

Posudek oponenta diplomové práce Bc. Anny Luňákové

Název práce: **Myšlení o divadle.**

Anna Luňáková předkládá svou magisterskou práci v oboru autorské herectví s názvem *Myšlení o divadle*. Ihned se nabízí spojitost se sborníkem *Myšlení o divadle I a II* (Herrmann a synové, Praha 1993). Více než devadesátistránková diplomová práce Anny Luňákové je v zásadě prací filosofky, která se pouští do divadelního terénu s velkou vervou, používajíc k tomu pojmový aparát, který vstřebala studiem filosofie na FFUK a vlastní četbou. Dotýká se opravdu obrovského množství témat: vztahu umění a reality, miméze, experimentu, ve svých myšlenkových toulkách se od Julia Gajdoše přes Levinase, Bacona, Adorna, Petříčka, Kracauera, Cangouilhema, dostává až k zpět Hippokratovi, Platónovi a Aristotelovi, aby se znovu vrátila k Deleuzovi, Petříčkovi a nakonec Rezkovi.

Když mi asi před dvěma lety autorka nastínila zamýšlené téma diplomové práce, okamžitě jsem ji varoval, že takto koncipovaný projekt skrývá mnohá úskalí, hlavně neslibuje vycházet z bytostné zkušenosti, která je hlavním přínosem studia na divadelní fakultě. Anna Luňáková se přesto touto cestou vydala. Je to do jisté míry obdivuhodný výkon, ale v mnoha ohledech zároveň velmi neuspokojivé čtení právě pro množství pojmů a postojů, s nimiž Luňáková polemizuje a množství odkazů a autorit, na které se odvolává. Důkladný rozbor práce v jejím celku by mohl být ve výsledku stejně dlouhý jako práce samotná, to ale pochopitelně není možné, proto se zastavím u několika příkladů a nakonec se pokusím o jakési celkové zhodnocení. Domnívám se, že vzhledem k zaměření, hlavně v některých pasážích, by měl práci připomínkovat spíše filosof, aby mohl diplomantce oponovat na její vlastní půdě. Proto jsem požádal o dobrozdání Miroslava Petříčka, aby mi poradil tam, kde jsem si opravdu nebyl jistý.

Předesílám, že mi imponuje autorčina snaha se vypořádat s universem své zkušenosti a použít ve svém útoku na bašty teatrologie opravdu širokou škálu konceptů, včetně filosofie biologických věd Georgese Cangouilhema, často tak činí ale spíše spekulativním způsobem. Co mne však neuspokojuje, je fakt, že jako zástupce teatrologické literatury si jako (až příliš snadný) terč vybírá publikaci Júlia Gajdoše *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci* (2010) která však reprezentuje příklad jedné specifické větve teatrologie, a to scénologického konceptu Jaroslava Vostrého. Mrzí mne také, že k vypořádání se s tímto myšlenkovým konceptem využívá právě Gajdošovu knihu a nikoli původní díla Jaroslava Vostrého. Nyní k vlastní práci:

V úvodu, který nazývá „Než začneme myslet“<sup>1</sup> definuje své ambiciózní cíle, vstupuje do psaní práce s nadšením a doufá, že toto nadšení předá i čtenáři. Velmi sebevědomě zde definuje své cíle: „*Přála bych si obejít otázku slov, obsahujících v sobě mocenské a historické nároky, a zaměřit se na hlubší rovinu významu.*“ Čtenář této více než devadesátistránkové práce pak má mnoho příležitostí uvažovat o tom, do jaké míry se to autorce zdařilo. V úvodu ještě postuluje některé teze, se kterými je obtížné polemizovat, jako například, že způsob, jakým se o divadle myslí, má důsledky na jeho tvorbu a provozování. To je celkem zřejmý a historií divadla mnohokrát ověřený fakt.

Další kapitola: „Otevření problematiky vztahu divadlo – život“ vychází z analýzy Gajdošovy knihy *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Luňáková u Gajdoše postrádá hlubší zkoumání vztahu mezi skutečností a fikcí a pomáhá si Levinasem, o kterém napsala bakalářskou práci pod

---

<sup>1</sup> Jako by existoval nějaký takový stav, kdy nemyslíme. Ale kdo než začne myslet? Autorský plurál nebo i čtenáři, kteří teprve mají být uvedeni do autorčina myšlenkového světa?

vedením Miroslava Petříčka. Tato kapitola myšlení o divadle opřená o dobře zažitého Levinase je poměrně srozumitelná, jde o respektabilní mapování terénu, ve kterém je předmět zkoumání vytyčen a argumentován.

Tak už tomu bohužel není ve druhé kapitole nazvané „Manifest autenticitě navzdory“. Odrazovým můstkem pro další úvahy je Luňákové opět pasáž z knihy Julia Gajdoše, ve kterém se objevuje slovo „autentičnost“. Zde se objevuje hlavní slabina této diplomové práce. Zachází zde s myšlenkovými modely a pojmy vytrženými z kontextu. Gajdoš se vymezuje proti „autentičnosti“, ale tuto autentičnost uvádí v uvozovkách, čímž de facto poukazuje na její absenci, jde mu o „takzvanou autentičnost“, která je v daném režimu vlastně autostylizací, řečeno slovníkem divadelní antropologie jde o všednodenní chování. Luňáková ale mluví o autenticitě a sepíše manifest, ve kterém zpochybňuje postavení tohoto pojmu. Jaké postavení? – Aniž to autorka explicitně uvádí, z kontextu vyplývá, že je to pozici tohoto pojmu v myšlenkovém světě katedry autorské tvorby. V manifestu se dozvíme o autenticitě různá tvrzení, například, že je „nespravedlivá“, že „stojí proti poiesis“, že „ospravedlňuje narcismus já“, že je „kapitalistická“ a podobně. S každým z těchto tvrzení je i není možno polemizovat, a to zejména proto, že autenticitu, vůči které se vymezuje, nijak nedefinuje. Tím pádem čtenář vůbec netuší, vůči čemu se jednotlivé body manifestu (a je jich celkem 20) vymezují. Může mít dojem, že různé body se vymezují k různým definicím autenticity. Mimochodem, jakou relevanci má argument, že se v zahraničí, v rozhovorech s herci, režiséry a dalšími, s tímto termínem nesetkala? Předpokládám, že žádnou.

V další kapitole pokračuje v analýze Gajdošova díla. I když lze s autorkou v mnoha věcech souhlasit, rozhodně nelze přijmou soudy typu: „*Ať už se nám Gajdoš snaží vsugerovat cokoli, jedno je jisté: umělcem není.*“ Jestli je nebo není Gajdoš umělcem, není meritum věci<sup>2</sup>. Pokud je Gajdoš místy konfuzní, Luňáková na tom není o mnoho lépe. Gajdoš přece mluví o tom, že smrt sebeobětování autora není jako gesto dadaismu vlastní. A to skutečně není. V závěru kapitoly se Luňáková vypořádá s Gajdošem tím, že napíše: „*Jak mohou tyto lidé psát o divadelním experimentu, když neuznají jeho možnosti? Nemohou.*“ A basta. Zřejmě pro autorku více argumentů netřeba. Čtenář by je ale vskutku potřeboval. Autorka se zde dopouští mísení emotivního vyjádření a odborné argumentace, jedné z mnoha myšlenkových zkratk, kterých je v celé diplomové práci opravdu hodně.

V dalších kapitolách mám pocit, že diplomantka rozvíjí dílčí témata na základě prací, které četla, které ji zaujaly. Proč jsou to právě tyto práce a ne jiné, proč například k problému fikce má promlouvat Francis Bacon jako empirik a metodolog přírodních věd a experimentu? Proč by měl umělecký experiment strukturálně odpovídat experimentu v přírodních vědách? Rozvíjí tezi, že realita je fikce, tato teze ale podle mého názoru není dostatečně vyargumentovaná. Abych mohl vstoupit do vztahu k textu, tyto argumenty bych jako čtenář opravdu nutně potřeboval.

Tak bychom mohli pokračovat dál a zastavit se u každé z kapitol, takřka všude bychom našli provokativní myšlenky, Luňákovou opravdu nelze nařknout z konformismu (to spíše z vyznavačství některých myšlenkových proudů, myslím, že má vášeň pro dekonstrukci), ale zastavím se u kapitoly věnované dialogickému jednání, protože je to jedna z mála kapitol, které se opírají alespoň zčásti o vlastní zkušenost. Hned v úvodu se ale nestačíme divit argumentaci. Tak například: Vyskočil údajně „*následuje archetypální ideál dítěte a dodává, že hraním se člověk také učí, tedy získává vytoužené poznání*“. Vyskočil vskutku nenásleduje archetyp, takové nálepkování je mu cizí. Rovněž fráze „*vytoužené poznání*“ je nemístná. Vyskočil ani dialogické jednání nic takového nenabízí, neslibuje. Je

---

<sup>2</sup> Mimochodem Gajdoš je také autorem literárních textů.

to ukázka myšlenkového klišé. Luňáková také zachází příliš daleko, pokud zkratkovitě vyvozuje nejzazší realitu dialogického jednání z toho, že je Vyskočil věřící člověk. Vedl jsem na toto téma s Vyskočilem řadu opatrných rozhovorů, a tvrzení Luňákové, že „*víra a modlitba jako moment rozmluvy, i kdyby jen takto latentně, je možným zdrojem DJ s vnitřním partnerem*“ opět pokládám za problematické tvrzení, stejně jako tuto reflexi: „*Dle vlastní zkušenosti mohu průběh DJ popsat zhruba takto: jdu na tzv. plac, objevím, že ve mně jsou nějaké obsahy, které normálně neprezentují, protože je nepotřebuji, a zde s nimi mohu pracovat jako s možným tvůrčím obsahem*“. V dialogickém jednání, alespoň jak já mu rozumím, nejde tolik o obsahy, natož pak „tvůrčí obsahy“ ale o to, jak k sobě člověk dokáže navázat vztah, takže reálně může dialogické jednání vypadat tak, že vyjde z tělového impulsu, rytmu, tvarového impulsu, a na ten ve vztahu reaguje. Dolování obsahů pokládám za kontraproduktivní. Tvrzení, že „*v DJ platí i zákaz chaosu. Sice je zde požadavek spontaneity, ale spontaneity korigované a vědomé, což odpovídá požadavku poznání*.“ Je opět velmi nepřesné. Za prvé, dialogické jednání s chaosem počítá jako s fází procesu orientace v této disciplíně, za druhé, v dialogickém jednání nejde o spontaneitu, ale o dialog a o jednání. Spontaneita výrazu je „happy meal“, ale ve skutečnosti o ni nejde. Za třetí, skutečnou spontaneitu nelze korigovat. Co lze korigovat, je právě chování a jednání díky dvojí úrovni vědomí v hrovém režimu.

Další citát „*Hra je pak vyšší princip než já, jakási vlastnost vesmíru. Poslední instance hry ve světě je skrytý bůh*“ Zde se opět Luňáková dopouští dle mého názoru nepřijatelné simplifikace. Hra je nadosobní, v tom smyslu transcenduje hráče, ale není to žádný bůh. Tak boha vnímají hinduisté. Tam je to ale obráceně: bůh si hraje a tím tvoří svět, zde Luňáková tvrdí, že hra je bůh. Nic takového v základech dialogického jednání není a zbožštění hry v tomto smyslu pokládám dokonce za nebezpečné.

Jsou tu i další neargumentovaná tvrzení, například: „*KATAP by možná ještě uznal, že herec není interpret cizích myšlenek, a že se snaží jakousi metodou para-devised theatre nacházet autorské slovo v interpretech samých, přesto je ale jejich jeviště ne-jeviště teologické, protože mu vládne řeč, vůle mluvit a plán původního logu, stejný plán, který ovládal divadlo totální reprezentace, jak je kritizuje Artaud. Jedinou odlišností je změna zdroje této řeči*.“ Jen tento odstavec obsahuje množství zkratk. Zatímco doposud se hovořilo o dialogickém jednání, najednou se objevuje podmět KATAP, tedy instituce svého druhu. Kde se vzala tu se vzala. Patrně má jakýsi názor. Dobrá. Ale bylo by účelné toto tvrzení přece jen nějak připravit. Co asi tak znamená „jakási metoda para-devised theatre“? Ona existuje nějaká jednotná definice „devised theatre“ aby k němu existovalo něco „para“? Proč proboha by mělo být jejich jeviště „teologické“ jen proto, že mu „vládne řeč“? Najednou nahlíží autorka divadlo perspektivou Artauda? Ale proč? Luňákové argumentace prostě není v tomto místě koherentní. Používá koncepty, které se jí právě hodí, ale pomíjí kontexty.

Text diplomové práce obsahuje dvě empirická jádra: již zmíněnou kapitolu věnovanou dialogickému jednání a dále kapitolu věnovanou její divadelní stáži v Portugalsku, přičemž první z nich dostatečně nereflexuje autorčinu zkušenost s dialogickým jednáním, ale utíká se ke konceptům a apriorním tezím, druhá empirická pasáž je umístěna v samotném závěru práce a působí jako její - byť velmi zajímavý – dodatek.

Hlavní gesto práce je možné charakterizovat jako kroužení kolem vztahu umění a života, včetně problematiky zobrazení („jakoby“), místy ale připomíná švédský stůl, na kterém jsou servírovány filosofické (filosoficko-biologické a jiné) koncepty, ve kterých autorka hledá svůj vztah k divadlu. Někde jsou tyto přesahy organické a srozumitelné, jinde působí spíše naroubovaným dojmem. Vedle zajímavých pasáží a vhodně vybraných citací autorit se vyskytují ne zcela jasně použité parafráze

oblíbených myslitelů. S autory nakládá diplomantka vůbec značně autonomně (což někde hraničí se svévolí). Jako ne-filosof jsem požádal prof. Petříčka o komentáře k pasážím, kterým jsem ne zcela rozuměl, a které často vycházejí z parafrází a citací jeho přednášek a studií. Ověřil jsem si, že mé nepochopení těmito pasážím není jen má vina, ale také vina matoucí práce autorky s kontexty a slučování ne zcela přesného chápání myšlenky citovaného autora či fenoménu s prosazováním vlastní teze.

Jak už jsem se pokusil výše přiblížit na konkrétních příkladech, Luňáková se neobtěžuje řádně exponovat pojmový materiál, který používá, ale přímo vrhá na čtenáře pojmové systémy svých autorů, operuje s nimi metodou „čtenáři, poraď si“ Tak například na straně 43 hovoří o Kracauerově práci *Ornament masy*, dále začíná používat pojem „ornament“ bez potřebné definice ve vztahu k divadelnímu umění. Čtenář je nucen se vrátit, číst daný odstavec dvakrát, třikrát. Tím ovšem nutně eroduje jeho entusiasmus, v nějž v úvodu své práce vkládá naděje. Porozumění textu nepomáhá zkratkovitost ani argumentační fauly. Například komunikace<sup>3</sup> není, jak se autorka domnívá na str. 51, „*propagace nějaké informace a její přenos*“, ale prostředek spolubytí, soužití, utváření společenství. V tomto smyslu je divadlo komunikací par excellence. Umělecké dílo samozřejmě je nástroj komunikace, ale nikoli ve smyslu pouhého přenosu informací, jak uvádí autorka, ale spíše vzájemné interakce, vzájemného ovlivňování a působení.

#### **Závěrem si dovolím shrnout:**

Jako diplomová práce na Katedře autorské tvorby a pedagogiky text Anny Luňákové ob stojí, její sečtělost a orientace ve filosofické literatuře je na poměry katedry zcela nadstandardní, bylo by ale férovější, kdyby s podobným textem zápasila na jiných kolbištích, ať už na poli filosofie nebo divadelní vědy FF UK nebo alespoň teorie a kritiky na DAMU. Namísto takovéto „teorie všeho“ bych upřednostnil reflexi vlastní zkušenosti, pojmenování vlastních problémů, které tato zkušenost přinesla a následné zobecnění. Teprve na konci se autorka dostává k podstatnější reflexi vlastní zkušenosti, a sice ve zprávě z dílny s portugalským divadelníkem Jeanem Paulem Bucchierim, této pasáže si velmi cením, zde konečně mizí polemický tón a jsme svědky skutečné sebereflexe.

Autorčina verva propsaná do vášnivého zaujetí myšlenkovými koncepty je zřejmá. Ze stylistického hlediska se v textu práce mísí věcné pasáže odborného stylu s expresivními větami a zkratkovitými soudy. Práce se velmi obtížně čte, je zahlcená odkazy na různé myšlenkové koncepty, čtenář musí uhadovat, kam se myšlenky právě obracejí, protože není patřičně veden. Nežádka se autorka dopouští vybočení z větné vazby.

**Práci doporučuji k obhajobě s výše uvedenými výhradami.**



**Jan Hančil**

V Praze, 28. května 2019

---

<sup>3</sup> Z latinského *communicare*: společně něco sdílet, činit něco společným