativní a normotvornou roli. V takovém případě si nejsem jistý, zda apel na „získání autority“ má nějakou šanci na úspěch a zda autorita, jakou měla kritika u praktiků před dvaceti, čtyřiceti či šedesáti lety, nebyla spíš autoritou daného média (*v novinách psali, že...*).

*

Nejcennější se mi pak na celé práci zdají pasáže, kde autorka důkladně a argumentovaně mobilizuje odborný aparát kognitivních věd, aby přesvědčivě doložila, jak mnohostranné a komplexní je naše vnímání a zakoušení divadelního

představení a jak omezenou část z toho dokáže běžná kritika zachytit. Na příkladech tvorby Jiřího Jelínka a Matiji Solceho pak působivě ukazuje, jak kritika umí lépe postihnout racionálně uchopitelné obsahy než intenzitu diváckého zážitku. Dosti příhodná se mi zdá i sebekritika vlastního textu *Má láska, cibla* – schopnost postihnout i své vlastní limity či selhání dodává na přesvědčivosti obecným výhradám.

Jako pravidelný čtenář textů Barbory Etlíkové zejména v časopise Svět a divadlo si troufám tvrdit, že často zmiňované pochyby a promýšlení metodologických otázek je na jejich textech v dobrém znát. Schopností verbalizovat i dosti subtilní divácké emoce, které dokáže zobecnit, aniž by tvrdila že je nutně musí sdílet i další diváci, je v současné české divadelní kritice zjevem dost mimořádným.

Zároveň musím dodat, že zmiňované metodologické výzvy mohou nepochybně přispět (jak už bylo řečeno) ke zjemnění a zpřesnění tuzemského kritického myšlení a psaní, ale dosti pochybuji, zda samy o sobě mohou vyřešit zmíněnou „križi“ oboru a získat mu opět veřejnou autoritu. Protože o tu se bojuje mimo specializovaná periodika, do kterých se Barbora Etlíková rozhodla psát.

Nemyslím to ani v nejmenším pejorativně a domnívám se, že jde o rozhodnutí zcela logické – autorčině detailní reflexi divadla, které je „*běžným rozumem těžko uchopitelné*“ (s. 6) jistě svědčí zázemí, které se vyznačuje jak důkladnou redakcí, tak relativně velkou svobodou stran formátu, rozsahu a koneckonců i sdělnosti výsledného textu. Přišlo by mi pouze výhodnější i intelektuálně poctivější, kdyby předložená práce zůstala více na poli průzkumu „bílých míst“ nástrojů české divadelní kritiky tváří v tvář „divnému divadlu“ a méně se pouštěla do dosti obecného náčrtu „krize“, kterou autorka české divadelní kritice výslovně předkládá jako úkol k řešení (a přechází tak z pole výzkumu na pole programového apelu), ale sama nijak nenaznačuje, jak se na tomto řešení hodlá podílet.

Přes tuto koncepční výhradu pro mě disertační práce Barbory Etlíkové zcela splňuje to, co očekávám od práce tohoto typu na umělecké škole – osobní zkušenost je v ní podrobena důkladné a nevyhýbavé reflexi, konfrontována s výsledky obsáhlého průzkumu odborné literatury, výsledkem čehož je zobecňující úvaha, které zřetelně rozšiřuje oborové poznání a klade mu podstatné otázky. Zároveň je práce napsána stylisticky sebejistým a přitom nepředvádivým jazykem.

Předložená práce tak pro mě splňuje všechna kritéria kladená na tento typ disertační práce a doporučuji jí bez váhání k obhajobě s kladným výsledkem.

Díličí výhrady a polemické komentáře uvádím nadále v bodech.

a) Na pomyslný noční stolek se mi během prázdnin s Etlíkové disertací náhodou dostal i slovenský překlad *How to Write About Theatre* Marka Fishera, knihy, která si v leccems klade analogické otázky stran slovesného zprostředkování divadelního zážitku. Pozoruhodné je, jak málo se v porovnání s Fisherem do uvažování Etlíkové promítá ohled na čtenáře. Celá přítomná disertace víceméně pomýlí, že divadelní kritika je kromě jiného *slovesné řemeslo*, schopnost vyličít slovy kritikovo setkání s dílem tak, aby bylo poutavé jej číst i pro toho, kdo danou inscenaci/představení neviděl. Snad jen na jediném místě – v citaci Čunderleho popisu rozhlasového výkonu Karla Högera – vidíme nezakrytý obdiv k někomu, kdo natolik ovládá nejen oborovou terminologii, ale i slovesný výraz obecně, že dokáže působivě evokovat herecký výkon do jemností běžně neužívaných

b) Etlíková si klade vytrvale otázku, jak být jako kritik práv reflektovanému dílu, mnohem méně pak otázku, co o onom díle je možné a smysluplné sdělovat čtenáři. Pasáže jako „*Myslím, že nejsem sama, kdo si vnímání divadla občas zbytěčně zjednodušuje ve snaze vytvořit srozumitelný text vyjadřující konzistentní myšlenky. Tato snaha mívá někdy destruktivní účinky na přetlumočení toho, o co v díle šlo*“ (s. 113) dokazují, že autorka cítí jako kritička primární zodpovědnost ke komentovanému dílu, nikoli ke čtenáři. Pokud bereme divadelní kritiku jako průnik uměnovědy a žurnalistiky, Etlíková silně zvýrazňuje první pól.

c) „*Kritici museli přijít na to, k jakému druhu čtenářů se obracejí, jakou diváckou skupinu zastupují nebo o které hodnoty je vhodné se opírat. Nadávky do „nedovzdělců“ a „anotátorů“, proti nimž se současná česká divadelní kritika nedokáže bránit, si vysvětlují jako důkazy toho, že krize stále trvá.*“ (s. 7) Tvzení by se dalo obrátit – skutečně si autorka myslí, že pokud se kritice přestane „nadávat“, bude to znamením, že její krize pominula? V zásadě si cením toho, jak velký důraz autorka ve své (chvályhodné) sebekritičnosti a pokoře přikládá kritickým míněním praktických divadelníků o české kritice, ale přišlo by mi nanejvýš vhodné i je podrobit kritickému pohledu.

Konstatování o diskuzi *Kolize, krize, kritika* „její účastníci z řad divadelních praktiků se jednohlasně shodli na tom, že české divadelní kritice cosi podstatného schází“ (s. 24) se mi jeví jako chabé: v které zemi nemají divadelní praktici pocit, že jejich kritice něco podstatného schází? (Při častých melancholických zmínkách o nedostatečném uznání kritické profese ze strany tuzemských praktiků se mi vybavil slavný citát Davida Mameta, který označil slovné kritiky Johna Simona a Franka Riche za „*syphilis a kapavku amerického divadla*“.)

d) Pokud se autorka správně vymezuje „*vůči rozšířené tendenci členů české divadelní obce přímočaře a mnohdy i s použitím banálních kritérií porovnávat českou divadelní tvorbu s tou světovou*“ (s. 7), mohla by kritéria kladená tvůrci na kritiky nahlédnout jako často podobně banální. Co se týče často zmiňovaného sentimentu po „velkých kritikách minulosti“ (Šalda! Vodák! Machonin! Lukeš! Císař! Hořínek!), ten už před lety na blogu Nadivadlo vhodně ironizoval Martin Švejda na příkladě bezelstnosti, s jakou ještě ne třicetiletý (!) Petr Kolečko prohlásil v rozhovoru o svých autorských začátcích „*tenkrát byla úroveň kritiky úplně jinde než dnes. Dost se zhoršila*“. Švejda k tomu trefně dodal: „*A že tenkrát byla úroveň kritiky úplně jinde než dneska, že se dost zhoršila? Tak to mě nepřekvapuje. Kdy se úroveň kritiky oproti dřívějšímu nezhoršila! Kdy!*“

e) Měl bych ostatně za dobré, abychom i naše kritické legendy jednou podrobili důraznější kritice, jejíž zárodky zatím jen probleskly v textech Martina Pokorného o F. X. Šaldovi či Pavla Drábka o Milanu Lukešovi. Patrně by se ukázalo, jak vrcholy naší poválečné divadelní kritiky tíhnou takřka výhradně k pólu *dramaturgické kritiky* (v členění Jaromíra Blažejovského, který rozlišuje mezi kritikou dramaturgickou a organickou), prosazují vůči dílu poměrně jasně vlastní vyhraněné vidění divadelních hodnot a v souladu s dobovými tendencemi zaujímají vůči tvůrcům nadřazeně didaktickou pozici, která se z dnešního pohledu jeví už lehce nesnesitelně.

f) Pokud autorka hovoří o „*posametovém sestupu české divadelní kritiky z intelektuálního piedestalu*“ (s. 23) a zmiňuje bez výhrad skepsi Terezie Pokorné vůči „*ochotě divadelních kritiků zviditelnit se díky populárním médiím jako jsou televizní diskusní pořady*“ (s. 24), nejde opět o elitářský postoj vůči těm, kteří se snaží dobýt ve veřejném prostoru pro obor Etlíkovou tolik zmiňovanou obecnou prestiž? (Jak to dopadlo, je věc jiná.) A opravdu můžeme tvrdit, že „*předsametová*“ divadelní kritika byla na „*intelektuálním piedestalu*“? A pokud ano, jak se to v porovnání s dneškem projevovalo?

g) Kauzalita tvrzení „*Poté, co se ukázalo, že přechod z jednoho společenského řádu do funkčního druhého nepůjde zrovna po másle, ustavila se tradice sporů mezi divadelními režiséry a divadelními kritiky v té degradované podobě, v jaké se zachovala až dodnes*“ (s. 58) se mi jeví jako dost sporná – navíc si nemyslím, že kupříkladu za Rakouska-Uherska i první republiky se spory mezi kritiky a tvůrci nevedly začasť v „*degradované podobě*“, ba se domnívám, že spory typu konfliktu Mikulka – Drábek nad *Jedenáctým přikázáním* byly mnohem častější, úměrně společenské prestiži divadla v tehdejší společnosti.

h) Při zmínce o „*relativním neúspěchu Nadivadla*“ (s. 72) bych byl jako jeden z „otců zakladatelů“ ostřejší – původní ambice, s kterou tento projekt vznikl, spočívala v tom mít podstatně širší a heterogennější okruh přispěvatelů a pěstovat formát „noční glosy“ jen jako jeden z možných. Tato ambice se zkrátka nenaplnila. Na druhou stranu se domnívám, že diskuse na Nadivadle svou agresivitou nepřesahují běžnou míru sociálních sítí a pokud jsou někdy výbušné, tak především proto, že psaní blogového typu zde provozují kritici, kteří se paralelně na jiných platformách prezentují jako „objektivní“ autoři odosobněných textů. Pokud autorku jejich razance zneklidňuje, přisoudil bych to jejím nadměrně vysokým očekáváním od daného prostředí, podobně jako její zklamání stran socializace, kterou od spolupráce s tímto médiem očekávala.

i) „*Je-li existenciální krize stavem, který předchází osvobozujícímu rozhodnutí ke změně, pak se musí divadelní kritika rozhodnout, zda se svobodně vzdá svých ambic na téměř nedosažitelnou imidž autority, která převyšuje ostatní, nebo jestli o ni přece jen zabojuje a pokusí se ji obnovit v nějaké udržitelné podobě.*“ (s. 64) Nejsem si jistý, jestli něco takového může kritika podniknout „sama o sobě“ bez ohledu na společenský kontext – a dost by mě zajímalo, jak konkrétně by si autorka takové „zabojování“ představovala. Podobných vágních apelů je v textu více, např. „*Aby si česká divadelní kritika získala autoritu, musela by se obhájit sama tím, že by sama v sobě našla přesvědčivý způsob, jak pronášet soudy.*“ (s. 80)

j) Při oceňující zmínce o kritikách obezřetných vůči pasti „podléhání mínění skupiny“ mi chybí kontrastní úvaha o tom, že existují naopak i kritici náruživě stojící v opozici k převažujícímu mínění (ať jiných kritiků, či publiky). Takoví kritici získávají symbolický kapitál právě z role solitérů, kteří „nepodléhají laciným návnadám jako většina obecnstva“. Jde o detail, ale příznačný – mnohé mechanismy diváckého chování, které Etlíková pojmenovává pomocí kognitivních věd, by bylo záhodno uchopit i v pojmech kulturní sociologie a transakční

psychologie. I ze situace „nesměji se tam, kde se smějí všichni“ lze čerpat nemalé potěšení.

k) Řazení časopiseckých i webových kritik do jednoho seznamu literatury s odbornými knihami nepovažuji za nejšťastnější.

V Brně 14. 9. 2021

MgA. Jan Šotkovský, PhD.