

Akademie múzických umění v Praze
Divadelní fakulta

Barbora Etlíková: Výzvy současné české divadelní kritiky
Disertační práce
Posudek oponenta práce

Barbora Etlíková si zvolila jako téma své disertační práce průzkum stavu současné české divadelní kritiky. Vychází při tom především ze své osobní kritické praxe uplatňované v různých médiích během studia na Katedře teorie a kritiky DAMU a své sumarizované poznatky z praktické kritické činnosti rozvádí do tezí, jež opírá především o estetiku Otakara Zicha a teorii znaků Charlese Peirce, jakož i dalších autorů. Českou divadelní kritiku shledává v krizi, z níž naznačuje východiska a cesty, jimiž by se dle jejího názoru mohla divadelní kritika ubírat.

Nespornou předností práce Barbory Etlíkové je její zaujetí tématem i objem prostudované literatury, jejíž poznatky v práci iniciativně uplatňuje. Proto chci vytknout hned na začátku tohoto posudku, že si jejího úsilí vážím. Přesto ve mně výsledek jejího zkoumání budí hodně otázek. Jejich suma se odvíjí od faktu, že pokud autorka chtěla ve své disertační práci postihnout obecné principy současné divadelní kritiky jako východisko k posouzení jejího stavu, pak prozkoumaný prostor pokládám za velice úzký, omezený pouze na pár vybraných médií, přičemž ani ta nebyla podrobena seriózní analýze. Řadu závěrů a tvrzení, k nimž poté autorka práce dochází, pak pokládám za problematické a zjednodušující. Problémy, které v práci Barbory Etlíkové shledávám, se pokusím ve stručnosti pojmenovat a předpokládám, že se stanou východiskem diskuse při obhajobě práce.

V první řadě je pro mne sporné již zúžení záběru na kritiku sledující především „alternativní“ či „nezávislou“ tvorbu. Zde autorka vychází spíše vlastním preferencím než serióznímu výzkumu, její tvrzení, že právě tato tvorba zaujala v českém divadle po roce 1989 nejpodstatnější místo ve vývoji domácího divadla a inspirovala nejzásadněji proměny v divadelní kritice, neodpovídá skutečnosti v plném rozsahu. Když pominu samotný problém s vymezením toho, co je „alternativní“ divadlo (tímto vymezením se autorka práce nezabývá, jakkoli by to bylo pro potřebu práce užitečné), pak ani její tvrzení o tom, že vývoj divadla po roce 1989 šel touto cestou a tvůrci alternativního divadla nejvíce inspirovali proměny v divadelní kritice, které si autorka zvolila jako předmět doktorského výzkumu, není jednoznačně pravdivé. Kdyby se autorka práce orientovala v jiných oblastech, například v opeře, respektive hudebním divadle, zjistila by, že i hudební divadlo prodělalo po roce 1989 značný vývoj vyvolávající diferenciaci kritické reflexe, jenže o tom Etlíková nemá tušení, proto je v práci zcela pomíjí. A jistě by se dalo uvažovat i o dalších oblastech. Například její tvrzení, že boom komerčních divadel v porevolučních letech neměl na jazyk české divadelní kritiky žádný vliv, je přinejmenším sporné. Minimálně tu vznikla celkem početná obec kritiky a kritiků zabývajících se muzikálem. Pakliže se Etlíková rozhodla svůj výzkum zaměřit především na alternativní divadlo, bylo by záhodno toto zúžení vymezit už v samotném názvu práce. Obecně autorka práce nebere příliš v úvahu ani fakt, že s poměrně bouřlivým vývojem divadla v posledních desetiletích se kritika diferenciovala, že dnes již neexistuje kritik, který by byl schopen seriózně se zabývat všemi podobami a směry divadla (viz i diferenciaci koncepce kritického semináře na KTK).

Podle Barbory Etlíkové je česká divadelní kritika v krizi. Budiž. Toto tvrzení se vrací neustále již od zformování české profesionální kritiky v 19. století. Každá krize má ale své konkrétní projevy a důvody, které je nutno popsat a pojmenovat. Krizi současné české divadelní kritiky opírá autorka práce především o fakt nedostatečné prestiže, ekonomického i společenského ohodnocení kritické profese. *(Obecně bych svůj postoj shrnula jako tezi, že česká divadelní*

kritika je v krizi, protože se z jakýchkoli komplexních důvodů nachází mimo intenzivní a důstojný kontakt se širokou i uměleckou veřejností. s. 24). Jistě lze brát vážně její tvrzení, že prostor pro kritiku v celostátních denících se omezuje, méně vážně ale lze brát to, že od tohoto faktu odvozuje poněkud přímočaře tvrzení o existenciální krizi divadelní kritiky. Stejně tak lze pochybovat o tom, zda lze krizi opřít o ekonomické podhodnocení jejích autorů (*Je prakticky nemožné, aby divadelní kritik uživil pouhým psaním rodinu.* s. 24), jakož i o autorkou dále vznesený argument neoblíbenosti a malé společenské prestiže kritické profese. Tak tomu bylo vždy a v minulosti ani dnes neexistuje člověk, který by se živil jen psaním kritiky. Odvozovat krizi od ekonomického podhodnocení je zjednodušené. Podle tohoto modelu by v trvalé existenciální krizi žila většina vykonavatelů hudebních profesí (členové orchestrů a sborů operních divadel, s výjimkou státem podporovaného Národního divadla), kteří ze svých platů rovněž rodinu neuživí. A v hluboké existenciální krizi by se nacházeli třeba revizoři MHD, kteří patří vedle kritiků k společensky nejneoblíbenějším profesím. Záměrně poněkud zlehčuji, ale jde mi o to, že autorka práce neopírá svá tvrzení o krizi české divadelní kritiky přednostně o její tvůrčí kvality a východiska, ale že zaměňuje krizi existenciální za existenční.

V popisu fungování kritiky v jednotlivých médiích se autorka práce dopouští řady zkreslujících a zjednodušeně interpretovaných tvrzení. Týká se to například citované pasáže z textů Tomáše Šťástky a Jany Machalické týkající se deníkové kritiky, kde z autorčiných formulací (převzatých ovšem formou citací, což je další zásadní metodologický problém práce) vyplývá, že deníkářské recenze se mění v hybridy opisovaných tiskových zpráv a názorů inscenátorů. Ze své třicetileté kritické praxe v deníku cítím potřebu vysvětlit, že něco jiného je zpráva o premiéře vycházející z tiskových materiálů a názorů inscenátorů publikovaná před premiérou, a něco jiného seriózní, byť prostorově omezená recenze publikovaná po ní. Jistěže jsou autoři, kteří i do recenzí jsou schopni opisovat tiskové zprávy, nicméně je jich menšina a kritická obec se vůči nim sama vymezuje. Pro autorkou zmiňované Lidové noviny psali, respektive píší renomovaní odborníci, jakým byl mimo jiné i teatrolog a pedagog KTK prof. Jan Císař, jehož texty vykazovaly vysokou úroveň kritické analýzy. A když se podíváme do historie deníkářské kritiky, zjistíme, že se jí zabývali opravdu seriózní autoři.

Dovolila bych si polemizovat i s tvrzením, že teprve po roce 1989 *s přechodem jednoho společenského řádu do funkčního druhého /.../ ustavila se tradice sporů mezi divadelními režiséry a divadelními kritiky v té degradované podobě, v jaké se zachovala až dodnes.* Nikoli, tato tradice tady byla mnoho desetiletí předtím, pohledem do historie by autorka zjistila, že byly doby, kdy se tvůrci a kritici na veřejnosti i fyzicky napadali, respektive políčkovali. Z hlediska metodologie v této části práce (Existenciální krize české odborné divadelní kritiky, s. 56 – 61), ale i v dalších kapitolách textu postrádám zřetelnější názor autorky, text se utápí v neustálých, málo a vágně komentovaných citacích. Tento fakt, spolu s tím, že se autorka opírá zejména o svou dosud nepřiliš velkou kritickou publikační zkušenost, působí z hlediska argumentace nepřesvědčivě, jako hybrid sebedůvěry a zároveň jejího nedostatku.

Stav české divadelní kritiky autorka dokládá na stručném popisu (nikoli charakteristice opřené o seriózní analýzu) pouze tří zvolených českých divadelně-kritických periodik – Divadelních novin, revue Svět a divadlo a blogu Nadivadlo. Za sporný pokládám již samotný výběr periodik, postrádám zde řadu dalších, autorkou v textu zmiňovaných periodik, včetně opravdu seriózní analýzy deníkové kritiky. Zejména blog Nadivadlo, s nímž má Etlíková největší autorské zkušenosti, není primárně prostředím pro kritiku, zvláště pak ne odbornou, jak ostatně vědí a tvrdí i sami autoři blogu, kteří vždy odlišují svůj text určený pro tento blog a text recenze uveřejňované poté např. v deníku či jiném periodiku). Je to blog určený pro aktuálně publikované názory, odpovídající první letmé reflexi dojmů z premiéry.

Autorčina charakteristika zvolených periodik je pouze letmá a povrchní, o podstatě a podobě kritiky v jednotlivých médiích prakticky vůbec nic nevypovídající. V případě Divadelních novin se autorka zabývá především otázkou zacílení na čtenářskou obec, a to opět formou citací, nikoli závěrů opřených o vlastní analýzu, a poté otázkou údajné servility Divadelních novin vůči politikům, kterou ovšem nijak přesvědčivě nedokládá. O podobě a úrovni velmi rozsáhlé a pravidelné kritické rubriky, jakož o jejích autorech, se bohužel z práce nedozvíme vůbec nic.

Podobně je tomu i v případě charakteristiky revue Svět a divadlo, opřené opět především o citace šéfredaktora Karla Krále, navíc z podstatné části věnované pouze problému subjektivního a objektivního přístupu ke kritice, o němž se zmíním později. Vlastní autorčina charakteristika Světa a divadla se opět omezuje na pouhých několik vět a o kritice, její specifiky i autorském okruhu kritické rubriky této revue se opět nedozvíme nic.

Největší prostor ze tří periodik věnuje autorka blogu Nadivadlo, s nímž má i největší osobní autorskou zkušenost. Autorka ho pokládá za *svým způsobem uskutečnění ideálu přirozené konkurence, kdy se do středu pozornosti dostanou jen ti, kdo dokážou zaujmout kvalitou své tvorby a ocitli se v pravý čas na pravém místě* (s. 69). Toto tvrzení o výjimečnosti blogu Nadivadlo by si zasloužilo detailnější objasnění, snad se nám ho dostane během obhajoby. Osobně se domnívám, že tak pracuje kritika i v jiných médiích, dokonce, že je to jeden z jejích přirozených principů. V textu samém autorka svou subjektivně vnímanou výjimečnost tohoto média zdůvodňuje především oceňovanou aktuálností (jež ovšem úroveň a podobu textu často limituje) a faktem, že autoři *nejdou k blogu vázaní žádnou institucionální povinností, nedostávají honorář a jejich hlavní motivací k přispívání je vnitřní potřeba vyjadřovat se o divadle* (s. 70). Pokud je řeč o kritice, pak zde postrádám požadavek jakékoli odbornosti, samotná motivace potřebou vyjadřovat se o divadle vystačí opravdu jen pro blog či sociální síť, nikoli pro potřebu kritiky s „odborným doložením důvodů“, jakou požadoval již J. K. Tyl. Podobná tvrzení a pojmání kritiky, jichž je v práci vedle serióznějších formulací poměrně dost, mě u absolventky Katedry teorie a kritiky připadají poněkud neúnosná. Jako by autorka zcela rezignovala na jakoukoli odbornou a argumentační hodnotu kritického textu. Rozsáhlé srovnání s anglofonním prostředím a analýzu britských blogů svědčící o autorčině značné znalosti tohoto prostředí pokládám za zajímavou a inspirativní, i když s jeho přímým využitím pro české prostředí bych byla opatrnější. Možná je to otázka generační, ale činím tak na základě zkušenosti s domácími blogy i internetovými servery, kam píše prakticky každý, kdo sám sebe pasuje na kritika. To vše mě vede k tomu pokládat za skutečnou kritiku i nadále seriózní analýzu opřenou o argumenty, nikoli libovolné vyjadřování názorů prostřednictvím sociálních sítí, které popírá samotnou podstatu kritické profese, která má být na rozdíl od běžného diváka (a blogera) přece jen podložena určitým vzděláním a rozhledem v oboru. Ostatně autorka sama tyto skutečnosti v jisté míře ve své práci zmiňuje.

Chápu příklon autorky k performativitě a větší akčnosti a emotivitě divadelní kritiky, který staví proti konstativnímu charakteru tradiční publikované recenze, do značné míry je mi sympatický, už proto, že v praxi zažívám spíše tlak na emotivně neutrální recenze, prosazovaný podle autorky jak v akademickém, tak i deníkovém psaní o divadle. Nicméně, autorčin proklamovaný příklon k metodám upřednostňujícím smyslové vnímání, kognitivní a neurokognitivní přístup, má své limity a při důsledném uplatnění by kritickou reflexi mohl snadno proměnit v pouhou dojmologii bez jakékoli argumentační přesvědčivosti. Nemyslím si, že by se kritika měla do budoucna ubírat pouze touto cestou, navíc vyhovující jen určitým typům divadla i autorské osobnosti. Proto nevnímám performativitu a otevřenost smyslovému vnímání vstupující do kritické reflexe jako jedinou a samospasitelnou cestu.

Za největší problém disertační práce Barbory Etlíkové pokládám pasáže věnované jejímu chápání objektivity a subjektivity kritické reflexe. Z citované věty z revue Svět a divadlo – *Kritik se snaží psát o objektivní skutečnosti a následně zjišťuje, že se do jeho textu promítla*

subjektivní myšlenka (s. 67), stejně tak jako z dalšího tvrzení, že šéfredaktor (míněně šéfredaktor Světa a divadla Karel Král) *neustále směřuje autora k marnému usilování o objektivitu* (s. 67), jakož i z řady dalších, neustále se navracejících tvrzení o *subjektivizujících tendencích v současné divadelní kritice* či *obhajobě subjektivizujících sklonů v současném českém psaní o divadle, jež postrádají dostatečnou oporu v divadelně kritické práci* – mám pocit, že snad ani nečtu text absolventky Katedry teorie a kritiky, které by snad mělo být jasné, že kritika je ze své podstaty vždy subjektivní a že na tom není nic špatného. Ostatně její metoda neurokognitivního vnímání představení k subjektivitě přímo odkazuje.

Stejně tak mě zaráží formulace o divadelních kritikách, *kterí by snad snili o tom, že se jednou při psaní o divadle přiblíží tomu, co se při představení skutečně odehrálo* (s. 131) (k nimž se autorka sama řadí). Autorka práce se v této části zabývá možnostmi lidské paměti při uchování zážitku z představení, ale že to, *co se při představení skutečně odehrálo* je de facto nezjistitelné, respektive se to rozpadá do množiny jednotlivých individuálních interpretací nepokládá za nutné upřesnit. Že by tomu sama věřila, se mi snad ani nechce domýšlet.

V závěrečné části práce se autorka vrací k cíli práce, který vidí v *pokusy nahlédnout současný stav české divadelní kritiky v důležitých aktuálních souvislostech* (s. 181), *přehodnotit přístup k výrazovým prostředkům divadelní kritiky jako takovým a nabídnout východiska v podobě nových technik vnímání představení*. Z hlediska naplnění těchto cílů vidím největší manko její disertační práce v naplnění právě prvního z těchto cílů. Nahlédnutí současného stavu české divadelní kritiky Barborou Etlíkovou je torzovité, pracuje s malým výsekem daleko širšího prostoru divadelní kritiky, což vede k řadě zjednodušení a zkreslení. Od disertační práce nazvané *Výzvy současné české divadelní kritiky* bych přes značný rozsah textu (215 stran včetně příloh) očekávala daleko hlubší a propracovanější analýzu celého prostoru současné české divadelní kritiky.

Z hlediska metodologie a celkové struktury práce se mi text jeví jako roztržštěný a proporčně nevyvážený, ulpívající neúměrně na tématech, jež autorku přednostně zajímají, jako je problém diváctví, paměti, schopnosti zachycení zážitku z představení apod., a opomíjející další důležité souvislosti. Také již zmíněná cesta nadužívaných citací mi z metodologického hlediska nepřipadá adekvátní práci, která by měla spočívat především na vlastních poznatcích a názorech.

Z práce mám po několikerém čtení pocit spousty zajímavě sebraného a v mnoha kapitolách i zajímavě okomentovaného materiálu, nikoli však kompaktního celku. Jako by text vznikl dlouhou dobu a po cestě poztrácel tah a směřování k jasně formulovanému cíli. To, že autorka sama v závěru práce dospívá k shrnutí, že jí *sebereflexivní analýza svých vlastních textů neumožnila dospět k žádným závratně přínosným závěrům* pokládám spíše za poněkud alibistické sebeukonejšení. Od disertační práce očekávám víc, než jen „vykopnout“ *některá inspirativní témata a impulzy, které budu moci ve své budoucí praxi divadelní kritičky rozvíjet* (s. 184). Závěr práce pak připomíná spíše než seriózní vědeckou práci plamenný pamflet, v němž autorka vyzývá *divadelní kritiky a kritičky, aby si získali autoritu, protože míra devalvace, jaké se jim dostává ze strany mnoha divadelních praktiků, přestoupila všechny přijatelné meze* (s. 183). Toto tvrzení opírá o svou hypotézu, že *čtenáři vnímají kritické texty o divadle jako blogové příspěvky, tj. spíše mimo jejich vazbu na kulturní instituce a více jako na osobní výtvary daných autorů*. S první částí jejího tvrzení o čtenářském vnímání kritiky jako blogu se setkávám poprvé až na stránkách její disertační práce, v té druhé, tj. že čtenáři vnímají kritiku jako osobní výtvar daných autorů nevidím zásadní problém, od něhož lze odvozovat krizi současné české divadelní kritiky.

Přiznám se, že jsem z výše uvedených důvodů a pochybností uvažovala o možnosti práci nedoporučit k obhajobě. Protože však Barboru Etlíkovou znám po celou dobu jejího studia na KTK jako hloubavou, přemýšlivou a vzdělanou studentku, což je patrné i z dílčích kapitol její práce, rozhodla jsem se nakonec její disertační práci k obhajobě doporučit s tím, že mnou

vnímané a popsané problémy její disertační práce by mohly být předmětem diskuse při její obhajobě.

PhDr. Radmila Hrdinová