

Oponentský posudek disertační práce Mgr. Veroniky Štefanové *Nový cirkus jako dramatické umění: analýza inscenací nového cirkusu jako cesta k jeho estetickému diskurzu*

Oponent: Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Disertační práci Veroniky Štefanové *Nový cirkus jako dramatické umění: analýza inscenací nového cirkusu jako cesta k jeho estetickému diskurzu* rozumím ve třech rovinách, jež se pochopitelně v práci vzájemně prolínají. Disertační práce Veroniky Štefanové je pro mě:

- 1/ příspěvkem zachycujícím novocirkusové organizačně-provozní a pedagogické zázemí v zahraničí i u nás;
- 2/ pokusem o systematizovaný přehled dějin tradičního i nového cirkusu v úzkém propojení s divadelním vývojem v zahraničí i u nás, a to zhruba od konce 18. století do současnosti;
- 3/ snahou o vytvoření teoretického nebo metodologického nástroje či konceptu, jímž by bylo možné novocirkusové kreace uchopovat, analyzovat, vykládat v širším kontextu dramatických umění.

Ad 1/

Veronika Štefanová završuje disertační práci svůj několikaletý výzkum v oblasti cirkusu tradičního i nového. Předložená práce navazuje na její magisterskou diplomovou práci, již úspěšně obhájila v roce 2009. Novému cirkusu se Veronika Štefanová nevěnuje pouze jako badatelka, ale i jako recenzentka. Mimoto již několik let působí v Centru pro nový cirkus Cirqueon, kde zajišťuje chod knihovny a dokumentace. Novému cirkusu se věnuje i prakticky v rámci různých workshopů. V průběhu svého doktorského studia absolvovala několik zahraničních stáží či krátkodobých pobytů ve Francii, Anglii, Belgii, Kanadě atd. Dynamické dění na půdě nového cirkusu sleduje nejen u nás, ale i v zahraničí. Veronika Štefanová je v tomto ohledu nesporně jednou z nejznalejších a nejpovolanějších osob v našich končinách, která je důvěrně obeznámena nejen s novocirkusovou tvorbou, ale i jejím administrativním, institucionálním, organizačně-provozním, umělecko-právním, kulturně-politickým a vzdělávacím zázemím. Právě tyto své zkušenosti a znalosti vtělila do větší části práce, jež se tím, co není přímo v kreacích vidět, ale co zároveň působí jako jejich nedílný a podstatný formativní aspekt, zabývá. Tématu je věnován prostor především na stranách 39–73 (oblast zahraničí, tzn. Francie, Kanada, Skandinávie) a 139–153 (Česká republika). Tato část je rozhodně cenným a informovaným vhledem, jež odkrývá základní pravdu – bez širokospektrální institucionální a finanční podpory lze kontinuitu a kvalitu uměleckého druhu a jeho následné reflexe zajistit jen obtížně.

Ad 2/

Již ve své diplomové práci se pokusila Veronika Štefanová představit historický vývoj a proměny tvarosloví tradičního a nového cirkusu. Práci tehdy zaměřovala především na zahraničí. V disertační práci postoupila o kus dále – zahraničí je věnována část práce mezi stranami 23–102. Do této oblasti spadají pochopitelně i témata provozně-organizační zmíněná výše, ale i tři analýzy novocirkusových

kreací (francouzské, švédské a kanadské), které chápu jako dílčí historické sondy či zprávy, jimiž autorka ukazuje možné podoby nebo polohy nového cirkusu.

Více než polovinu práce nicméně zaměřuje Veronika Štefanová na přehled křivolakých a obtížných vztahů a průníků cirkusu s divadlem na našem území. Autorka si chce zákonitě vytvořit „dějinné zázemí“, na němž by mohla demonstrovat krkolomnou cestu ke vzniku českého nového cirkusu. Začíná poněkud kurzoricky 19. stoletím zmínkou o pražských arénách a vystoupeních akrobatů, aby se mžikem přenesla do období mezi válkami a k divadelní avantgardě. Všímá si a referuje o vlivu cirkusu na divadelní avantgardu, především na ranou inscenační tvorbu Jiřího Frejky v Osvobozeném divadle. Zmiňuje i klaunské typy Voskovce a Wericha. Možná by na tomto místě stálo za to vzpomenout i kreace E. F. Buriana v revuích Jiřího Frejky, jež byly uváděny pod hlavičkou Divadla Dada.

Štefanové kaleidoskopický průřez dotyků cirkusu s divadlem pokračuje přes vybrané produkce divadla Větrník a Divadla Satiry či Divadla na Vinohradech (inscenace Kohoutova *Augusta Augusta, augusta*) k dvěma osobnostem, jež měly s cirkusem co do činění – Boleslav Polívka a Ctibor Turba. Právě v části věnované Turbovi Veronika Štefanová částečně pouští od poněkud referátového tónu a svou sondu podkládá zevrubnějším průzkumem konkrétního materiálu (především Turbovy práce z devadesátých let, zejména pak *Hanging Man*), který obohacuje o osobní rozhovory s tvůrcem. Ne nadarmo je v kontextu přehledové historické části (s. 103–139) kapitola o Turbovi nepoměrně delší (s. 120–139).

Zvláštní část tohoto oddílu představuje kapitola „Cirkus jako princip divadelního zobrazování“, v níž se – podobně jako v části věnované zahraničnímu novocirkusovému kontextu – autorka zabývá dvěma specifickými produkcemi (*Obludárium* Divadla bratří Formanů a *Se mnou smrt a kůň* Evy Tálské) a činností dvou uskupení (Divadlo Continuo a Décalages). Stejně jako chápu zprávy o třech výše zmíněných zahraničních novocirkusových kreacích jako dílčí historické sondy nabízející různé polohy nového cirkusu, čtu tyto podkapitoly jako příklady, na nichž autorka odhaluje zvláštní český případ pronikání cirkusu do divadla. Štefanová si zároveň uvědomuje a několikrát na tento fakt upozorňuje, že první dvě inscenace mají vztah k cirkusu, natož pak novému, velmi volný, kdežto u Divadla Continuo a především u Décalage lze již hovořit o české verzi nového cirkusu. Historický přehled nemůže nekončit profilem „oficiálně prvního českého nového cirkusu“, Cirkem La Putyka (s. 170–194). Oceňuji odvalu, s níž se Veronika Štefanová do historického přehledu pustila, což se týká především části zaměřené na české prostředí. Samozřejmě s sebou takové úsilí nese mnohá úskalí, jež autorka místy těžko zdolává. Převládá zde jistá nevyrovnanost, která v sobě mísí kurzorické procházení izolovaným dějinným vývojem s pokusy o dílčí průniky pod povrch diskutovaných jevů.

Ad 3/

Diskusní část:

Základním, jasně formulovaným teoretickým či metodologickým východiskem Veroniky Štefanové je, že nový cirkus patří do rodiny dramatických umění. Ve své práci vychází ze „strukturálně-sémiotického modelu“, který chápe tak, že „každá ze složek inscenace nového cirkusu figuruje v kontextu struktury tohoto díla jako znak. [...] Novocirkusovou inscenací [...] prezentují jako umělecké dílo, celek, jehož

složky mají zobrazující funkci. [...] Existence a estetické působení inscenace nového cirkusu na diváka závisí na dvou základních principech – principu *cirkusovém* (cirkusovost) a *divadelním* (divadelnost)“ (s. 17) Na jiném místě Štefanová uvádí: „Všechn scénický materiál použitý v představení inscenace nového cirkusu je předmětem sémiotizace. Cílem tvůrce inscenace nového cirkusu je unikátním způsobem proměnit technickou podstatu cirkusových umění na podstatu označující“ (s. 19). Nemám ani v nejmenším nic proti takovému náhledu na věc, chápu jej jako jeden z možných hermeneutických přístupů nejen k novocirkusovému dílu. Spíše mě zajímá, zda takovýto pohled nesnímá z novocirkusového díla, které autorka nechce pouze vykládat, nýbrž analyticky rozebírat, jeho specifickou a principiální ontologickou tkáň, jež ovšem – což autorka v práci prokazuje – nesnižuje onu v úvodu práce zmiňovanou novocirkusovou bipolaritu, ba možná jí paradoxně amplifikuje. Zajímá mě, proč se autorka místy poněkud urputně snaží dokázat, že nový cirkus pracuje se znaky, semiózou a následně tak potvrdit, že je součástí skupiny dramatických umění. Nerozumím příliš argumentu, že jde o jakési metodologické gesto, jímž by byl proces vnímání a interpretace novocirkusového díla snadněji přiblížen našemu prostředí – ostatně, když mluví o ostenzi, cituje nikoli Osolsobého, jenž se krčí v seznamu literatury, ale Pavise. Autorka sama jmenuje práci Eriky Fischer-Lichte (a mohla by jmenovat další – např. Berta O. Statese, který o této bipolaritě hovořil již v osmdesátých letech), která se spíše věnuje, jak známo, oblasti performančních umění a divadlu, v níž je bipolarita (fenomenálnost a sémiotičnost) procesu spolutvorby divadelního díla patřičně tematizována. Stejně tak v seznamu literatury uvedená, nikde ovšem necitovaná studie Etlíkova o ontologickém a noetickém principu divadelního umění jde tímto směrem. A mohli bychom jít hlouběji do tzv. strukturálně-sémiotické tradice k podvojnému pojetí uměleckého díla jako věci a znaku (základní osobnost českého strukturalismu Jan Mukařovský chybí). Ostatně i zmiňovaný Zich hovořil ve své práci nejen o hereckých postavách a dramatických osobách, ale i významových představách technické a obrazové, které bipolaritu dramatického díla respektovaly (o znacích nemluvil nikdy). Zkrátka – není ona diagnóza novocirkusového díla, o níž jde Štefanové především, tímto okleštěným sémiotizačním pohledem výrazně omezena? Nebo onen materiálně-tělesný, ontologický aspekt autorka předpokládá jako daný? Nelze jej ale přeci na základě našich znalostí o duální povaze divadelního díla jednoduše vysvětlovat binární opozicí cirkusovost (materiálnost)-divadelnost (sémiotičnost).

Zajímá mě zároveň, proč autorka nevyužívá ve své práci poznatků kognitivních věd. Jí citovaný Philippe Goudard, který před několika lety přednášel i na místní katedře, právě o tomto výzkumu hovořil jako o nejžhavějším v oblasti teoretické reflexe cirkusových umění, včetně nového cirkusu. Myslím, že by pro naše prostředí bylo daleko cennější, kdyby na materiálu, jakým je nový cirkus, Veronika Štefanová tuto oblast výzkumu zevrubněji představila. To je mé skryté přání, které ale respektuje autorčin zřetelně formulovaný záměr. Pouze bych byl rád, kdyby své rozhodnutí při diskusi v rámci obhajoby ještě ozřejmila a zpřesnila.

Celkové hodnocení:

Práci chápu jako zprávu o historickém vývoji (či jeho verzi) a institucionálním zajištění (novo)cirkusových aktivit u nás i v zahraničí. Z hlediska teoreticko-metodologického, a tedy i

analytického, má práce jisté rezervy, jež nesouvisí pouze s úzce vymezeným klíčem, jímž chce autorka pojmut složitou oblast svého výzkumu, ale i s určitou izolovaností zkoumaných jevů – příklad za všechny: jsem přesvědčen, že inscenaci Evy Tálské nelze plně analyzovat, aniž by byla umístěna do souvislostí např. s její tvorbou se Studiem dům (zmíněny jsou pouze kurzoricky *Svatbičky*). V době, kdy pracovala na *Cirkuse*, se Studiem vytvořila inscenace *Tance krále Leara a Stárnutí* – non-verbální, pohybové kreace, jejichž tématem nebyl cirkus (stejně jako tomu není ani v onom *Cirkuse*), nýbrž metafyzika konce, snad smrti. *Cirkus* byla navíc práce, k jejíž přípravě byli přizváni profesionální cirkusáci – menší, i když ne nepodstatný detail. Zajímavá by zde byla souvislost s Tadeuszem Kantorem.

Nedostatek spatřuji v práci s prameny – autorka ve svých analýzách představení používá různé typy ohlasů, které začasť nechává promlouvat, aniž by je citlivě či kriticky „přečetla“, což by měla být na této úrovni samozřejmost. Nejpřínosnější je práce v kapitolách věnovaných tématům mimoestetickým, méně přínosná je pak v momentech, kdy se autorka pokouší svou reflexi umístit do teoretického diskurzu, který si žádá daleko širší znalosti současných metodologických přístupů analýzy. Měla-li práce ambici nabídnout nový teoreticko-analytický nástroj k pojednání novocirkusového díla, nestalo se tak – zůstala v podstatě u tradičního popisu scénického dění. To, že jde i tak o důležitou zprávu, je jiná věc. Měla-li být práce historickým exkurzem, pak jím ve své sice kompilační a referátové povaze víceméně je. Měla-li být o novocirkusovém provozně-organizačním zázemí, pak jde o práci velmi úspěšnou a cennou. S ohledem na všechny tři základní linie, které při hodnocení beru v potaz, práci k obhajobě doporučuji a těším se na debatu k vytčeným otázkám.

V Praze 15. 12. 2015

Martin Pšenička