

Posudek oponenta bakalářské práce: Filip Pátek: Motiv psychické distance v koncepci dramatického umění Otakara Zicha. Praha 2015.

Bakalářská práce F. Pátka se vyznačuje jasně zvoleným tématem – komparativní studií Bulloughova konceptu psychické distance a Zichovy teorie/estetiky dramatického umění. Autor postupuje systematicky – nejprve představí Bulloughovu koncepci, poté Zichovu teorii a v třetí kapitole provede kritické srovnání shod i rozdílů. Práce je velmi sevřená, možná až příliš, protože autor se „nerozptyluje“ dalšími souvislostmi, analogiemi, ale ani kontrastními názory, které by doložily jeho obeznámenost se současnou estetikou. Čtenář z textu téměř nepozná, **kdy** byla práce napsána, vyjma poznatku, že po publikování Zichovy *Estetiky dramatického umění*. Poctivý přístup autora a pečlivost práce z primárními texty ovšem nezabránilly některým nepřesnostem až sporným tvrzením a vývodům, na některé poukáži.

Hned zpočátku se objevuje a opakovaně vyskytuje náhled, že psychická distance spouští estetický postoj (s.8), současně je však variantou estetického postoje nebo že umožňuje estetický postoj. Platí ovšem, že je jednou z raných formulací konceptu estetického postoje a nikoli pouze podmínkou jeho zaujetí. Pro případné ztotožnění obou konceptů (protagonistou v 60. letech minulého století byl např. J. Stolnitz) stojí za úvahu, i jako otázka pro obhajobu, námitka H.S. Langfelda (*The Aesthetic Attitude*, 1920), který v práci zcela chybí, ač autor odkazuje ke knize D. Fennera stejného názvu z roku 1996, totiž, že psychická distance je proměnlivá, jak v průběhu recepcce, tak u jednotlivých estetických objektů, kdežto estetický postoj buď je nebo není. Ale zpět k bakalářské práci. Na s. 11 autor uvádí, v téměř citaci Bullougha, že psychická distance leží mezi naším já a jeho afekty, aby dovedl, že tedy existuje specifický druh odstupu mezi námi a daným objektem. Přesněji řečeno jde ovšem o distanci mezi námi a působením objektu na nás. Na s. 12 – objekt a jeho působení oddělíme od našeho vlastního já – což bychom snadno dosáhli, pokud bychom ukončili vnímání. Jak bychom mohli jakýkoliv objekt vnímat v jakékoli modalitě, pokud

bychom ho oddělili od našeho já? V jednom z mála odkazů mimo oba zkoumané autory, totiž k D. Fennerovi, zmiňuje, že divák musí být distancován a současně být chápatý a empatický (s. 14). Již zmíněný Langfeld v této souvislosti kritizuje Bullougha příkladem z Hamleta – scéna, v níž jsou Hamlet a král svědky/diváky hry ve hře, kdy představitel přítomného krále vkapává jed do ucha předchozího krále, Hamletova otce. Obě postavy ztrácí psychickou distanci, přestanou brát hru jako hru. Pokud se divák vcítí do obou dramatických postav, pak by měl také ztratit distanci a tím by ale přestal recipovat i „rámcovou“ hru Hamlet jako dramatický útvar. Najdeme (při obhajobě) možnou explanaci v jedné či obou sledovaných teoriích? Na s. 16 se opakuje nepřesnost s distancí od objektu a od vlastních afektů. Pod-distancování je pak traktováno jako příliš malá vzdálenost od zakoušeného objektu, přičemž jde *de facto* o příliš malou nebo žádnou „vzdálenost“ od afektů. Odkazem k Bulloughově tvrzení, že pokud by diváci dokázali vždy zachovat psychickou distanci, „existence cenzury by neměla smysl“ se ztrácí výrazné téma konce 20.století, totiž (společensky) subverzivní charakter umění, který se realizuje právě díky adekvátní recepci uměleckých děl, totiž v estetickém postoji. S. 23 – ztotožnění konkrétního já s praktickým je nesprávné, naopak v estetickém prožitku je vědomí já posíleno a mohli bychom tedy říci, že je konkrétnější nežli běžně, v praktickém postoji.

V „zichovské“ kapitole se opakovaně a nutno dodat, v souladu se Zichem, klade **současné** vnímání významové představy technické a významové představy obrazové neboli herecké postavy a dramatické osoby. Jde o velmi spornou tezi, u níž se bohužel autor nezastaví. Přitom naznačuje znakové pojetí u Zicha, ale bez konsekvencí. V Zichově době se již výrazně rozvinula fenomenologie a uvedenou dvojici bychom mohli připodobnit např. rozlišení malba – konkretizace (obraz) u Ingardena nebo znakový nosič a estetický znak (Ch. Morris) nebo dílo-věc a dílo-znak u Mukařovského. V uvedených analogiích nikdy nemůžeme vnímat oba členy současně a plně, ale pouze následně a hierarchicky. V dalších pasážích se autor potýká s problémem

divadelní iluze, kde by odkazem např. na W. Isera a prvky iluzi vytvářející a iluzi rušící nabyly důstojnější role. Zichova divadelní iluze je také iluzí něčeho a je na místě se ptát, čeho je iluzí. Podle autora ani reality, ani fikce. Pojetí zdánlivé nic nevysvětluje, jen zaměňuje jedno slovo za druhé.

V třetí kapitole mimo jiné Pátek odlišuje oba autory tím, že Bullough explicitně zdůrazňuje aktivitu recipienta na rozdíl od Zicha (s. 41) Tvorba významové představy obrazové, dramatické osoby, která je u Zicha mentálním výtvozem v hlavě diváka snad není aktivitou? Na s. 49 další zdánlivý rozdíl: chyba na straně diváka je buď ve směřování technické a obrazové představy (Zich) nebo v chybě ve vztahu subjektu s objektem (Bullough). Jde o skutečný rozdíl?

Jako příhodné otázky k obhajobě bych uvedl dvě – zcizující efekt a příklad filmu Jana Hřebejka *Škoda lásky*, kde Karel Gott hraje Karla Gotta. Výklad těchto fenoménů optikou analyzovaných autorů by mohl dosvědčit hlubší průnik do sledovaných koncepcí.

Celkově práci hodnotím kladně pro pečlivý přístup a práci s texty, jasné i když mnohdy klopýtavé vedení výkladu a upřímnou snahu o dobrání se přesvědčivého výsledku. Pro některé nepřesnosti a sporná místa navrhuji hodnocení mezi velmi dobře a dobře, v závislosti na obhajobě. **Práci doporučuji k obhajobě.**

Praha 9.6.2015

.....
Prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.