

## O perspektivách, mezích a slepých uličkách teatrologického zkoumání

Jitka Pavlišová

Radka Kunderová (ed.). *Current Challenges in Doctoral Theatre Research*. Brno: DiFa JAMU, 2017. 244 s.

[ orientace ]

Sborník *Current Challenges in Doctoral Theatre Research* v písemné formě slučuje příspěvky přednesené na stejnojmenné mezinárodní konferenci pořádané Divadelní fakultou Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, která se konala v listopadu 2015. O tom, že se jedná o událost „natříkrát“ mezinárodní, svědčí již samotné geografické zastoupení autorů jednotlivých studií. Ve sborníku totiž nalezneme celkem třicet příspěvků z třinácti zemí světa<sup>1</sup> a tří kontinentů (Evropy, Afriky a Severní Ameriky). Doktorští studenti pak ve svých vždy zhruba pětistránkových příspěvcích buď svůj výzkum spíše představují, nebo blíže nastiňují a analyzují jednotlivé jimi zkoumané fenomény ve vědeckém i praktickém měřítku, či se případně též sami pouští do polemik s dosavadními metodologickými, teoretickými a analytickými přístupy.

Podle názvu sborníku by se na první pohled mohlo zdát, že je výhradně tvořen texty doktorandů. Pravdou ovšem je, že jsou v něm obsaženy také příspěvky několika expertů z různých uměleckých oborů a kateder. Ti se, v rámci zacílení konference na tzv. *artistic research*, každý z vlastního úhlu pohledu a na základě své osobní zkušenosti zabývají poměrně obecnými, leč v sou-

časnosti rovněž virulentními společnými otázkami: Kdy, kde a jak se zrodil soudobý trend zavedení doktorského studia na jinak prakticky zaměřených uměleckých institutech? Jaké jsou možnosti vzájemné spolupráce a mezinárodních projektů taktó koncipovaného doktorského studia? Jaký je jeho potenciál a perspektiva? Jak dalece jsou jeho doktorští studenti skutečně obohaceni o provázanosti teoretického smýšlení i praktické zkušenosti nad zkoumaným jevem? Nejsou spíše o to více zatěžováni a nezůstávají pak ve svém progresivním vývoji na půli cesty mezi vědeckým diskurzem a uměleckou praxí? Jsou výsledné doktorské práce skutečně odborně relevantní? Mohou uspět v „poměřování“ s ryze teoreticky zaměřenými obory, jako je divadelní, hudební či taneční věda?

I když některé z vytýčených otázek, jež jsou jednotlivými experty (z České republiky, Litvy, Velké Británie, Kanady) v textech položeny, se zdají být v tuto chvíli spíše výchozími a vybízejícími k další reflexi a zkoumání, některé příspěvky samotných doktorských studentů jako by však částečně dávaly již nyní dostatečnou odpověď. Zvolená témata a způsob jejich uchopení, metodologický přístup, dílčí dosavadní resutující teze i ve většině případů provázanost s uměleckou praxí odkazují totiž mnohdy na velmi dobrou myšlenkovou vyzrálost a odbornou kompetenci jejich autorů. To

1 Konkrétně Česká republika, Francie, Jihoafrická republika, Kanada, Litva, Lotyšsko, Maďarsko, Polsko, Rumunsko, Řecko, Slovensko, Velká Británie a USA.

se pak v jednotlivých studiích nejvýrazněji projevuje hned v dvojí rovině. Jednak ve znalosti nejrozličnějších současných teoretických konceptů a jejich osobitého zakomponování do vlastních témat, jednak v různých prizmách uchopení zkoumané problematiky a rozmanitém spektru smýšlení nad dalšími potenciálními možnostmi teoretického i praktického rozvoje stanovených postupů. Nejednou se také studenti snaží propojením teoretického vědeckého přístupu s uměleckou praxí rozvinout a zavést nové adekvátní metody například tréninku hercova hlasového a fyzického projevu (Ashley Meyer: „Rhythmic Acting: Using Music in the Actor’s Preparation“; Sebastián Cortés: „Body and Movement as a Pedagogical Tool for Actor Training“), anebo optikou současných teoretických přístupů a jejich využití v praxi znovuobjevovat a zkoumat herecké metody formované divadelní modernou a avantgardou již v první polovině 20. století (Tomasz Ciesielski: „Meyerhold’s Biomechanics in Neurocognitive Perspective“).

Sborník je strukturován do deseti tematických oddílů coby společného pojítka pro následující (povětšinou tři) dílčí příspěvky, jmenovitě se nazývají *Discussing the potential of artistic research*; *Current contexts of PhDs in theatre*; *New Impulses, Innovation and acting techniques*; *Performativity beyond theatre*; *(Non)Performing noise, music and voice*; *Ethnography and anthropology revisited*; *Challenges of new media*; *The dramatic text re-examined* a *Blind spots in theatre historiography*. Jak ovšem editorka sborníku podotýká, nejedná se o přesný poměr a rozčlenění ve vztahu k předchozí konferenci, ale spíše o určitý resultát možných směrů a perspektiv, jakými lze nad uskutečněnou konferencí zpětně uvažovat.

Pokud by mohl čtenář, nepřítomný předchozí konferenci, prostudováním jednotlivých příspěvků dospět k nějakým souhrnným konkluzím, tedy jaký je současný stav výzkumu divadla a jaké umělecké fenomény či teoretické koncepty jsou těmi nejaktuálnějšími výzvami pro současné doktorské studenty, dalo by se je na základě tohoto vzorku (čti: sborníku) charakterizovat ve třech tezích.

Teze první: tematická rovina. Jak je patrné již výše, ve většině případů je v souvislosti s vykonáváním doktorátu na některé z umělecky zaměřených vysokých škol a akademií centrální pozornost jednotlivých výzkumů zaměřena právě na oblast herectví, nejčastěji pak na možnosti rozvíjení herecké průpravy za pomoci současného vědeckého diskurzu. Fokus je směřován zejména na práci s tělem, stejně jako na možnosti hlasového projevu a jeho cízelace, případně na tělesný projev a práci s rozložením energií v různých tanečních či jinak pohybově choreografizovaných formách (kromě výše zmíněných rovněž například projekt Brigity Bublyté: „The Process of Transcultural Communication in Artistic Research: A Lithuanian Case Study Flamenco Meets Sutartinė“). Je tedy evidentní, že primariát herectví vázaného na text je dekonstruován či přímo odstraněn nejen představiteli postdramatického divadla a divadelní neo-avantgardy v druhé polovině 20. století, ale tato tendence dál kraluje rovněž na počátku století jednadvacátého. Druhá stěžejní zkoumaná perspektiva je ona specificky divadelní procesualnost, a to jak v období zkoušení, tedy fenomén zvaný *work-in-progress*, tak v konfrontaci aktérů a diváků již přímo v samotné, teď a tady trvajícím, společně sdílené divadelní události a vzájemné participaci na ni. V případě prvním jednotlivé

studie opět poukazují spíše na rozvíjení nejružnějších technik v procesu zkoušení a zdokonalování herce/tanečnicka/aktéra a jeho konfrontace coby subjektu v rámci skupiny. V případě druhém se pak tematizují možnosti experimentování a budoucího potenciálu aktuálních uměleckých forem, jako jsou imerzivní divadlo, site-specific projekty v postindustriálních zónách či zapojení tzv. expertů všedního dne do procesu utváření doku-performance (Lukáš Brychta: „Regarding the Role of the Active Spectator“; Ewa Żurakowska: „Site-specific Theatre in Context of Space Animation and Vocal Expression“; Barbra Herčíková: „Experts of the Everyday: Staging Authenticity in Documentary Theatre“).

Teze druhá: teoreticko-metodologický klíč. Pokud se poslední výrazná etapa progresivního vývoje v oblasti umění i následném teoretickém smýšlení o ni nesla pod hlavičkou tzv. performativního obratu a v současnosti se toto paradigma přesouvá do fáze tzv. kognitivního obratu, pak i tento sborník je toho určitým dokladem. Jména jako Hans-Thies Lehmann anebo Erika Fischer-Lichte nahrazují v četných citačních zdrojích jiná – Bruce McConachie, Rhonda Blair či John Lutterbie. Zdá se tedy, že v mnoha ohledech se již spíše než koncept performativity stávají pro současné doktorandy relevantnější vědeckou bází poznatky z oblasti neurověd a zejména kognitivní teatrologie. Zkoumání divadelních fenoménů neurokognitivní perspektivou a další možnosti fungování a uplatnění zrcadlových neuronů (*mirror neurons*), ať již v procesu herecké průpravy anebo v rámci divadelního představení, jsou explicitními výchozími premisami hned několika obsahově výrazných studií (Cortés, Ciesilski, Zane Daudzina: „Dominant Aspects of

Speech on Stage in Latvia over the past 25 Years“). Dosud klíčový pojem „performativita“ je pak nejvýrazněji uplatněn ve výzkumech, které jdou za hranici divadelního představení směrem k nedivadelním veřejným událostem a akcím (Tereza Konýčková: „The Moving Body in Cultural Mass Performances“; Anna Hejmová: „Defining Worker’s Identity: Theatrical and Performative Aspects of Worker’s Gymnastic Club Olympiads in Czechoslovakia“; Lukáš Kubina: „Theatrical Aspects of the Czechoslovak May Day Celebration in 1948“), anebo je podroben diskurzivní kritice v zemích, potažmo jazykových oblastech, kam se koncept performativity dostává se značným zpožděním, či má z hlediska určité tradicionalistické vyhraněnosti na jinou specifickou oblast divadelněvědného zkoumání problém se prosadit (Gabrielle Giro: „Is There A French ‘Performative Turn’?: When the Creative Process Encounters the Receptive Process“). Některé z příspěvků rovněž teze a pojmy stávajícího konceptu performativity<sup>2</sup> ve svém ukotvení problematizují, dále rozšiřují, či modifikují, jako například projekty dvou polských doktorandek, založených v jednom případě na korekci a rozšíření pojmů tělo a tělesnost v kontextu s technologiemi (Sabina Macioszek: „From Audibility and Visibility to Intensified [In]audibility and [In]visibility“), v druhém případě na opoziční strategii tzv. allopoietického módu konfrontovaného s etablovaným autopoietickým modelem představení (Justyna Stasiowska: „Noise – A Methodology of Sonic Perception in Artistic Practices“).

Teze třetí: slepá místa. Netřeba předstírat, že všechny příspěvky jsou vyvážené,

<sup>2</sup> Alespoň tak, jak je definován nejpozději Erikou Fischer-Lichte v *Estetice performativity* 2004; česky 2011.

přínosné, progresivní. Anebo naopak že některé ve své progresivitě, či lépe kontroverzi, již spíše nenarážejí na krajní meze relevantnosti a skutečného uplatnění (v teoretickém i praktickém měřítku) a hrozí jim, že zůstanou pouze jakýmsi výkřikem do tmy. Rovněž tak, ač lze rozčlenění do zmiňovaných deseti částí ve většině případů bez výhrad akceptovat, přesto se místy nevyhneme pocitu našroubování konkrétního příspěvku někam, kde vytváří v kontextu s ostatními spíše určitý, žel negativní, protipól. To je ovšem dáno právě onou zmiňovanou nevyvážeností, která se v těchto tematických oddílech čas od času projevuje. Především v momentech, kdy po precizním analytickém, teorií a vlastními soudy podloženém příspěvku

přichází takřka plochá, popisná skica. Za nejvíce problematický se jeví oddíl poslední, *Blind spots in theatre historiography*, kde oba tuto sekci zastupující autoři dle mého soudu neopustili onu rovinu povrchového, heuristicky pozitivistického směřování svých tezí bez nějakých, současně vědeckému diskurzu adekvátních inovativních strategií. Možná to ale pouze odkazuje na jeden obecný neblahý fenomén, charakteristický minimálně pro postkomunistické země: není právě oblast divadelní historiografie v současnosti tou největší slabinou aktuálního teatrologického zkoumání, u níž se stále hledají možné „současné“ perspektivy uchopení a tím se také signalizuje nutnost její, přinejmenším, metodologické revize?