

POSUDEK OPONENTA PÍSEMNÉ DISERTAČNÍ PRÁCE

Název práce:	O možnostech vnímání divadelního díla aneb „divák v situaci“
Autor/ka práce:	Kateřina Součková
Studijní program:	Dramatická umění, Teorie a praxe divadelní tvorby
Typ studijního programu:	doktorský

Dizertační práce Kateřiny Součkové se zabývá situací diváka, kterého se představení snaží zapojit aktivněji do vlastního scénického dění, případně mu dát podíl na průběhu události. Takový divák nejenže vnímá nazkoušený tvar, ale musí se zamýšlet i nad vlastní účastí a jednat ve zvláštním meziprostoru, který je zčásti myšlený (svět hry) a zčásti reálný (vlastní skutečnost). Na čtyřech konkrétních příkladech inscenací z nedávných let kandidátka analyzuje procesy vnímání divadelního díla a meze zapojení diváka do aktivní účasti na něm. Přitom vychází ze značné širší teoretické literatury české i světové – a to nejen teatrologické, ale i obecně estetické, filozofické i antropologické. Její teoretické fundovanosti a terminologické i formulační pečlivosti si velice cením. Také oceňuji zapracování teatrologických prací svých kolegů. Je to velkorysá a uznalé, a rozhodně se nejedná jen o gesto, ale o navazování na činnost vlastního uměleckého a vědeckého prostředí.

Dizertační práce je vysoce aktuální, reflektuje nejnovější trendy v divadle, a nejenže je analyzuje a posuzuje, ale i kriticky nahlíží. Vítaným rysem je, že kandidátka kriticky pracuje i se svou vlastní divadelní tvorbou a podrobuje ji přísnému zkoumání, které rozhodně není obhajobou uměleckých rozhodnutí, ale naopak příležitostí k porozumění úskalí, problémů a možných slabin. Práce tak zahrnuje nejen teorii (velmi dobře zvolenou), vlastní umělecký výzkum, ale i navazuje na mezioborový výzkumný projekt, na kterém se kandidátka podílela s dalšími dvěma kolegy (teatologem a socioložkou).

Práce je systematicky a logicky členěna. Vyzdvihuji a velice oceňuji její čtivost, vtip i jistou míru vítané ironie, kterou autorka účinně používá k relativizaci různých tvrzení. V nemalé řadě se v textu vyskytuje podnětné a inspirativní dotazování po povaze jevů a platnosti poděděných axiomů. V textu se vyskytují překlapy a drobné chyby korekturního rázu. Po stránce formální (citační) je naopak velice pečlivá.

Zjištění a závěry dizertační práce jsou přesvědčivé a dobře nuancované. Nechybí jim originální vhled do problematiky a jako takové mohou – po dalším rozvedení a doslovení – sloužit jako významný korektiv celé řady módních, ale poněkud konfuálních divadelních praktik, a to zejména v oblasti tzv. imerzivního divadla a v performančních projektech, které často mechanicky a neúčinně narušují konvenční divácké rámce.

Celkově pokládám dizertační práci za vysoce kvalitní a podnětnou. Po stránce teoretické bych rád s kandidátkou probral několik otázek (nejlépe v rámci obhajoby) a rád bych, aby před vydáním ještě drobnosti doplnila a vyvodila pečlivěji teoretické závěry a důsledky, a ve světle těchto zjištění nemilosrdně posoudila i teoretické práce, z nichž vychází. V zásadě jde o pět teoretiků: Etlík, Edinburgh, Fischer-Lichte, McConachie a States. Jejich tvrzení je nutné upravit a v řadě případů i opravit, protože nedostatečně přesně pojmenovávají realitu divadelní praxe. V některých případech kandidátka tuto kritickou reflexi zmiňuje (např. kritické pojednání pojmu „autenticity“ i jejího „žargonu“, jak s ní nakládají herecké teorie), nicméně v současné práci obsaženy nejsou.

Dle mého názoru by bylo velmi záhodné doplnit několik věcí. Především je nutné se pečlivěji vyrovnat s teoretickou dramaturgií Otakara Zicha, který je sice zmiňován a kandidátka pracuje s jeho definicí dramatického umění, ale schází tu Zichovo systematické pojednání problémů, kterými se zabývá i kandidátka. Zejména jde o pět Zichových teoretických pojmů: (1) dvojí významová představa: totiž významová představa obrazová a významová představa technická; (2) diváková umělecká příprava (tedy znalost umění, vzdělání a zkušenost); (3) divadelní scéna (jeviště a scéna) a její výplň; (4) podstata divadelní iluze; a (5) divadelní stylizace. Zichova teorie je přesnější a důslednější než teorie většiny citovaných teatrologů a bylo by škoda tu nanovo objevovat už vypracovaný myšlenkový systém. Naopak je nutné z něj vyjít, kriticky ho zapracovat, překonat a rozvinout.

Podobně by bylo velmi vhodné systematictěji promítnout do vlastní metodologie stat' Jana Mukařovského o záměrnosti a nezáměrnosti v umění. Ta je také krátce citována, ale domnívám se, že jejímu sdělení není učiněno zadost. Ostatně i další práce Jana Mukařovského, např. „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, nebo práce Pražské školy o divácích, obecnstvu, metafoře a scénickém prostoru by si zasloužily alespoň zmínku. Vhodné by bylo důkladněji zapracovat i teorie Iva Osolsobě, zejména jeho teorii ostenze.

S ohledem na pečlivou analýzu obecnstva a praktik, které s diváky inscenátoři provádějí, by bylo záhodno reflektovat i propagaci a komunikaci s divákem před samotnou událostí. Pokud je častým kamenem úrazu nedostatek jasných instrukcí, pravidel a konvencí, jak se má v nepravidelném divadelním prostoru divák chovat, je zapotřebí vzít v potaz i to, jak se člověk stává divákem konkrétní inscenace – a to na základě informací v propagačních materiálech. Tato přímá příprava na událost, v některých případech doprovázená i tím, že se diváci ve svém oděvu stylizovali, jistě na nějaké předběžné komunikaci staví. Jak inscenace připravují a komunikují své protokoly, by mělo být součástí diskuse. Domnívám se, že sem patří i otázka, proč do Činoherního studia v Ústí (a podobně i do dalších zmiňovaných divadel) diváci chodí. Za čím?

Předložená práce je už v současném stavu hodnotným přínosem, zejména pro dramaturgii a režii. Bez váhání ji doporučuji k obhajobě a níže uvádím podněty k diskusi.

Otázky k diskusi:

- 1) Dizertace pracuje s celou řadou pojmů, které jsou někdy jen zdánlivě určité. Když se mluví o „produkci významu“, o jakou ontologii významu se jedná? Podobně, když pracuje s Etlíkovým pojmem „dvojího vnímání“, jde o *vnímání* ve smyslu *percepce*, nebo o *vnímání* ve smyslu *mentální aktivity a tvorba významových představ*? (Zich přísně rozlišuje, zde je rozlišení jen implicitní.) V oddílu 4.2 se mluví o *hře*, ale *hra* může znamenat víc věcí.
- 2) Je-li divák inscenací vyzýván, aby se stal „spolutvůrcem“ představení, jaký typ agence dostává? (Je tu pojem *agence* nápomocný?) Je jeho agence zasahovat do ideálního (*sic*) děje fikčního světa (např. života továrny, života prvorepublikové vily atd.), anebo se podílet na autorství tohoto světa? Pojem *spolutvůrce* je neohraňovaný a vágní. Myslí se tu *tvůrce inscenace* (tj. spoluautor plánu), nebo *tvůrce představení* (tj. spolurealizátor plánu)?
- 3) S ohledem na divákovu nejistotu a komplexní úvahy a pochybnosti, jak moc jsou ještě účinné dichotomie originál-znak, fikce-skutečnost, představující-představovaný, mapa-teritorium a další dualistické pojmy? Domnívám se, že Statesův pes na jevišti tuto otázku nerozřeší, protože Statesova problematická teorie se opírá o danost psychologického realismu. Divák posuzuje psovo chování právě tímto realismem jako měřítkem. V jakkoli stylizovaném divadle a při pečlivějším srovnání s klauniádou ve *Dvou pánech z Verony* se Statesova teorie hroutí. (Jako možnou inspiraci doporučuji studii Russella Gilberta o *kayfabe* v časopisu *Litteraria Pragensia* 2022. Jako podnět pro šikovnější práci s pamětí a myslí, než nabízí Edelman a Tononi, viz *mentalizing*, jak ho teoretizuje Robin Dunbar.)
- 4) V kap. 4 („Třetí kapitola“) se operuje s kognitivní teorií a zejména pak s pojmem *blendu*. Rozumím nutnosti vypořádat se s teoretickou školou a se zájmem jsem si kapitolu přečetl. O užitečnosti pro teatrologii mě to opět nepřesvědčilo. Co pojem *blendu* dizertační práci přináší? Jaká je ontologie tohoto *blendu*? Kde existuje a jak? Podobně Gombrichovy a Wittgensteinovy formulace o hře v umění, které ustrnou na úrovni bonmotů, ale už postrádají schopnost něco v divadle osvětlit. Nebo se pletu?
- 5) Oddíl 4.3.4 „Mezihra: vtip“ by stála za rozpracování, např. za pomocí studií Václava Havla („Anatomie gagu“), Víta Hrubína (*Stavba filmového gagu*) nebo Teda Cohena („Metaphor and the Cultivation of Intimacy“).
- 6) Když herci v ústecké inscenaci *Tady je ještě všechno možné* pozvou obecnost na dvorek k ohni, jejich pozvání je hotový ideologický kolotoč („Divadlo se podle některých teatrologů zrodilo z rituálu... ..s jejich i našimi vlastními vlky“). Jak toto pozvání divák pojímá? Jako důvěryhodné, a tedy následováníhodné vědecké hypotézy? Není to prostě jen další *fikční propozice*, která operuje ve světě leibnizovských propozic (možné světy „co kdyby“), nikoli ve světě závazných, skutečných výroků (naš svět). Jak se tu signalizuje rámeček? (V práci je to zmíněno, ale jen velmi letmo.)
- 7) Když se ve stejné inscenaci u ohně herci diváků ptají civilním způsobem na jejich práci, na vztah k Ústí atp., do jaké sociální role účastníky pasují? Do jaké role jsou vsazeni, když se stanou „kulisami“ (odd. 6.3.3.; srov. Zichův pojem *pohyblivá výplň scény*)? Předpokládat, že naše *já* je zkrátka danost, by bylo chybné a z hlediska sociální psychologie (Ross a Nisbett) a sociální

- antropologie (Goffman) naivní. Jakou veřejnou masku tu má divák přijmout? Předpokládá se také, že mentální schopnosti a procesy diváků budou fungovat řádově shodně? Počítá se nějak s obecnou neurodiverzitou (např. introverti, jak o nich píše v recenzi Poláčková)?
- 8) Podobně: předpokládá se, že pes hrající vlka je zvíře stejného druhu? Pes je domestikovaný, a tedy má „nazkoušené“ sociální chování. Socializace umožňuje začlenit psa *volně* do fikčního rámce a nechat ho svobodně procházet mezi lidmi. Nepracují tu inscenátoři mlčky s domestikací jako formou přípravy psa pro jeho herecký výstup?
 - 9) Ohledně ticha a „nevyplněného“ času, který si má divák údajně spoluvytvořit by bylo možné uvažovat jako o pomlčkách v hudbě. Do jaké míry je tato analogie pro vaši teorii vhodná?
 - 10) Domnívám se, že vědomé propojování dvou rovin (noetické a ontologické) je mentální činnost profesionálních diváků. Běžné diváctví se soustředí na rovinu noetickou, které rovina ontologická slouží technicky. Rozlišujete profesionálního a neprofesionálního diváka?
 - 11) Pokud inscenace narušují základní sociální rámec rozlišující herce a diváky, dělá ze všech účastníky *hry*, tedy *hráče*. Je potřeba je odlišovat od *herců*? Pokud toto rozlišení upustíme, je možné ještě mluvit o *divadle*, když jde o jiný druh *hry*, spíše podobný LARPu? Jaký vliv na divácký zážitek a divákovu aktivní účast ve zmiňovaných inscenacích má *hráčská* zkušenost, tj. zkušenost hráče RPG, vícehráčských her (MMO), LARPů, dramatických a interaktivních etud v zájmových kroužcích atp.?
 - 12) Pokud inscenace naruší zmiňovaná konvenční rozlišení (prostor, divácké role atd.), nerezignuje tím na divadelní kulturu jako takovou? Nemusí tak začít od nuly a pracovat jen s troskami divadelní kultury? Do jaké míry je to trend atomizace společnosti od *vespolného mezilidského jednání* směrem k *subjektivnímu prožitku jedince uprostřed davu* (tj. trend, který zažíváme v rámci současné mediální změny)?
 - 13) Co se stane, když divák zajde na imerzivní inscenaci dvakrát? Jak by se měl chovat v *Domě v jabloních* v takovém případě?
 - 14) Do jaké míry napomáhá samotnému představení divákovo úsilí vynaložené na sebereflexi? Umocňuje estetický zážitek?

Doporučení práce k obhajobě: Dizertační práci Kateřiny Součkové jednoznačně doporučuji k obhajobě a těším se na diskusi.
Datum vypracování posudku: 24. srpna 2023

prof. doc. Mgr. Pavel Drábek, Ph.D.

Jméno oponenta práce



24. srpna 2023

(datum a podpis)