

Oponentský posudek disertační práce

Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta

Dramatická umění, Alternativní a loutková tvorba a její teorie

MgA. Petra Tejnorová

CROSSOVER Mezi vrstvami vlastní inscenační praxe, na hranici forem, žánrů a nejenom těch

Disertační práce MgA. Petry Tejnorové CROSSOVER Mezi vrstvami vlastní inscenační praxe, na hranici forem, žánrů a nejenom těch je primárně popisem vlastní divadelní tvorby autorky během sedmi let, které uplynuly od premiéry její absolventské inscenace na KALD DAMU. Autorka popisuje hraniční zkušenost při tvorbě, tedy momenty, kdy její práce vybočuje z běžných divadelních postupů, kdy se při přípravě výsledného tvaru ruší tradiční hierarchie divadelních profesí, kdy výsledný tvar vzniká nikoli na základě klasického dramatického textu, kdy herce nahrazují neherci, kdy divadlo plní jinou než estetickou funkci nebo kdy divadlo ovlivňují technologie, které s ním nebývají běžně spojovány.

Práce je rozdělena do tří částí. První zachycuje cestu od v podstatě klasických divadelních inscenací, které Petra Tejnorová vytvořila ještě během studia na DAMU, k projektům, které nastiňují jiné "možnosti komunikace divadlem" (str. 6) a "nové možnosti jazyka divadla" (str. 6). Od svých prvních inscenací se režisérka brzy posunula k projektům, jejichž hlavním smyslem bylo "otevřít nový prostor ve vztahu herec-divák" (str. 8). Následuje zkoumání divadla jako platformy pro sociologický průzkum, kde hlavní roli hraje opět obrat k divákovi a jeho aktivní přístup. V první části své práce také autorka líčí vlastní cestu k tzv. devised theatre, vymezuje ho proti v českém divadelním prostředí zažitému fenoménu autorského divadla a naopak ho vkládá do kontextu zahraničních vlivů, především skupiny Gob Squad. V samém závěru první části textu (str. 32 a 33) najdeme obhajobu práce metodou devising, vysvětlení příklonu k novým technologiím a opětovné zdůraznění významu komunikace s divákem. Druhá část práce je autorčiným vysvětlením, proč a jak používá ve svých divadelních projektech technologie. Prvotním impulsem byl vznik tzv. dokumentárních inscenací, kdy kamera nebo filmové dotáčky dořikávají to, co se zrovna děje na jevišti, nebo divákům nabízejí výpověď někoho, kdo před nimi reálně nestojí, např. rodiče protagonistů v projektu Osobní anamnéza. Autorka líčí svou zkušenost s filmovými dotáčkami, s videomappingem a v závěru kapitoly s živým přenosem a live cinema, které bylo inspiračním zdrojem k projektu Nevina. Tato inscenace, jejíž premiéra proběhla v říjnu 2014, je také chronologicky poslední autorčinou inscenací, kterou se disertační práce zabývá. V třetí části se Petra Tejnorová ptá po identitě současného divadla a po tom, co bylo příčinou performativního obratu v 60. letech. Kapitola opět zdůrazňuje význam komunikace s divákem a ukazuje vztah diváka a performerů na příkladech zahraničních inscenací a projektů, šířeji je znovu zmíněna skupina Gob Squad. Dále se autorka obrací k herci a v části

nazvané Neostré hranice herectví zkoumá, jak má herec v současném divadle existovat a pracovat, jaké nároky jsou nebo by měly být na něho kladeny, autorka líčí vlastní pedagogickou zkušenost. Stručně se zabývá předpoklady pro autorskou a devising formu, aby se na konci kapitoly vrátila k projektům Gob Squad. V závěru práce autorka po stručném shrnutí dosud popsaného zmiňuje prudce se rozvíjející technologie, které vedou k novým formám komunikace, aby dílo uzavřela tvrzením, že divadlo "stejně jako každá doba musí projít procesem, kdy prověřuje svou vlastní specifičnost. Naše povaha se mění v čase a prostoru, naše identita se mění v čase a prostoru, divadlo se mění, divák se mění. Už teď bych nejraději začala psát svou práci znovu" (str. 72). Vlastnímu textu následuje příloha, která, měřeno počtem stran, zabírá celou třetinu disertační práce - mimo fotografií z projektů Petry Tejnorové a ukázek ze scénářů performací tu najdeme medailonky citovaných skupin či úryvek z knihy Neviditelný herec Yoshiho Oidy. K příloze autorka nic nevysvětluje, nevíme tedy, proč byla z knihy japonského divadelníka vybrána zrovna tato ukázka, proč je součástí práce text k inscenaci Edge a ne jiných a co konkrétně autorka dokládá otištěnými fotografiemi. Úryvek z Neviditelného herce je navíc citován z anglického vydání bez uvedení přesných stran a překladatele.

Tímto se dostáváme k samotnému hodnocení disertační práce MgA. Petry Tejnorové. Ocenit můžeme, že je dobrým průvodcem tím, co režiséru ve vlastní tvorbě inspiruje, jak tyto inspirace proměňuje v divadelních pracích a jak by se na jejích projektech měli podílet herci. Autorka má dobrý přehled o zahraničním dění, kromě divadla je znalá kontextu současného filmového umění i umění performativního (Marina Abramovič či Joseph Beuys). V práci však dle mého mínění chybí mnohé, co řečeno být mělo. Nejsem si jistý, že se autorce disertační práce podařilo, či zda se o to vůbec pokoušela, nahlédnout na vlastní divadelní cestu kriticky a s odstupem. Z metodologického hlediska se touto otázkou zabývá v úvodním abstraktu (str. 2), kde píše, že "způsob průniku do problematiky lze přirovnat k fenomenologickému vhledu." Protože se dále autorka k metodologii nevrací, můžeme se jen domnívat, co má konkrétně na mysli, pravděpodobně jde o subjektivní pohled na vlastní divadelní tvorbu. Neměla by ovšem mít disertační práce, tedy dílo vědeckého charakteru, ambice mířit od subjektivního vnímání skutečnosti k objektivnímu odstupu? V práci až na drobné výjimky chybí kritická a metodologicky obhájená analýza toho, co režiséru na své cestě nachází, co získává, co se učí, kudy se naopak vydat nechce, kde jsou slepé uličky, proti čemu se například vymezuje. Takto její práce připomíná jen mechanický výčet inspiračních zdrojů a jejich značně nekritické přebírání do vlastní praxe. V textu se na mnoha místech zmiňuje divák a potřeba komunikace s ním, dozvíme se, že se mění, nebo spíš má měnit jeho vnímání při sledování fragmentarizovaných divadelních projektů, ale nedočteme se jak. Nevíme, jak tolik důležitý divák projekty Petry Tejnorové vnímá, co si z nich odnáší, jak jim rozumí. Stejně tak se v práci hovoří o tom, že devised projekty jsou společným, kolektivním dílem, ale kromě výčtu spolupracovníků režiséry se o míře jejich přispění k výslednému tvaru nedozvíme nic kromě úkolů, které byly svěřeny hercům. Čestnou výjimkou je širší popis přípravy Osobní anamnézy. A tak divák, dle Tejnorové naprosto zásadní účastník jejích projektů, a tolik akcentovaný kolektivní způsob tvorby zůstávají hlouběji a přesněji

neprozkoumaní. Pozastavit se je třeba také nad některými konkrétními závěry uvedenými v práci. Na str. 35 autorka popisuje dokumentární divadlo a dočteme se, že "dokument obecně, to je víra ve fakta", přičemž slova víra a fakta jsou uvedena v uvozovkách, aniž by bylo vysvětleno, co uvozovky znamenají. Pokud mají značit míru zpochybnění, jak to, že na následujících řádkách i stranách autorka při popisu projektů jakou jsou Osobní anamnéza, Edge a Jižák, město snů onu víru ve fakta v dokumentárním divadle nekriticky sdílí? Nabídnu zde měla být příslušná metodologie a z ní vyplývající vrstevnatá analýza míry autenticity performerů. Zavádějící jsou rovněž popis masmédií a reflexe práce s kamerou. Na str. 38 líčí Petra Tejnorová, jak televize zaznamenaly záchranu Dr. Ronalda S. Shemenského na Antarktidě, abychom se dozvěděli, že "případy jako tento se však vyskytují jednou za uherský rok" a po zbytek času nám televize servírují reality show. Autorka zde dost zjednodušeně slučuje zpravodajskou a zábavní část televizní produkce - oboje se prolíná či proti sobě vymezuje daleko komplikovanějším způsobem. Tím se dostáváme k otázce reflexe využívání technologií, především videa, resp. kamery. Video je dle autorky v divadle "jen další technologie, která přišla a možná i odejde nebo neodejde či odejde postupně, ale měla přijít a je potřeba ji vzít v potaz" (str. 38). Autorka sice v několika řádcích popíše úskalí, jaká práce s kamerou a výsledný obraz nastolují v divákově vnímání, komplexní vědecká analýza ovšem chybí. Jde tu především o nové vnímání prostorovosti a časovosti a o manipulaci s obrazem a následně s divákem. "Manipulační sílu" kamery Petra Tejnorová přesně vyličí u popisu děl Gob Squad (str. 51), jak však v tomto směru analyzuje vlastní divadelní tvorbu, nevíme. Ve svých projektech využívá jak živý obraz, tak dotáčky, které však (např. v závěru My Funny Games) mohou v divákovi vzbudit pocit, že jde o živé záběry. Šlo o záměrnou manipulaci s divákem, co bylo jejím cílem a výsledkem, nebo si jen inscenátoři chtěli usnadnit práci předtočením záběrů? Tato, dle mého názoru podstatná otázka, protože uvažujeme nad autenticitou filmového obrazu, chybí. (Podobně jako při závěru My Funny Games si diváci nebyli jistí při sledování inscenace TimING.) Nestačí jen vyřknout přání manipulovat divákem, vše by mělo mít hlubší, do detailů promyšlený smysl. Z metodologického hlediska je také sporné, jak stručně líčí autorka cestu od autorského divadla k devised theatre (str. 11-13). Popisuje 50. až 70. léta v Československu a rovnou přechází do současnosti v zahraničí. V informaci o 50. a 60. letech v Československu navíc zjednodušeně spojuje divadla malých forem primárně s text-appealem. V reflexi divadelní proměny zmíněné doby by jistě stálo zato pracovat s knihou Kazimierze Brauna Druhá divadelní reforma?, tu však autorka v seznamu použité literatury nezmiňuje.

V předložené disertační práci dále najdeme momenty, které by stály za obsáhlejší vysvětlení. Na str. 11. autorka píše, že "vznikaly soubory, u nichž se přesouvala váha sdělení z textu na jiné výrazové prostředky", což sebou neslo "i svoje stinné stránky", který mi se však autorka "zabývat nebude." Dle mého názoru by přitom autorčino mínění za vysvětlení stálo, už jen proto, že ani její divadelní projekty nejsou primárně založeny na slovu, ale na jiných výrazových prostředcích. O dotáčkách k projektu Jižák, město snů autorka píše, že "estetika vychází ze stylu počítačových her" (str. 40), aniž by dále vysvětlila, co takovou estetikou míní. I to by, domnívám se, mohlo být osvětleno širěji vzhledem k tomu, že jde o významný

fenomén současné doby, který v sobě spojuje motivy, kterými se zabývá i režisérka Petra Tejnorová - tematicky násilí, virtuální realitu, samotu a touhu po jiné identitě, formálně klipovitost, fragment a manipulaci obrazem. Na str. 62 se zase dočteme bez jakéhokoli odůvodnění, že ideální počet studentů v jednom ročníku na KALD DAMU je "pět chlapců a čtyři dívky." Kapitola 1.4. Myšlení a kroky tvorby ve fázích (od s. 22) se následně dělí na podkapitoly fází při tvorbě divadelního projektu, Petra Tejnorová se odvolává na autorku několika knih o devised theatre Jessiku Swalovou - ovšem vzhledem k absenci konkrétního odkazu nevíme, odkud autorka disertační práce čerpá a zda popis jednotlivých fází nekriticky přijímá či některé části mění.

Tím se dostáváme k formální stránce odevzdané práce. Jejím základním nedostatkem je chybná práce s poznámkovým aparátem. Na mnoha místech chybí odkaz na konkrétní stranu citovaného díla (viz pozn. č. 12, 14, 15, 22, 33 či 40), na str. 77 odkaz na citované dílo chybí zcela, stejně jako na str. 34 ("podle J. Roselta..."). Obdobně nevíme, kam se autorka odkazuje, když se odvolává na studii Dereka Pageta (str. 35) a nevíme, odkud pochází citace ze hry Showtime, navíc kdo je jejím překladatelem (str. 55-56). Poznámkám č. 47 a 50 chybí rovněž odkaz na stranu konkrétního díla i uvedení autora překladu, naopak je na závěr každé citace uvedeno v závorkách jméno autora knihy. Problematická je také vyváženost, se kterou autorka některá fakta uvádí a jiná nikoli. Na str. 14 se o skupině Shunt můžeme jen dohadovat, odkud pochází, kdy byla založena a kdo ji tvoří - to vše je na téže straně náležitě uvedeno u skupiny Gob Squad. U LIFEshow (str. 17) se dozvíme, kdy byla uvedena, další inscenace přímo v textu disertační práce to štěstí neměly. Strany 19-21 nabízejí obsáhlý popis východisek při projektu Osobní anamnéza (včetně zbytečně citovaného mailu doc. Miroslava Vaňka v plném znění), aby se autorka s východisky dalších tří děl (Jižák, město snů, IAS ON ME DE A a My Funny Games) na str. 21 vypořádala v jednom odstavci. Až paradoxní je pak krátký odstavec (str. 68), který se nabízí jako odpověď na jednu z kardinálních otázek celé práce "Co lze definovat jako předpoklady pro autorskou a devising tvorbu". Při popisu inspiračních zdrojů k My Funny Games (str. 16) by pro přesnost, jakou vyžaduje vědecká práce, bylo vhodné tyto zdroje uvést plně a nikoli odbýt slovy "a mnoho dalších." V této souvislosti stojí za zmínku, že dramaturg Lukáš Jiříčka líčí vznik inscenace odlišně od autorky. Naznačuje, že dříve než její téma bylo jasné využití technologií. To by ukazovalo na skutečnost, že - zůstaneme-li pouze u příkladu My Funny Games - při přípravě inscenace forma předcházela obsahu, což by jistě stálo v předložené disertační práci za vysvětlení. "Do projektu jsem vstoupil v momentě, kdy scénografie měla již poměrně jasné obrysy, a také byl definován způsob užití videotechniky (skrytá kamera v brýlích či sportovní čepici aktérů) za účelem manipulace diváků. Princip tvorby představení byl ovšem opačný - technika a vizuální složka sice již byla poměrně známá dopředu, ale téma manipulace bylo zatím velmi obecně a povšechně definované bez jasných mantinelů či navržené struktury inscenace." (Jiříčka, L.: Vypáčit Pandořinu skříňku, Poznámky k dramaturgii inscenace My Funny Games in Divadlo a interakce V., Praha 2011, s. 183).

Autorka také měla sjednotit, zda bude citované osobnosti uvádět pouze příjmením (str. 54), zda křestní jméno bude uvedeno iniciálami (např. str. 71) či celé. Na str. 43 je chybně uvedeno příjmení Georgese Méliése (na konci nikoli s e), na str. 46 je jednou chybně uvedeno jméno Petera Greenawaye, autorka se dokonce mýlí v názvu filmu, který byl východiskem k její inscenaci My Funny Games, film se jmenuje Funny Games (str. 16). Čtení znesnadňuje fakt, že se, pravděpodobně vinou formátování, na mnoha stranách sloučila jednotlivá slova, citelné je to již v abstraktu na str. 2.

Autorka by se měla k práci ještě vrátit. Chybí vysvětlení metodologických přístupů k jednotlivým tématům, kritická analýza a odstup od popisovaného a neřeší se uspokojivě základní otázky, které jsou podstatou této práce (divák, podíl jednotlivých aktérů při kolektivním způsobu tvorby a analýza práce s technologií). Dále by bylo vhodné dořici některé soudy, které Petra Tejnorová předkládá, a především upravit zcela nevěrohodný poznámkový aparát. Předložený text nesplňuje požadavky standardně kladené na disertační práce v daném oboru a k obhajobě nedoporučuji.

Josef Rubeš, M.A.

Praze, dne 15. února 2016