

Tomasz Kubikowski

## A co je to vlastně performance?

[2010]

**A co to w ogóle jest performans? Text je pro tuto antologii rozšířenou verzi referátu proneseného 19. prosince 2010 v rámci konference „RS & PS: Richard Schechner and Performance Studies“ na University of Haifa. Další verze vyšla pod názvem Czym jest z natury performans? In *Performans, performatywność, performer*. Eds. Ewa Bal, Wanda Świątkowska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013, s. 41–52.**

přeložil Jan Šotkovský

1.

Každý, pro něhož není angličtina mateřským jazykem, začíná při prvním setkání s *performance studies* od této otázky – a začíná od ní i naprostý laik při střetu se záplavou „performancí“ a všudypřítomností hesla „performance“ v nejrozmanitějších oblastech života, uměním počínaje a rozličnými spotřebitelskými výrobky, nabízenými a popisovanými tímto heslem, konče. Když se pokusíme zmíněné slovo přeložit, objeví se celé množství proměnlivých, neurčitých významů: v mé rodné polštině přicházejí takřka okamžitě na mysl četné možnosti překladu. Z nich lze uvést: představení, naplnění, výkonnost, vystoupení, čin, vykonání, dodržení, splnění, námaha, provedení, rozhlasový pořad, výkon, výdobytek, chování, jednání, předvedení, podívaná, spektakl, dřina, a dokonce realizace, dovršení a výsledek – v závislosti na kontextu a idiolektu dané oblasti vědy či života.

Potíž narůstá, když se obrátíme pro radu k textům performatiků – otců zakladatelů dané vědecké disciplíny. U nich se totiž dočteme, že *performance* je „pojem ze své podstaty problematický“ (*an essentially contested concept*), že je to termín „obtížně uchopitelný“ (*a term hard to pin up*), že „brání své vlastní kategorizaci“ (*problematizes its own categorization*) – že je, stručně řečeno, nedefinovatelný. Přitom jeho nejrozmanitějšími definicemi, popisy a charakteristikami se jen hemží nejrozličnější texty různých autorů.

Abychom nějak začali rozplétat ono zamotané klubko, abychom v jeho středu našli něco užitečného, zatáhneme za jednu z nitek, která se jeví jako silná a schopná dovést nás k řešení. Oním často citovaným komplexním pokusem o definování *performance*, který v sobě zahrnuje množství jině naznačených obsahů, je formulka použitá roku 1989 Richardem Baumanem v *International Encyclopedia of Communications* (Mezinárodní encyklopedie komunikace).<sup>1</sup> Cituje ji mezi jinými Marvin Carlson ve svém zásadním díle *Performance: A Critical Introduction* (Performance: Kritický

<sup>1</sup> *International Encyclopedia of Communications*. Eds. Erik Barnouw – a kol. New York – Oxford: Oxford University Press, 1989. 4 sv. Pozn. red.

úvod, 1996, 2004, [2013]): „Podle Baumana každá performance vzbuzuje vědomí podvojnosti, kdy každá reálně vykonávaná činnost je v myslích vnímatelů srovnávána s určitou možností, ideálem či prvotně zapamatovaným vzorcem této činnosti.“<sup>2</sup>

Carlson cituje tuto formuli v pododdíle nazvaném *Keeping up the standard* (Plnění normy) – sám titul se skládá ze dvou slov, tudíž se pojďme na chvíli věnovat oné podvojnosti, oné dvojakosti, na kterou odkazují Bauman, Carlson a rozličná tvrzení mnoha jiných teoretiků. Máme tedy jisté pravidlo (možnost, ideál či prvotní vzorec) a máme je naplněno nebo ne: konkrétní, právě konanou činností, dílem, jednáním. Máme dva prvky stojící proti sobě: jeden stálý neboli nadčasový, druhý momentální, chvilkový, efemérní. Na jedné straně obnovované kousky chování (řečeno slavnou Schechnerovou definicí),<sup>3</sup> na druhé – chování přítomné. Na jedné straně předstírané dovednosti, na straně druhé projev toho, co doopravdy umíme. A tak dále – bezmála v každé z dostupných definic performance stojí proti sobě obdobná dvojice prvků – jeden trvalý a jeden pomíjivý – které jsou konfrontovány, vstupují do vzájemné interakce. Právě tu konfrontaci a interakci nazýváme performancí – tato konfrontace a interakce zřejmě tvoří její základní strukturu podle všech, kteří se jí pokoušeli charakterizovat.

Ostatně – jak originálně poznamenal Jon McKenzie a později v evropském kontextu potvrdila Erika Fischer-Lichte –

2 CARLSON, Marvin. *Performans*. Přel. Edyta Kubikowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007, s. 29. – Originál: Týž. *Performance: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 1996. 247 s.

3 Autor zde odkazuje na Schechnerův pojem *restored behavior*, který se „...objevuje ve všech druzích performancí, od šamanismu a exorcismu až po trans, od rituálu po estetický tanec a divadlo, od iniciačních rituálů po sociální drama, od psychoanalýzy po psychodrama a transakční analýzu. Obnovené chování je hlavním rysem performance. Uplatnění tohoto termínu je však tak široké, že: ‚Ve skutečnosti jakékoli chování je obnovené chování – každé chování se skládá z přeskládaných kousků již dříve uskutečněných chování.‘ Tento model považuje Schechner za svůj největší přínos divadelní antropologii.“ In HLAVICA, Marek. *Performanční studia*. Brno: Janáčková akademie múzických umění v Brně, 2008, s. 186. Pozn. ed. – K překladu pojmu srov. též pozn. 22 na s. 54 této antologie. Pozn. red.

zmíněná interakce získává podobu zpětné vazby.<sup>4</sup> Ohledně povšečnosti posledně zmíněného postřehu můžeme mít pochyby; ostatně se ještě k té otázce vrátím. Zatím je však třeba zopakovat: jak je řečeno výše, rýsuje se zde nejzákladnější struktura performance – podle všech náznaků vybraných z literatury k předmětu.

## 2.

Po tomto zjištění se zaměříme důkladněji na kontext, v němž se pojetí „performance“ nachází; kontext, který – jak víme – je dnes prakticky neohraničený a všezahrnující. Performance je viděna bezmála ve všem – což můžeme chápat jako přirozené testování nového pojmu či nového nástroje poznání, zkoumání hranic jeho užitečnosti a aplikovatelnosti. Ovšem viděno z druhé strany – takováto univerzální aplikovatelnost provokuje útoky nepřátel této kategorie a buď nedůvěru v lidech, kteří se o ni zajímají. Pracovní potřeba pojmát nejrozmanitější děje „jako performance“ vede k otázkám, zda za performance můžeme považovat například modelování břehu mořskými vlnami, nebo dokonce – u filozofičtější založených – k otázce, zda konkrétní není pouze performancí absolutního. Jsou to z pohledu nové metodologie otázky plně odůvodněné. Jen je obtížné se v nich zorientovat.

Navrhuji prozatím, abychom pro začátek vymezili vlastní kontext výzkumu následujícím způsobem. Za prvé: nechápejme performanci jako jev pouze kulturní, nýbrž jako jev širší – přirozený – který má pouze kulturní důsledky. Pokud začneme divadlem, potažmo jinými v kultuře ukotvenými a institucionalizovanými performancemi – navrhuji věnovat pozornost konceptům, které se v moderním myšlení spojují především se jménem Nikolaje Jevrejnova. Už v desátých letech minulého století navrhoval hledat prvky divadelního chování u zvířat, předpokládal – řečeno jeho jazykem – existenci „divadelního instinktu“, nesrovnatelného s žádným

4 MCKENZIE, Jon. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London – New York: Routledge, 2001. 306 s. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performance*. Přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011. 336 s.

jiným kulturním fenoménem. Budeme-li hledat v přírodě kořeny performance, můžeme se ostatně odvolat i na Aristotela, který chápal mimetickou schopnost jako specifickou lidskou vlastnost ve světě zvířat. A lze hledat i mezi našimi současníky, v Schechnerově textu „Etologie a divadlo“ (*Ethology and Theater*).<sup>5</sup>

V tomto širokém výzkumném kontextu navrhuji tedy jedno zúžení, jeden rozlišující prvek, explicitně či implicitně se objevující takřka ve všem, co bylo na toto téma sepsáno (a co nelze vzhledem k rozsahu tohoto textu zvláště zmínit). Explicitně se onen rozlišující prvek objevuje i ve výše citované Baumanově/Carlsonově definici, i když v ní není patřičně exponován. Abychom jej zvýraznili, přetřhneme definici vprostřed věty, na vybraném místě a uvidíme: „Podle Baumana každá performance předpokládá vědomí...“

Jsme u jádra věci. Performance se pojí s vědomím. Neznamena to pochopitelně, že se performuje „vědomě“ v hovorovém smyslu tohoto slova: záměrně, reflexivně – všem je přece jasné, že věc se má obvykle právě naopak. Jde spíše o to, že abychom mohli mluvit o performanci, musí docházet k biologickému jevu vědomí; musí existovat něco, co mám nepochybně já, můj pes nebo holub sedící na parapetu, ale co nepochybně nemá kámen, mořská vlna ani virus, čím jsou v jisté míře vybaveni mravenci či housenky a čím ostatně disponují nejrozmanitější živí tvorové na různých úrovních, v závislosti na okolnostech, a občas dokonce i na teplotě. O tomto tématu se hodně píše, je intenzivně zkoumáno a – což může a nemusí být významné – kognitivní teorie se po období stagnace v osmdesátých letech minulého století začala bouřlivě a živelně rozvíjet víceméně v tomtéž období jako performatika. A na přelomu dvou posledních desetiletí 20. století nastala zároveň památná performativní „teoretická exploze“ a současně záplava prací nově pojímajících vědomí a překonávajících radikální redukcionismus sémioticky orientovaných kognitivistů Marvinina Minského nebo Daniela

5 SCHECHNER, Richard. Etológia a divadlo. In Týž. *Performancia: teorie, praktiky, rituály*. Přel. Zuzana Vajdičková, Veronika Kolejáková. Bratislava: Divadelný ústav, 2009, s. 222–261.

Dennetta. Prací, které jsou přitom osvobozeny od reziduí karteziánského *theatrum*, od jakékoli teleologie; čerpajících zato z evoluční teorie v jejím dnešním znění a pojetí. Jsou naturalistické bez redukcionismu. Opět chybí prostor tyto práce komentovat; představím jen dva autory, kteří se mi z celé této oblasti zdají nejinspirativnější. Z nedostatku místa nebudu jejich volbu šířeji zdůvodňovat.

Prvním z nich je Gerald Maurice Edelman, neurobiolog a laureát Nobelovy ceny (1972) za výzkumy imunitního systému organismu. Objevy učiněné na tomto poli aplikoval na mechanismy mozkové činnosti a výsledky zveřejnil v monumentální trilogii *Neural Darwinism* (Neurální darwinismus, 1987), *Topobiology* (Topobiologie, 1988), *Remembered Present* (Rozpomínaná přítomnost, 1993), završené roku 1992 přehledem *Bright Air, Brilliant Fire* (Svěží vzduch, zářivý oheň).<sup>6</sup> Z mnoha jeho pozdějších knih stojí za připomenutí zejména dílo napsané společně s Giuliem Tononim a vydané v roce 2000 – *A Universe of Consciousness* (Univerzum vědomí). Druhým autorem je filozof John Rogers Searle, který se v mládí zabýval performativou a v roce 1969 vydal už zklaštřel *Speech Acts* (Řečové akty).<sup>7</sup> O dvacet let později se i on obrátil k výzkumům vědomí, vstoupil do proslulé polemiky s Dennettem a vydal četné publikace, z nichž klíčové jsou zřejmě *The Rediscovery of the Mind* (Znovuobjevení mysli, 1992) a *The Construction of Social Reality* (Stavba sociální reality, 1995).<sup>8</sup> Obraz, který se ze všech těchto textů

6 EDELMAN, Gerald Maurice. *Neural Darwinism: The Theory of Neuronal Group Selection*. New York: Basic Books, 1987. 371 s. Týž. *Topobiology: An Introduction to Molecular Embryology*. New York: Basic Books, 1988. 240 s. Týž. *Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness*. New York: Basic Books, 1989. 346 s. Týž. *Bright Air, Brilliant Fire: On the Matter of the Mind*. New York: Basic Books, 1992. 280 s. Srov. Týž. *Širší než obloha: Fenomenální dar vědomí*. Přel. Lukáš Děd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2010. 156 s. Pozn. ed.

7 SEARLE, John Rogers. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. 203 s. – Srov. slovenský překlad: Týž. *Řečové akty: Esej z filozofie jazyka*. Přel. Dezider Kamhal. Bratislava: Kalligram, 2007. 283 s. Pozn. red.

8 SEARLE, John Rogers. *The Rediscovery of The Mind*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992. 270 s. Týž. *The Construction of Social Reality*. New York: Free Press, 1995. 241 s. Pozn. red.

vynořuje, popíšu pomocí tří protikladných pojmových dvojic ve zkratce dokumentujících novátorství dnešních pojetí myslí proti tradici dominující v době moderny. Jsou to tyto protiklady: *rozpoznání a poznání, degenerace a optimalizace, selekce a instrukce*.

### 3.

*Rozpoznání / poznání.* Pojí se s otázkami tzv. nervového darwinismu (zásadní Edelmanovy koncepce) a následně s problémem fungování paměti. Neboli slovy Edelmana: „...neexistuje žádný zjevný přenos informací mezi organismy a jejich životním prostředím, který by způsoboval proměny populace a zvyšoval míru jejího přizpůsobení.“<sup>9</sup> Naše okolí neobsahuje žádné nám užitečné vědění, které by naše kognitivní orgány jaksi extrahovaly ze světa a asimilovaly jej. Svět nás ničemu neučí.

Učíme se pouze my sami. A sami vytváříme vědomosti nebo informace. Naše mozky pokusně vytvářejí množství kategorií, které by mohly odpovídat našemu okolí. Posléze se v našem jednání ukazuje, které z těchto kategorií jsou alespoň částečně adekvátní okolnímu světu, a tudíž vedou k úspěšnému jednání. Ty vytváří naše vědění o světě, které pak samozřejmě můžeme hromadit v rozličných úložištích a sdílet je; ona úložiště jsou pro nás zdrojem informací, zdrojem poznání. Poznání je ovšem ze své podstaty druhotné a rozpoznání mu vždy předchází. Žijeme v prostředí natolik nasyceném naší vlastní kulturou, že máme tendenci na to zapomínat – přesto je tomu tak. A každý den zjišťujeme, že knižní věda nám nikdy nenahradí praktickou orientaci ve světě.

A jak tento proces probíhá na úrovni biologické, mozkové? Víme, že v mozku se neustále tvoří dynamické sítě nervových spojení – neuronové mapy. Impulzy v rámci těchto sítí vytvářejí reakce na soubory podnětů přicházejících do mozku – jak z vnějšího světa, tak z lidského organismu.

9 EDELMAN, Gerald Maurice. *Przenikliwe powietrze, jasny ogień: O materii umysłu*. Přel. Joanna Rączaszek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998, s. 106.

Neuronové mapy zrcadlí tedy soubory podnětů přicházejících do mozku a vyvolávají reakce, které směřují k zajištění vnitřní stability organismu. Navzájem si v této činnosti konkurují, v důsledku čehož se mapy, které vyvolávají úspěšné reakce, posilují a upevňují.<sup>10</sup>

Proto tedy „nervový darwinismus“: Posilují se ty nervové mapy, které se nejlépe přizpůsobují okolí. Ty, které odpovídají za naše nejúspěšnější soubory reakcí; ty, díky nimž se podařilo nejlépe rozpoznat situaci a zorientovat se v ní. Jednou posílená spojení se pak po dlouhý čas udržují, dokonce i ve změněném prostředí, a když znovu dojde k stejnému vzorci situace – jsou připraveny k akci.

To je – podle výše představeného pojetí – podstatou paměti. Naše paměť není pouze úložiště získaných informací; není jen archivem. Je schopností opakovat chování, souborem rozvinutých dispozic, operačních postupů, které pod vlivem stimulu (občas neobvyklého – viz Proustova madlenka)<sup>11</sup> mohou být aktivovány.

Podle naturalistické koncepce myslí svět spíše *rozpoznáváme*, než *poznáváme*. Poznání je pasivní, rozpoznání aktivní. V procesu poznání získáváme informace, v procesu rozpoznání je vytváříme. Při poznávání se paměť jeví jako zásobárna informací; v procesu rozpoznávání se ukazuje, že je to dynamická schopnost opakovat vzorce chování. Lze říci, že poznání je založeno na vnímání, zatímco rozpoznání – je performativní.

### 4.

*Degenerace / optimalizace.* Promysleme nyní jednu věc. Ony neadekvátní neuronové mapy, které byly v darwinovské

10 Něco podobného se děje i v imunitním systému – organismus produkuje různé typy lymfocytů, které bojují s cizími mikroby v případě jeho ohrožení. Lymfocyty, jejichž struktura nejlépe odpovídá vetřelcům a které nad nimi nejefektivněji vítězí, se rozmnožují.

11 Jde o Proustovu proslulou pasáž subjektivních vzpomínek, asociací a reflexí, rozpoutaných afektivní, smyslově konkrétní vzpomínkou na chuť madlenky, piškotového pečiva smáčeného v čaji, zakoušenou v dětství. Srov. PECHAR, Jiří. Nad Proustovým románovým cyklem. In PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času VI: Uprchlá: Čas znovu nalezený*. Přel. Jiří Pechar. Praha: Odeon, 1988, s. 681. Pozn. ed.

konkurenci „poraženy“ a nezesílily – neboť organismus do nich neinvestoval další prostředky –, nemusí zaniknout. Na druhé straně těch, které „zvítězily“, může být více a nemusí z nich už vzejít v dodatečných barázích žádný definitivní vítěz. Je tomu tak proto, že mozek – jako koneckonců každá evoluční struktura, konající způsobem volby vhodných systémů – není strukturou optimalizující, ale degenerativní. „Degenerace se projevuje tím, že strukturálně odlišné faktory jsou schopny dát podobný výsledek,“<sup>12</sup> píšou Edelman a Tononi. – „Degenerace není pouze užitečnou vlastností selekčních systémů, je také nevyhnutelnou vlastností selektujících mechanismů. [...] To, že přirozeným výběrem může vzniknout mnoho neidentických struktur plnících podobné funkce, posiluje biologické sítě a zvyšuje jejich schopnost přizpůsobit se nepředvídaným okolnostem.“<sup>13</sup> „Bez degenerace by selekční systémy, nezávisle na své variabilitě, náhle selhávaly. Všechny proměny druhu by měly smrtící důsledek; v imunitním systému by bylo jen málo účinných protilátek; v mozku, v němž by fungovala jen jedna síť spojení, by ustala výměna impulzů.“<sup>14</sup>

Pokud ovšem na bojišti zbude pouze jedno „jediné správné“ řešení, velmi rychle se může ukázat, že bylo správné pouze s ohledem na konkrétní okolnosti. Pokud pak všechny jiné postupy budou zapomenuty nebo nepropracovány, sebemenší změna daných okolností nechává systém – organismus či celou populaci – zcela bezbranným, pramálo schopným provádět vhodná opatření a především rozpoznat nové okolnosti.

Každá taková změna okolností si jistým způsobem vynucuje nové kolo přirozeného výběru. Tehdy je dobré mít v záloze nějaký „plán B“, alternativní způsob rozpoznávání a fungování, který se dříve mohl zdát jako nepraktický či podivný, ale nové situaci nečekaně odpovídá. Je tedy dobré mít při zcela optimálním fungování organismu po ruce

12 EDELMAN, Gerald Maurice – TONONI, Giulio. *A Universe of Consciousness: How Matter Becomes Imagination*. New York: Basic Books, 2000, s. 86.

13 Op. cit., s. 87.

14 Op. cit., s. 86.

více různých životních modů – i kdyby se v dané situaci vůbec nepoužívaly, téměř se na ně zapomnělo a zdály by se nesmyslné. V náhle změněné situaci se mohou stát smysluplnější než všechno, co bylo praktikováno doposud. Odhozený kámen se vždy může stát základním kamenem. Je proto dobré nezahazovat jej příliš daleko.

## 5.

Poslední z pojmových dvojic: „Evoluce působí prostřednictvím selekce, nikoli instrukce“ – konstatuje stručně Edelman. Tato strohá formulace se pojí s předchozími a společně s nimi charakterizuje základní podmínky života na Zemi. Svět nám nedává žádné instrukce jak žít; pouze nás selektuje a vylučuje ty, kteří si sami pro sebe vytvoří nevhodné instrukce. Proto si neustále vytváříme instrukce k jednání: i neuronovými mapami, i kategoriemi, jimiž strukturuje náš vztah ke světu. Tyto kategorie neustále vytváříme, neustále je testujeme a po testech je zdokonalujeme či zavrhujeme, nahrazující je lepšími. Nikdy se ale nestanou definitivními a absolutními; nikdy se také neobjeví, pokud se sami nepokusíme je vytvořit (nebo nepodstoupíme námahu potřebnou k jejich rozpoznání).

Svět nám nikdy neodpoví na otázku, které mu sami nepoložíme. A vždy nám může položit otázku, na niž jsme si nepřipravili odpověď. Říkám tomu „Nibelungovo pravidlo“ a myslím přitom na nešťastného Nibelunga Mimeho, antihrdinu Wagnerova *Siegfrieda*. Ten se trápí marným úsilím znovu vykovat posvátný meč Notung, což je pro něj životně důležité. V rozpacích jej zastihne přestrojený otec bohů, Wotan. Prosí o pohostinství. Aby jej získal, nabízí Mimemu turňák v hádankách. Mime souhlasí, poté – opíraje se o své rozsáhlé vědomosti – mu položí tři obecné otázky týkající se obyvatel různých sfér Země. Wotan pochopitelně bez problémů odpoví, a když přijde jeho chvíle, otáže se: Jak znovu vykovat Notung?

Nebohý Mime! Nejenže to sám netuší, navíc promarnil všechny tři příležitosti, jak se zeptat Toho, jenž ví vše. Teď musí zemřít a jakkoli měl Wagner k této postavě dosti

složité vztah (je odporná, jak jen lze, ale zároveň ji obdařil mnoha svými rysy, včetně vzhledu), reprezentuje svým způsobem nás všechny. Nikdy nevíme, zda od nás nebude svět požadovat odpověď na otázku, kterou jsme přehlédli a na kterou jsme se jej zapomněli zeptat jako první. Naše záhuba se vždy může skrývat ve slepé skvrně naší sítnice. A proto stále klademe otázky, to proto testujeme chování, vytváříme kategorie a pomocí jednání – reálného či sledovaného – je konfrontujeme se světem; jakákoli lenost v této věci nám může být osudná. Neustále totiž podléháme výběru; v každé chvíli se můžeme ocitnout v selekční situaci: a kdo v ní obstojí?

Mozek – orgán k vytváření kategorií, orgán obdařený předvídatostí – je v tomto mumraji rozličných předpokladů nedocenitelným pomocníkem: stejně jako vědomí, které vytváří. Je to výtečná zbraň. Ale nepřechvalme ji: svět je vždy o něco pestřejší, než se nám zdá.

## 6.

Vytváříme si tedy instrukce proto, abychom obstáli v selekčním procesu. I samotné instrukce jsou ovšem předmětem selekce, stejně jako my, kteří se jimi řídíme.

Pokusme se nyní porovnat základní dynamiku vědomých životních procesů s výše pojmenovanou dynamikou performancí. Je vcelku evidentní, že doposud zdůrazňovaný „statický“ prvek performance – určitá schopnost, ideál, paměť fixovaný prvotní vzorec, jistý standard, předpokládaná obratnost či dovednost, konkrétní fragment obnovovaného chování – můžeme v zásadě souhrnně označit jako instrukci: něco, co nás učí, jak se v danou chvíli chovat či jednat; něco, co nám určuje cíl, smysl či motivaci našeho jednání.

Tato instrukce, jak jsme již řekli, slouží jednání aktuálnímu, momentálnímu, přítomnému – ať úspěšnému, či nikoli. Instrukce rovněž určuje kritéria jeho úspěšnosti. Umožňuje ono jednání vybírat – selektovat! – s ohledem na to, zda bylo úspěšné. U performance přece vždy vzniká otázka, zda se podařila – selekce performancí z tohoto úhlu pohledu probíhá stále a systematicky. Ale ztrácí se zde podstatná nuance –

selekce se přece týká obou prvků, jež v performanci rozeznáváme. Nejen instrukce určuje kritérium jednání – je tomu i obráceně.

Baumanovské „vědomí podvojnosti“ působí dvojsečně. Instrukce, kterou se povede aktualizovat, nesvědčí pouze o patřičnosti jednání, které k její realizaci vedlo: potvrzuje i svou proveditelnost. Když pak její provedení nezpůsobí ve svých důsledcích neštěstí – potvrdí svou vhodnost. A pokud nějaké jednání, které ji nerealizovalo stoprocentně (a tím realizovalo její určitou variantu), ve svých důsledcích přineslo výsledek ještě úspěšnější? Výsledkem učiněných jednání je pak zdokonalení instrukce, její modifikace, nebo též v určité chvíli její odvržení a nahrazení instrukcí novou.

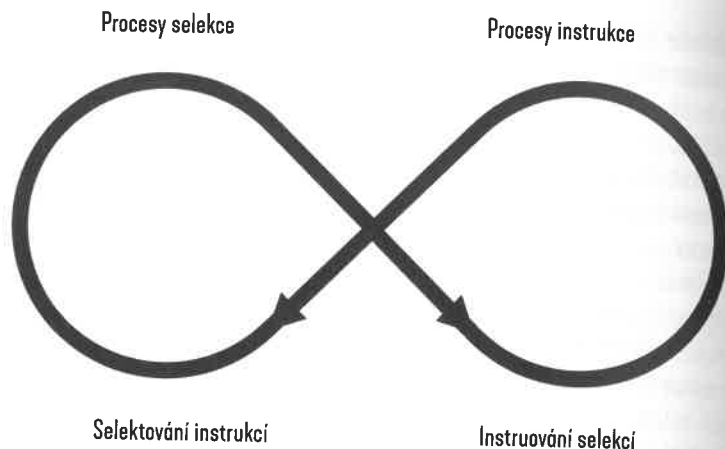
Drama získává svou skutečnou podobu teprve na divadelních zkouškách, během nichž „projde herci“. A neodhalí nakonec i ta nejlépe vykonaná veřejná poprava nesmyslnost rozsudku, který ji nařídil? Nedemonstruje krutost moci a barbarství davu? V performanci se proto neselektuje pouze jednání: vybírají se také instrukce nebo jejich varianty, vytváří se instrukce nové, počáteční instrukce se doplňují zbytky jiných existujících způsobů chování, jejichž zásoby se vytvářejí, zvětšují a neustále se prověřují.

Je možná právě tohle performance? Můžeme po všech pokusech uchopit performanci jako základní životní situaci, která se neustále opakuje, v níž se střetávají dva základní procesy rozhodující o našem žití a přežití na zemi? Není proto možné mít za to, že nejširší definice performance je situace, v níž se selektivní procesy střetávají s procesy instruktivními?

Právě to navrhuji.

## 7.

Jestliže jednáním na základě rozpoznání vytváříme instrukce, které by mohly obstát v selekci, a jestliže zároveň tyto instrukce selektujeme, vzniká neustálý proces, jež můžeme zobrazit diagramem [na následující straně]. Ten připomíná už mnohokrát použitou a známou zpětnovazební smyčku – často označovanou jako specifikum performance. Roli



zpětné vazby (*feedback*) pojmenoval – jak jsme již uvedli výše – a značně obsírně analyzoval Jon McKenzie v knize *Perform or Else: From Discipline to Performance* (Hraj, nebo uvidíš: Od metody k představení, 2001), klasickém díle performatiky a zároveň v jednom z jejích nejvýznačnějších výsledků. „Zpětná vazba tedy nabízí metamodel, který můžeme použít při tvorbě obecné teorie performance...“<sup>15</sup> – vyvozuje autor v důsledku svých analýz. Jeho závěry jsou dnes všeobecně uznávány – o to víc je namístě je poněkud zpochybnit, a to možná až příliš technickou, ale přesto zcela zásadní připomínkou. V rámci homeostatických procesů totiž Gerald Edelman i Giulio Tononi pečlivě rozlišují zmíněnou „zpětnou vazbu“ (*feedback*) od „zpětného spojení“ (*reentry*). První pojem podle nich funguje v rámci procesů řízených instrukcemi, druhý pak v Edelmanových oblíbených selekčních mechanismech. „Zpětné spojení není totéž co zpětná vazba,“ upřesňují autoři. „K zpětné vazbě dochází v jednotlivé fixní smyčce vzájemných spojů, které používají informace nabyté *instruováním* se záměrem kontrolovat a korigovat: příkladem toho je signalizace omylu. Naopak zpětné spojení existuje v selektivním systému, prostřednictvím početných paralelních drah, v nichž informace není již předem stanovena. Ovšem podobně jako zpětná vazba také zpětné spojení může být

<sup>15</sup> MCKENZIE, J. Op. cit., s. 92.

lokální (v rámci jedné mapy) i globální (mezi mapami i celými regiony).“<sup>16</sup> „Zpětné spojení [...] je kontinuální výměna paralelních signálů mezi propojenými oblastmi mozku, výměna, která neustále vzájemně koordinuje v čase i prostoru aktivitu [neuronových] map těchto oblastí. Na rozdíl od zpětné vazby tato výměna zahrnuje mnoho paralelních cest a nemá speciální funkci upozorňování na nastalé chyby. Místo toho obměňuje selekční mechanismy, stejně jako korelaci signálů vyměňovaných mezi různými oblastmi mozku a má zásadní význam pro synchronizaci a koordinaci vzájemných funkcí těchto oblastí.“<sup>17</sup>

„V podstatě platí, že pokud bychom byli nuceni poukázat na jednu *unikátní* vlastnost mozku vyšších obratlovců, bylo by jí zpětné spojení,“<sup>18</sup> potvrzují autoři. Lze soudit – přestože se zde nemůžeme vydat po této cestě dál – že zpětné spojení představuje i rys performancí vytvářených tvory obdařenými podobnými typy mozku; jež charakterizuje otevřenost, přizpůsobivost a dynamika nemyšlitelná v zpětnovazebních procesech kontrolovaných instrukcemi. Přijetí našeho chápání performance si tedy žádá revizi ustálených schémat – domnívám se, že ku prospěchu věci.

## 8.

Dva základní životní procesy, selektování a instruování, se navzájem střetávají. Selekční procesy popisujeme pomocí kategorií, zároveň ovšem tytéž kategorie selektujeme. Jde o situaci trvalou a komplexní, která se však přitom *ex definitione* vymyká našemu chápání – neboť jestliže něco chápeme, vytváříme pro to kategorie, které jsou přitom selektovány něčím, co se chápání vymyká. Můžeme to říct ještě jinak: viditelné a uchopitelné se zde střetává s neviditelným a neuchopitelným. Můžeme-li si uvědomit jen jeden z pólů tohoto silového pole, zatímco se opačný pól vždy nachází na místě, o kterém nic nevíme, pak neznáme ani celek silového pole, můžeme nanejvýš jen tušit, že existuje. Nejsme

<sup>16</sup> EDELMAN, G. M. – TONONI, G. Op. cit., s. 85.

<sup>17</sup> Op. cit., s. 105–106.

<sup>18</sup> Op. cit., s. 49.

schopni si celek onoho silového pole uvědomit, ale zároveň víme, že rozhoduje o našem zdaru či nezdaru – řečeno jasně a vyhoceně: o životě či smrti.

Zjevně nebude od věci zamyslet se nad tím, zda celá oblast tzv. kulturních performancí nevyrůstá právě z této situace: zda není projekcí živlu, jímž jsme všichni unášeni. Vezměme v úvahu nám nejbližší, klíčovou oblast těchto performancí – divadlo. Působení Nibelungova pravidla, střety procesů instruování a selektování můžeme ve sféře divadla patrně sledovat dvojím způsobem: za prvé – v jeho samotném společenském fungování, za druhé – v jeho předlohách, dramatech.

Působení pravidla ve společenském fungování divadla – v jeho proměnlivosti, nejistotě a trémě, náhlých úspěších i propadech, prudkých startech i koncích divadelních kariér – je zřejmě snazší zkoumat. Pro nedostatek místa toto téma zatím vynecháme. Téma pravidla v dramatu pak před námi otevírá obrovské pole analýz, do nichž opět není čas se pouštět. Můžeme jen zběžně poukázat na několik příkladů. Vezměme si jen přímo korunní arcipříklad všeho humanismu – *Krále Oidipa*. Vypráví o jednotlivci, osobitěm, a přece reprezentativním, který představuje sám sebou – řečeno wagnerovským jazykem – *das reine Menschliche* (čistou lidskost). Vypráví ale také o obci, společenství v době krize, zviditelňující se jak epidemiemi moru, tak katastrofami individuálních osudů; v oněch malých, náhlých záblescích poznání, tragických pro všechny přítomné. Vypráví o katastrofě, která přichází přirozeným způsobem zpoza hranic našeho vědomí, z nepopsatelného apollinského světa, v němž panuje nám cizí, byť o nás rozhodující hrozivé bezohledný řád.

Nejeví se snad – logicky vzato – jako jediný Oidipův omyl fakt, že bez ohledu na proroctví uzavřel sňatek s výrazně starší ženou? A můžeme mu snad – s ohledem na okolnosti – tento omyl vytýkat? V Oidipově světě se trpí za nepostřehnutelná provinění. On sám o tom promluví až později, před smrtí, v pozoruhodné druhé části tragédie: v *Oidipovi na Kolónu*. Slepý, starý hrdina – blížící se k svému konci a natolik trýzněn všemožným neštěstím, že jeho prostřednictvím

přerůstá všechny, kteří jej obklopují – je zde centrem dění, kalkulací a přízemních zájmů. Ty jsou mu sice nedostupné – neboť okolní svět jej ze sebe vyvrhl –, ale on je zároveň nedostupný jim. Je ještě na světě, ale zároveň mimo něj: ti, kteří Oidipem pohrdají, se nepozorovaně mění v adepty toužící nějakým způsobem využít jeho neuchopitelný status. Nevědí, co si s ním počít, ale tíhnou k němu. Starší syn Polyneikés jej chce použít jako fetiše, který zajistí armádě vítězství nad mladším synem Eteoklem: jako by starci mohlo záležet na vítězství kteréhokoli z nich! Kreón jej chce udržet pod kontrolou a po smrti pohřbít někde na hranici nemožného a bezvýznamného: ani ve vlastní zemi, ani mimo ni. Ocítáme se v pustině bez lidí, lidský svět však začíná těsně za jevištěm a žije tam svým intenzivním, prozíravým životem; a vytváří jakési malé i velké, chytřejší i hloupější strategie. Čas od času někdo vejde na jeviště, aby je realizoval – ale všechny se najednou jeví vzhledem k Oidipovi stejně nesmyslné, jako se z hlediska logiky a statečnosti jeho mladických skutků jeví nesmyslný jeho pád. Postavy komparzu mizí tak, jako kdysi zmizel on sám. Hloubka toho pádu se zvětšila léty, jež vyhnanec strávil marným rozjímáním nad ním. V konečném důsledku se tato hloubka změnila v svůj opak, vzrostla do výše ohromující všechny, kteří ji nejprve nedokázali doceňovat. Podrobuje je nemalým peripetiím, vede k nejasným a nečekaným zjištěním. Není těžké v slepém starci, sužovaném dětmi i světem, který jej odvrhl, rozpoznat předobraz krále Leara. Oidipús ostatně poznamená, že se spíše hřešilo vůči němu, než by hřešil on sám, kteroužto frázi shakespearovský panovník zopakuje takřka doslova, jen s menší radikálností, když poznamená, že se proti němu hřešilo více, než hřešil sám. Ve své velké, zásadní obraně, když Oidipús vybuchne před bezohledně arivistickým Kreónem, zdůrazňuje vlastně svou nevědomost: neznalost, která provázela každý další krok naplňující proroctví, jímž byl hrdina obtížen.

Ještě jednou se – z perspektivy Oidipova i Sofoklova stáří – vyjevují a připomínají základní křivda a úzkost, tyto základy tragédie. Opakujeme znovu – zánik na nás číhá ve slepé skvrně našeho oka. Tam, kam naše mysl nedosáhne. „Slyším



z úst tvých o věcech, jež jsem bídný / konal nevědomky.“<sup>19</sup> Kreón v této epizodě reprezentuje pragmatickou logiku vlády: Oidipús je pro něj evidentně degenerovaný člověk, jedinec bez hodnoty, s nímž se nedá počítat – dá se naopak spočítat, jak jej využít pro blaho zdravé části společnosti. Oidipús se zde blíží osudu Jóba, Jóba neúnavně se bránícího tomu, aby jeho přátelé racionalizovali jeho katastrofu, začlenili ji do svého diskurzu, vzali na vědomí: aby se ve vztahu k ní optimalizovali.

Když už jsme zmínili *Krále Leara*, podotkněme něco málo i k němu – byť by se o této tragédii daly popsat stovky stran. A zkusme se jí dotknout konkrétně v její, dalo by se říci, maximální obnaženosti: jako obrazu hromadného zániku způsobeného počátečním omylem v dědičném mechanismu. Lear stejně jako Gloster špatně nakládají se svým genetickým dědictvím, což způsobí zánik obyvatelstva i celého ekosystému. Samozřejmě, takovéto darwinovské shrnutí tragédie zní poněkud směšně. Není ale od věci a vede k dosti závažným otázkám: Kdo tuto tragédii přežil? A jakým způsobem?

Tři z jejích aktérů se potkávají nad tělem mrtvého krále, ale jen jeden z nich je skutečným vítězem: Edgar. Kent je starý – sám říká, že mu už mnoho života nezůstalo; Albany je zas druhořadou postavou, s níž se ve hře nepočítá. Přežil Edgar. Ale jak? Tak zní otázka a nejobecnější odpověď praví: pomocí performance. Když byl vytlačen ze středu životního kolbiště, když v rámci panujícího systému nastoupila náhlá selekce, jíž Edgar neprošel, bez váhání přijal nejvíce „zdegenerovaný“ z možných stavů, odhodil bývalou identitu, bývalé kategorie pojmenování světa, bývalé instrukce. Rozrušil své neuronové mapy, aby je přeformoval novým způsobem. Novou situaci začal chápat dramaticky; čerpal podněty ze svého okolí, jakož i vlastního organismu trpícího vícenásobnou deprivací a ze své poraněné psychiky. V důsledku tohoto poznání začal jednat destruktivně. Koneckonců je to přece Edgar, kdo

19 SOFOKLES. *Tragedie*. Přel. Kazimierz Morawski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969, s. 461. – Srov. český překlad: „Tys nahlas vyčet' mi tu vraždu, sňatek můj / a strasti, které nerad já ubohý tvor / jsem zavínil...“ SOFOKLES. Oidipús na Kolónu. Přel. Václav Dědina [= Rudolf Mertlík]. In Týž. *Tragedie*. Praha: Svoboda, 1975, s. 289. Pozn. red.

definitivně dožene starého krále k šílenství. Před setkáním s „chudákem Tomem“ je Lear rozvášněný i raněný, ale při vědomí. Nevydrží ale „performanci šílenství“, do níž jej Tom vtáhne. Možná cítí, že nabízí jistou cestu pro vyvržence (sám se přece vyvržencem stal); je ale starý i slabý na to, aby prošel performativní proměnou. Mladý člověk zvládne pád do hloubky, z něhož se vynoří proměněn a schopen se nově přizpůsobit. Starý zůstane na dně – jeho degenerace je už neodvratná. Tak bezděčně, v boji o vlastní přežití, uštedří Edgar poslední ránu starému systému – systému, který ho odvrhl.

Nekonečná noc bouře v třetím jednání obsahuje v podstatě performativní souboj nebo spíše závody v performanci. V této elementární situaci zimy, hladu a strachu může jen jeden ze soupeřů zůstat naživu. Zní to hodně naturalisticky, ale o *Learovi* se často mluví jako o nejnaturalističtější z Shakespearových tragédií. Důležitou osou tragédie je koneckonců konfrontace dvou rozdílných pojetí přirozenosti: jedno představuje Edmund, druhé Lear. Je přirozené starat se o nemohoucí rodiče, nebo se jich zbavit ve chvíli, kdy začnou být na obtíž? Dvě protikladné odpovědi, dvě protikladné instrukce – a obě osudné.

A kým je v tomto příběhu Kordélie? Jak ukazuje John Bayley ve své výtečné analýze *Shakespeare and Tragedy* (Shakespeare a tragédie),<sup>20</sup> Kordélie je herečka odmítající hrát/performovat; tím způsobí chaos ve scéně, která spustí tragédii. Kordélie neví, co je performance – ostatně – ani co je degenerace. Drží se jedné exkluzivní strategie, jedné z možných exkluzivních strategií; zemře tedy zároveň se světem, do něhož všechny tyto strategie patřily. Zachová se podle instrukcí, jimž věří, a performance těchto strategií – její nezáměrná performance – se ukáže jako neúspěšná. Dynamiku této performance a její neúspěch nejlépe vystihnou slavná slova jiného Shakespeara hrdiny, Timona Athénského: „*Promise me friendship, but perform none: if thou will not promise, the gods plague thee, for thou art a man! If thou dost perform,*

20 BAYLEY, John. *Shakespeare and Tragedy*. London – Boston: Routledge – Kegan Paul, 1981. 228 s.

*confound thee, for thou art a man!*<sup>21</sup> Kordélie je tou, jež slíbila a dodržela slovo – a je za to hned dvakrát potrestána.

Dalším fascinujícím labyrintem shakespearovské performativnosti nahlížené z hlediska přežití je *Timon Athénský*. Nechme ale labyrinty na pokoji, je čas končit. Jen na jedno je třeba pamatovat: teze, kterou zde předkládám, zní zároveň příliš jednoduše i příliš abstraktně. Její sterilita nepříjemně kontrastuje s Edgarovým soužením vprostřed pustiny, zimy a bláta. Je třeba ji překonat nebo alespoň narušit; uvědomit si, že podle Nibelungova pravidla tato teze nemůže stačit na to, aby ztělesnila abstrakta. V podstatě je tato teze (použijeme-li razantní matematickou metaforu) něco jako druh imaginárního čísla. Pojmenovává něco, co nelze pojmenovat ani uchopit, co lze však opatřit a zakrýt štítkem s nějakým názvem a poté tento štítek používat jako určitou náhražku při dalších výzkumech.

Tak je tomu i s naší performancí, kterou chápeme jako zprostředkovatele mezi selekcí a instrukcí. Vždyť rozrušuje kategorie, způsobuje jejich degeneraci a vytváří nové; rozpouští v sobě dokonce i kategorizující subjekt a přivádí systém do stavu před zrodem informace. To je její zásadní charakteristika. Možná právě ji měl na mysli Grotowski, když vytrvale mluvil o (hrozném slovo!) desémiotizaci jednání, o nutnosti zbavit je symbolického rozměru, o zrození znakovosti teprve v důsledku tohoto jednání, v momentu jeho konfrontace s někým jiným.<sup>22</sup>

Řečeno stručně – performance předchází diskurz. Pro to každý název, každý pojmový systém bude vůči ní čímsi

21 „Přátelství mi slib, ale nehni prstem. Jsi-li ochoten jen slíbit, ať boží mor na tebe sešlou, protože jsi člověk! A hneš-li prstem, už jenom proto, že jsi člověk, ať tě boží zničí!“ SHAKESPEARE, William. *Timon Athénský*. In Týž. *Tragédie II*. Přel. Bohumil Franěk. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, s. 503. Pozn. překl.

22 „Znaky nejsou nic jiného než – když nadejde čas – konfrontace s někým zvenčí. Vstupujeme do takového setkání, ne abychom přetvářeli své svědectví, ale abychom je postavili do světla. Znaky se tedy nemají vymýšlet, předem hledat, nemá se s nimi žonglovat.“ GROTOWSKI, Jerzy. Být tím, kým jsem, celý. In Týž. *Texty – Teatr Laboratorium*, třetí část. Ed. a přel. Jana Pilátová. Praha: Pražské kulturní středisko – Městská knihovna v Praze, 1990, s. 200.

druhotným, odvozeným. Performance bude tedy na něm nezávislá: použije jej jako vnější kostru nebo jej zničí a odhodí, zpochybní, rozdrtí, zesměšní, možná na chvíli vyzdvihne a postaví na piedestal – žádný diskurz se ovšem, zdá se, nevymaní zpod vlády performativních procesů, nebude vůči nim imunní. Platí to o diskurzech všech úrovní. Každý z nich, jakkoli komplexní a rozsáhlý, jakkoli všeobjímající, zůstane jen postavou v dramatu, na niž se ostatně – je třeba s tím počítat – nikdo v konečném důsledku ani nedívá. A vlastně možná víme – parafrázujeme-li neurofilozofa Antonia Damasia –, že to někdo vidí, poněvadž v tom příběhu vystupuje jako ten, kdo se dívá?<sup>23</sup>

Podle dnešní kognitivní vědy vznikají prvotní kategorie v přítmí, v němž se původní já beze slov vynoří z dialogu mezi „proto-já“ a „tím-co-má-být-poznáno“, tedy jako dočasný protagonist. Jde o dočasné kategorie, složené z pojmů a emocí; rozpadají se, nebo se stávají objekty schopnými usadit se a prosadit v dialogu a stát se po jistém čase předmětem dalších kategorií. Stejně tak bytostné já; se zpevňováním kategorií sílí i ono. Kategorie se verbalizují, podřizují nutnosti zápisu, spojují se do diskurzu a různých narativních rovin; hrají spolu a performativně spoluvytváří stále nová patra skutečnosti, která nás obklopuje. Tato hra zahrnuje všechny úrovně lidské psychiky a kultury: od slabého světelka prvotního vědomí s obtížemi chápajícího celek skutečnosti, přes symbolickou paměť a mysl expandující do mnoha navzájem se kategorizujících vrstev vědomí, přes lidský „svět komunikace“ – společný svět vzájemné, sjednocující zkušenosti – až ke kulturním generalizujícím a apodiktickým „velkým vyprávěním“, na něž poukázali a jimž vyhlásili válku dekonstruktivisté od Jeana-Françoise Lyotarda po Judith Butlerovou. Všude se selektují instrukce, všude se instruuje, jak

23 DAMASIO, Antonio R. *Tajemnica świadomości: Ciało i emocje współtworzą świadomość*. Přel. Maciej Karpiński. Poznań: Rebis, 2000, s. 185. – Originál: Týž. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. London: Vintage, 2000. 386 s. – Srov. Týž. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. Přel. Lucie Motlová, Alžběta Hesová. Praha: Mladá fronta, 2000. 259 s. Týž. *Hledání Spinozy: Radost, strast a cíťový mozek*. Přel. František Koukolík. Praha: Dybbuk, 2004. 350 s. Pozn. ed.

přestát selekci. To jí jsou určeny co nejopatrněji formulované dohady na témata archetypů, invariantů a hlubokých struktur: formulované apofaticky, obalené výhradami a zákonitě kostrbaté, prohýbající se pod vlastní tíhou, neboť brány do slova se stávají vlastní karikaturou a znovu obnovují hru.

Někde uprostřed celé této tektonické stavby se nachází i vrstva performancí záměrně vyvolávaných lidmi – zabudovaných do různých oblastí kultury („kulturních performancí“) nebo i plně emancipovaných. Vytvářených jen pro ně samy, a vzpírajících se proto odpovědi na otázku: Proč jsou vlastně vytvářeny? Ne nadarmo jim je vyčítán degenerující vliv (čím je vlastně degenerace?), ne bez důvodů jsou bráněny. Úkolujeme je různými cíli, zadáními a ideami, z nichž se vytrvale vyvlékají. Nejsou si vědomy sebe samých, protože u každého sebeuvědomění po chvíli vyvstane jeho rozpornost, jeho omezenost, jeho nepřesnost. Nejznámější, nejviditelnější, nejsamostatnější z těchto performancí je divadlo. Právě divadlo se vytrvale vzpírá snahám vměstnat je do teoretických rámců, pevných kategorií a určité doktríny; vzpírá se poetikám, které jsou mu vnučovány. Ukazuje se, že se jimi nedá uchopit, ba dokonce jim vzdoruje a je kdykoli připraveno se jim vysmát, zmást je, uniknout jejich mezerami a zjevit se neporušeno mimo jejich území. V této unikavosti je bezohledné jako příroda sama. A zůstává pro mne provždy živým, a to i tehdy, když neumím přijít na to, proč je vlastně živé.

**M  
S**

Małgorzata Sugiera

## Performativ, performance a texty pro divadlo

[2012]

Performatywy, performanse i teksty dla teatru.  
In *Kulturowa teoria literatury 2: Poetyki, problematyki,  
interpretacje*. Eds. Teresa Walas, Ryszard Nycz.  
Kraków: Universitas, 2012, s. 369–411 [obsahuje zde  
neotištěný seznam literatury; text byl původně napsán  
pro tuto antologii].

přeložil Jiří Vondráček

1.

„Máte plné právo nevědět, co znamená slovo ‚performativní‘. Je to slovo nové a ošklivé a možná nemá žádný zvláštní význam...“<sup>1</sup> – hájil se před dobrým půl stoletím britský filozof John Langshaw Austin. Dnes je považován nejen za autora neologismu „performativní“, ale rovněž teoretických základů nového přístupu k jazyku a jeho vztahu ke světu našich každodenních zkušeností. Svě názory na téma pragmatiky jazykové komunikace začal Austin formulovat v rámci přednášek na univerzitě v Oxfordu nazvaných příznačně *Words and Deeds* (Slova a činy) a posléze je v roce 1955 ve dvanácti přednáškách představil na Harvardově univerzitě. Zdá se, že neměl příliš mnoho posluchačů, neboť počáteční stovka zájemců se rychle ztenčila na deset nebo patnáct nevytrvalejších. Americkým studentům vývody flegmatického britského učence připadaly nudné a nepřiliš užitečné. Dva roky po jeho předčasné smrti v roce 1960 vyšly poznámky k přednáškám na Harvardu tiskem v podobě nevelké knížky *Jak udělat něco slovy*.<sup>2</sup> Okruh zájemců o nový pohled na jazyk a na jeho pragmatické aspekty se začal postupně zvětšovat. Úspěch měl však rovněž nezanedbatelné důsledky. Komentáři četli a vykládali Austinovy návrhy po svém, a tak kdysi nové a nedostatečnou elegancí zarážející slovo „performativní“ získávalo nejen stále nová pojetí a vysvětlení, ale v dalších interpretacích a souvislostech nabývalo rovněž významy, jež jeho tvůrce zřejmě nepředpokládal. V osmdesátých letech dalo dokonce název celému proudu příbuzných tendencí v humanitních a společenských vědách, označovaných od té doby jako performativní obrat. Je jim společná snaha odhlédnout od autonomie, kterou umění získalo na počátku 20. století, a zaměřit bedlivější pozornost na pragmatický rozměr zásad určování kulturních významů a zkušeností. Souviselo to se zdůrazňováním procesuálního charakteru

1 AUSTIN, John Langshaw. *Performative Utterances*. In Týž. *Philosophical Papers*. Eds. James Opie Urmson, Geoffrey James Warnock. Oxford: Clarendon Press, 1961, s. 220.

2 AUSTIN, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Přel. Jiří Pechar. Praha: Filosofie, 2000. 172 s. Pozn. red.

společenských jevů, nahlížených jako různorodé kulturní performance vytvářející historicky proměnlivé významy, závisější na jejich každodenních kontextech.

Performativní obrat, jehož používání započala Austino-va zkoumání jazyka každodenní komunikace, získává víc než půl století po jeho smrti stále větší vliv na současné nahlížení společenských a uměleckých jevů. Není to však výlučně jen zásluha komentátorů jeho spisů, poněvadž performativní obrat má přinejmenším několik odlišných a stejně důležitých zdrojů. Proto se také mimo jiné dnes nejnámější teorie performativity a postuláty performatiky jako již institucionálně stabilizované vědecké disciplíny zabývající se různě pojímanými performancemi (nejen umělecké povahy) v mnoha ohledech liší.<sup>3</sup> Chceme-li se o tom přesvědčit, stačí se i jen zběžně seznámit s návrhy, pocházejícími z různých metodologických oblastí a tradic, definovat, co je performativ a performativita, jaké zahrnují jevy a proč mají performativní rozměr, jakož i čím se má zabývat věda nazývaná performatika. Většinu základních prací k tomuto tématu je možné už číst i v polském jazyce, ačkoli nadále chybí práce vymezující jejich místo jak vzájemným porovnáním, tak i v rámci všeobecnějších kulturních přeměn posledních desetiletí 20. století. Tím větší se proto jeví potřeba nabídnout polským čtenářům nikterak rozsáhlý pokus předběžně uspořádat nejen terminologii a různé výklady toho, co je performativita, často se skrývající pod stejnými termíny, ale také myšlenkové tradice, které takové interpretace akceptují. Pokus uspořádat terminologii navíc komplikuje fakt, že projevy a determinanty performativity bývaly dosud popisovány buď pod různě definovaným pojmem performativita, nebo se uváděly v rozmanitých pojetích pod jinými označeními.

3 Srov. třeba stručnou charakteristiku performativního obratu s jinými takovými změnami, příznačnými pro poslední desetiletí 20. století, jako ikonický nebo postkoloniální obrat: BACHMANN-MEDICK, Doris. *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2006. 410 s. – V tomto směru lze také doporučit další přehledovou publikaci s výběrovou antologií stěžejních textů: *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Ed. Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. 435 s. Pozn. ed.

Právě tak tomu bylo třeba v případě procesu určování subjektu v rámci pojetí ideologie jako společenské praxe, který francouzský marxistický filozof Louis Althusser nazval interpelací. Měl na mysli takový druh výzvy ze strany státní instituce, jako jsou rodina nebo vzdělávací systém, která v samotném aktu interpelace konstituuje vlastního adresáta.<sup>4</sup> Postačí na tuto výzvu spontánně reagovat, aby se adresát ocitl v soukolí ideologie ovládající tyto instituce a dostal už hotovou totožnost problémového syna, žáka nebo svěřence výchovného ústavu. Nejinak je tomu ve chvíli, kdy samotná reakce na výzvu dopravního policisty umožňuje rozpoznat a označit subjekt jako potenciálního viníka nějakého přestupku. Slova představitele moci z nás dělají někoho, kdo hraje společensky definovanou roli, a tedy působí *de facto* performativně, neboť nás činí tím, čím jsme před jejich vyslovením ještě nebyli.

O performativitě lze rovněž mluvit ve vztahu k jevu cirkulace sociálních energií, které – počínaje od *Shakespearean Negotiations* (Shakespeareovská vyjednávání) – na případu uměleckého a společenského života v renesanční Anglii v řadě svých knih popisoval Stephen Greenblatt. Fenomén sociálních energií totiž chápal způsobem, který se značně liší od dnes populárních psychofyzických interpretací. Termín „energie“, vypůjčený z řečtiny, se v renesanci objevil ve velmi specifickém kontextu a sloužil zejména jako označení síly působení básnického jazyka, jeho schopnosti tvořit a formovat kolektivní zkušenosti. Moc rétorických obrátů tudíž překračovala hranice literárního díla a uváděla je do dynamického oběhu kolektivních radostí, obav a zájmů, činila je rovnoprávnou součástí každodenního života. Greenblatt tedy přesvědčivě dokazuje, že v souvislosti s tím se v období renesance nepovažovalo divadlo pouze za pasivní odraz skutečnosti, ale pohlíželo se na ně jako na aktivního herce na jevišti společenského života, účastníka mnoha zjevných kulturních transakcí, kolektivních jednání a výměn v rámci rozmanitých společenských praktik – počínaje

4 ALTHUSSER, Louis. *Idéologie et appareils idéologiques d'État*. (Notes pour une recherche). *La Pensée*, 1970, č. 151.

jazykem, společnými narativními schémata a žánry, přes styl života různých sfér a sociálních vrstev, a vírami, světonázory a zkušenostmi konče. „Můžeme patrně říci,“ shrnuje své úvahy na téma cirkulace sociálních energií, „že každé scénické dílo je prostředníkem mezi druhem divadla v jeho historické proměnlivosti a prvky společenského života, z něhož se toto divadlo vynořilo.“<sup>5</sup> Greenblatt proto jednoznačně zakotvuje v historicky proměnlivých projevech společenského života významy jak rétorických obrátů, společenských ceremonií citovaných na scéně, tak i autentických předmětů a oděvů proměněných v rekvizity a kostýmy. Do jaké míry takový postup dovoluje nahlížet jeho model cirkulace sociálních energií jako jeden z důležitých prvků performativního obratu – i když on sám takovou definici nikdy nepoužíval –, vyjde najevo teprve ve chvíli, kdy se při zkoumání teorií performativity v jejich rozmanitosti budeme snažit nalézt rovněž aspekty, jež jsou jim společné. Začneme tedy od onoho britského filozofa, který poprvé použil „nové a ošklivé“ adjektivum performativní, tedy od Austina a jeho koncepce mluvená jako jednání.

Předtím než Austin objevil fenomén, který se rozhodl nazvat neologismem *performativ*, byl jazyk obvykle považován za nástroj popisu světa a formulování takových výroků na téma stavu věcí, které podléhaly binárnímu hodnocení jako pravdivé, nebo nepravdivé. Zatímco, argumentoval Austin, lakonický výraz „*I do*“, který v Anglii vysloví mladý pár před oltářem, nic nepopisuje ani nekonstatuje. Tato konvenční formulka *de facto* změní skutečnost, ze dvou dosud samostatných lidí učiní manželskou dvojici se stanoveným občanskoprávním statutem. A jestliže v tom případě jazyk aktivně působí na svět, vykonává určitou činnost, pak musí

5 GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford: Clarendon Press, 1988, s. 14. – Z této knihy je v češtině k dispozici kapitola Neviditelné střely (*Invisible Bullets*, s. 21–65): Týž. Neviditelné střely. Přel. Olga Trávníčková. In *Nový historicismus / New Historicism*. Ed. Jonathan Bolton. Brno: Host, 2007, s. 92–149. K tematice propojenosti divadla a společnosti dále srov. Týž. Úvod ke knize *Moc forem v anglické renesanci*. Přel. Marek Sečkař. In *Op. cit.*, s. 39–43, ale i jeho knihu *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*. Přel. Mirka Kopicová. Praha: Albatros, 2007. 367 s. Pozn. ed.

podléhat také jiným kritériím hodnocení, než je tradiční dichotomie mezi pravdou a nepravdou. Z toho důvodu Austin mluví o zdařilém nebo nezdařilém jednání, které závisí nejen na vnitřní logice jazykového systému, nýbrž také na konkrétních podmínkách realizace dané výpovědi. Použití určité jazykové formulace je sice podstatné, avšak stejně důležité pro to, aby mluvní akt byl zdařilý, jsou okolnosti, příslušný status nebo oděv osoby vyslovující závaznou formuli. Neboť zdařilost mluvního aktu je výsledkem souběhu podmínek jeho realizace s ustálenou a danou společností používanou procedurou nebo způsobem provedení, s jistou institucí existující v jejím rámci. Jazyk tedy nepůsobí sám o sobě, nýbrž každý mluvní akt se realizuje v určitých, zvyky a konvencích stanovených okolnostech, jako na divadelní scéně podle Konstantina Sergejeviče Stanislavského. Proto přídavné jméno „performativní“, které vytvořil Austin, oprávněně odkazuje právě tak k anglickému *to perform* (činit, jednat, dělat), jako k podstatnému jménu *performance*, jež se používá mimo jiné jakožto termín označující divadelní představení. Performativní síla jazyka, jak zanedlouho poté rovněž objevil, se navíc vůbec neomezuje na specifickou kategorii takových sloves vyjadřujících slib, varování nebo hrozbu, která zpočátku vyčlenil a snažil se je definovat. Na skutečnost aktivně působí také takové věty, které ji popisují pouze zdánlivě nebo o ní něco prohlašují, jako třeba formulace oblíbená britskými filozofy a lingvisty: „Kočka sedí na rohožce.“ Stačí přece odkrýt původní předpoklad spjatý s vyslovením této věty, tedy „prohlašuji, že...“, aby samotný proces sdělení tohoto zdánlivého tvrzení odhalil svou performativní sílu. Proto také Austin došel k závěru, že výchozí předpoklad existence zásadního rozdílu mezi prohlášením a jednáním prostřednictvím mluvení byl mylný. Na základě tohoto zjištění přestaly být předmětem jeho studií logické a gramaticky správné věty, ale staly se jím výpovědi; výpovědi neboli konkrétní mluvní akty za okolností způsobujících, že se vyslovením určitých slov mluvení stane jednáním.

Z dnešního hlediska není těžké patřičně ocenit Austinův objev, ačkoli se na první pohled může jevit jako pouhá

korekce chápání jazyka jako lingvistického systému nebo právě jen přesunutí v rámci terminologie. To znamená, že místo dvou rozdílných kategorií, tedy výpovědí konstitutivně-deskriptivních na jedné straně a výpovědí performativních na straně druhé, navrhuje rozlišení dvou samostatných, i když vzájemně souvisejících aspektů každého mluvního aktu: aspektu ilokučního a aspektu perlokučního. Ilokuční aspekt vyjadřuje to, co vyslovovaná slova činí prostřednictvím samotného aktu jejich vyslovení (*in saying*). Perlokuční aspekt pak přihlíží k tomu, co činí slova z hlediska toho, že byla vyslovena (*by saying*). Mluvní akt zformulovaný jako výstraha může přece být chápán i jako zjevný žert nebo výsměch. Z toho důvodu může mít mluvčí vliv pouze na ilokuční efekt svých slov v daném kontextu. Austinův návrh, aby se rozdílné kategorie mluvních aktů nahradily jim společnými aspekty, má rovněž své důsledky pro hodnocení pravdivosti nebo nepravdivosti nějakého tvrzení. A v tom případě nyní začíná důležitou roli hrát kontext. Jak píše Austin, formulace „Francie má tvar šestiúhelníku“ může být dostačující, a tím se také projevit jako pravdivá pro vojenský štáb, avšak nikoli už pro geografy, kteří by ji ohodnotili jako naprosto nedostatečnou neboli nepravdivou. A v tomto okamžiku se nejedná o vnitřní intence konkrétních uživatelů jazyka. Jde o územ zaručovaný způsob vyjadřování a přijímání určitých jazykových formulací a obrátů v konkrétní společnosti. Úzus je však třeba odlišit od toho, co filozofové jako Jean-Jacques Rousseau, John Locke nebo Thomas Hobbes nazývali společenskou smlouvou. V případě úzu neexistuje systém napsaných a závazných norem, ale pravidla jsou ustanovována a potvrzována přímo v okamžiku jejich použití a platí pouze v této době. Jestliže právě takovýmto způsobem pohlédneme na Austinovu teorii, ukáže se nejen projevem novátorského, alespoň na začátku padesátých let 20. století, pragmatického přístupu k jazyku, ale též naprostým překročením oblastí vyhrazených lingvistice směrem k historii a společenským vědám. Neboť zkoumání jazyka z pohledu, který navrhuje autor knihy *Jak udělat něco slovy*, se stává sledováním sítě oněch historicky proměnlivých vztahů pravomocí a závazků,

v nichž se – chtě nechtě – angažujeme vždy tehdy, když formulujeme nějakou výpověď.

James Loxley, který před několika lety připravil pro nakladatelství Routledge přístupně zpracovanou historii vzájemných vztahů mezi performativitou a teorií performance, má nepochybně pravdu, že část nedorozumění ohledně Austinovy teorie a jeho přístupu k jazyku při každodenním použití souvisí s tím, že se příliš často čte a interpretuje jeho nejpopulárnější dílo *Jak udělat něco slovy* bez širšího kontextu jeho ostatních filozofických prací.<sup>6</sup> Jak zásadní význam má tento kontext, dokazují nejlépe analýzy a interpretace Stanleyho Cavella. Ten zdůrazňuje především fakt, že Austinovým hlavním objevem byl pohled na jazyk jako na něco víc než na logicky vystavěný a fungující systém abstraktních významů. Ilokuční a perlokuční aspekt všech mluvních aktů, který britský filozof popisuje, jednoznačně dokazuje, že o významech slov a jazykových formulací vždy rozhoduje kontext jejich aktuálního použití. V této souvislosti můžeme připomenout jako návrhy z mnoha hledisek analogické této koncepci mnohem známější „životní formy“ a „jazykové hry“ Ludwiga Wittgensteina. Austina však zajímal především mluvní akt jako takový, méně pak to, co Jacques Derrida v přímé polemice s ním později popsal jako iterativnost nebo citovatelnost jazyka.<sup>7</sup> Avšak dokonce i když Austin věnoval menší pozornost performativům než fenoménu performativity, velmi dobře si uvědomoval, že při zkoumání slov a rozsahů jejich použití můžeme proniknout přímo do struktury našich životních zkušeností, nebo – jak to formuluje Cavell – „odhalit nezbytné podmínky společného světa“.<sup>8</sup> A jednou z takových podmínek společného světa bylo pro něj angažovat se a převzít odpovědnost za jazykovou komunikaci, a to nezávisle na

6 LOXLEY, James. *Performativity*. London – New York: Routledge, 2007. 185 s. Sedmá kapitola této knihy je už dostupná v polštině. Srov. Týž. *Performatywność i teoria performansu*. Přel. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. *Didaskalia*, 2011, č. 101, s. 55–65.

7 DERRIDA, Jacques. *Signatura událost kontext*. Přel. Miroslav Petříček. In Týž. *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–72*. Bratislava: Archa, 1993, s. 277–306.

8 CAVELL, Stanley. *Must We Mean What We Say?: A Book of Essays* [1976]. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. XX.

intenci konkrétních původců a adresátů mluvních aktů. Podle Austinova názoru je totiž podstatný především uskutečněný mluvní akt jako určité realizované jednání. Z toho důvodu vyslovený závazek platí dokonce i ve chvíli, kdy jej někdo pronesl neupřímně nebo ve zlém úmyslu. Svět zůstával tedy pro autora knihy *Jak udělat něco slovy* společným rovněž díky jazyku a prostřednictvím jazyka každodenní komunikace.

Austin tedy skutečně učinil jazyk důležitou součástí pragmatické *matrix* každodenního života, a tím také odstranil zdánlivě dosud nenarušitelnou hranici mezi slovem a činem. Oprávněně ho však lze obvinít z posílení jiné hranice: hranice mezi jazykovou pragmatikou a tím, co sám nazýval „neseriózním“ použitím jazyka v literárních dílech nebo na scéně. Právě tento typ simulovaných mluvních aktů, k nerozeznání připomínajících akty probíhající ve skutečném světě, považoval za specificky parazitní využití jazyka oproti jeho normálnímu uplatnění. Proto je také chápal jako zvláštní případ etiologie, chorobného růstu jako u rostliny postrádající dostatečné množství světla. Navzdory rozšířeným názorům se Loxley snaží přesvědčit své čtenáře, že britskému filozofovi vůbec nešlo o ontologický rozdíl mezi obvyklým statusem jazyka a jeho uměleckým ekvivalentem, mezi skutečností a iluzí. Právě proto požadavek odlišit výpovědi „seriózní“ od „neseriózních“, který Austin vyslovil okrajově v souvislosti s výkladem na poněkud jiné téma, Loxley doporučuje považovat pouze za způsob upozornění na odlišné podmínky zdařilosti výpovědi v životě i na scéně; podmínky související s existencí v onom druhém případě dodatečných souborů konvencí a jinak definovaných pravidel verifikovatelnosti. Avšak ani Loxley nic nemůže dělat s tím, že odstavec přednášky „Podmínky pro zdařilé performativy“,<sup>9</sup> věnovaný specifice mluvních aktů v literatuře a v divadle, byl formulován tak, že ho bylo možné vykládat mnoha různými způsoby. Z toho důvodu také a patrně navzdory autorovým intencím se stal zárodkem dlouholetého sporu o status jazyka v literárních dílech, který zaměstnával mnoho filozofů

9 AUSTIN, J. L. Op. cit. 2000, s. 37. Pozn. red.

a literárních teoretiků. Zde však postačí, domnívám se, pouze připomenout, jak se na tuto otázku dívá americký filozof John Searle, neboť jeho pohled bývá často ztotožňován s Austinovými názory na literaturu.

Searle si stanovil úkol prohloubit nebo doplnit Austinovu představu filozofie každodenního jazyka a za tím účelem chtěl vypracovat systém, který by byl základem myšlení o jazyku v jednání. Formulování základních principů a podmínek jazykové komunikace jej na jedné straně přiblížilo k modelu instituce, jež snímá z konkrétního uživatele ono břímě angažovanosti a odpovědnosti, kterým jej zatěžoval Austin. To však na druhé straně umožnilo položit rovnítko mezi smyslem výpovědi a intencí mluvícího, která pro Searla získala zásadní význam. Vyjádření intence se pak stávalo pro uživatele jazyka možné pouze tehdy, jestliže pravidla jazykové komunikace upravovaly známé a všem srozumitelné normy. Jako vedlejší produkt tohoto systémového přístupu k pragmatice jazyka je třeba nahlížet rovněž teorii literární fikce, kterou autor *Speech Acts* (Řečové akty)<sup>10</sup> chápal už z podstaty definice jako odvozenou nebo druhořadou lingvistickou praxi nacházející se v relaci logické závislosti na „doopravdy“ uskutečňovaných mluvních aktech. Nutilo ho to samozřejmě položit otázku, jaký je rozdíl mezi fikcí a lží nebo předstíráním. Dostatečně jasnou odpovědí bylo uznání fikce za intencionální odložení referenčního aktu. V románu nebo na scéně fiktivní postavy neuskutečňují mluvní akty, opakoval Searle, ony jen předstírají, jako by je realizovaly. A třebaže mnohokrát používal formulaci „*the performance of the speech act*“, nikdy neměl na mysli takové představení, jaké mohl vidět na divadelní scéně. „Performance“, o které přemýšlel, měla charakter prezentace jazyka při jednání. Jednání připomínajícího práci motoru v automobilu nebo účinnost prášku na praní úspěšně odstraňujícího skvrny. Zatímco divadelní představení se omezovalo pouze

10 SEARLE, John Rogers. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. 203 s. – Srov. slovenský překlad: Týž. *Řečové akty: Esej z filozofie jazyka*. Přel. Dezider Kamhal. Bratislava: Kalligram, 2007. 283 s. Pozn. red.



na intencionální demonstraci, jako bychom pozorovali jazyk při jednání. Jednu „performanci“ od druhé dělil nepřekročitelný ontologický rozdíl mezi skutečným a pouze zdánlivým. A dokonce pokud Austin, jak tvrdí Cavell, nikdy takový ontologický rozdíl na mysli neměl, mnozí literární teoretici a performativci vycházející z jiných pramenů, z důvodu modifikujících komentářů a dodatků, například Searlových, chápali jeho teorii performativity jazyka právě tímto způsobem.

## 2.

Pro větší porozumění paradoxu současné existence různých pramenů performativity je třeba zopakovat, že nejlepšími materiály demonstrace performativní síly výpovědi byly pro Austina takové situace použití jazyka, jež měly čistě rituální, obřadní nebo právní strukturu – svátky, křtiny, hry nebo různá právní řízení. Stejně situace, i když v poněkud jiném rozměru, se ocitly rovněž v ohnisku zájmu antropologů, etnologů a sociologů. Antropologické prameny performativity a performatiky jsou v Polsku zřejmě známé nejvíce a byly už mnohokrát z různých úhlů popisovány a analyzovány. Proto jim věnuji poměrně málo místa a připomínám pouze nejdůležitější etapy vývoje tohoto myšlení a podstatná zjištění, k nimž se dospělo v jejich průběhu a která se týkají především vztahů mezi uměním a společenským životem.

Austina zajímaly v první řadě důsledky společenského procesu konstrukce významu jako argument vyslovující se pro nutnost radikální změny koncepce jazykového systému a vztahu mezi jazykem a světem. Kdežto Victor Turner se víceméně ve stejné době věnoval zkoumání možností konceptualizace důsledků, jaké má pro život společnosti situace čistě rituálních nebo obřadních použití jazyka. Z toho důvodu také studoval objevy Arnolda van Gennepa z počátku 20. století, a zejména jeho práci *Přechodové rituály* zabývající se slovně-gestickými rituály, které odebírají starou a ustanovují novou individuální i skupinovou identitu v rámci dané společnosti.<sup>11</sup> Tuto jejich symbolickou funkci lze nejlépe vidět ve

<sup>11</sup> VAN GENNEP, Arnold. *Přechodové rituály: Systematické studium rituálů*. Přel. Helena Beguivinová. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 201 s.

Van Gennepově trojfázovém dělení na rituály odluky, rituály pomezí, pro něž Turner později našel označení liminální a liminoidální, a rituály znovuzačlenění, už s novou identitou na jiném místě sociální struktury. Turner nejen našel stopy tohoto trojfázového dělení v širším spektru společenských a kulturních praktik, ale také je spojil s metaforou dramatu, neboť identifikoval struktury typické pro tradiční západoevropské drama v méně nebo více institucionalizovaných způsobech řešení sociálních konfliktů a napětí. Přitom je důležité, že historický charakter zkoumaných společností bral v úvahu pouze zčásti, poněvadž podobným způsobem analyzoval to, co nazýval „sociální drama“, jak na základě přímých pozorování života lidí z afrického kmene Ndembu, jenž patřil k národům Bantu, tak i ve studiích středověkého konfliktu mezi anglickým králem Jindřichem II. a Tomášem Becketem, arcibiskupem canterburským, nebo povstání Hidalga v Mexiku na počátku 19. století, prováděných na podkladě historických materiálů.<sup>12</sup> Turner připouštěl možnost jistých změn sociálních praktik a chování v moderněji organizovaných společnostech, což ukazuje třeba změna názvu prostřední fáze přechodového rituálu z liminálního na liminoidální. V každém případě však spojoval performativitu s konzervativním jednáním, potvrzujícím závazné uspořádání a obraz světa. Lze tedy říci, že dokonce i když psal o sociální performanci, vložil do tohoto pojmu podobný paradox, s jakým se setkal Austin, když se pokoušel analyzovat „neseriózní“ mluvní akty. Liminální fázi přece Turner definoval jako „antistrukturu“, aby ji odlišil od organizace obvyklých kulturních praktik, neboli udělil jí jiný status a přímo v tomto označení zjevnou logickou závislost na společenské „skutečnosti“. Nelze tedy úplně souhlasit se známým diagramem Richarda Schechnera, v němž dvě poloviny osmičky nakreslené vodorovně zobrazují vztahy mezi dramatem sociálním

<sup>12</sup> Srov. např. TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982. 127 s. – Srov. také jedinou dosud česky vydanou publikaci stejného autora: Týž. *Průběh rituálu*. Přel. Lucie Kučerová. Brno: Computer Press, 2004. 194 s. Pozn. ed.

a dramatem estetickým.<sup>13</sup> Toto schéma poskytuje jasný obraz toho, že divadelníci používají události ze společenského života ke svým cílům jako surový materiál, a společenské instituce a státní aparáty čerpají z repertoáru dramaticko-divadelních řešení při strukturování svých postupů. Avšak zřejmě dichotomie mezi sociálním a estetickým činí okrajovým fakt, který vyzoroval Turner, že přímo v srdci sociálních praktik narážíme na „antistrukturu“ liminální situace jako na druh chorobného a parazitického nánosu.

Schechner na Turnerovy myšlenky a na jeho koncepci „sociálního dramatu“ zčásti navázal, neboť radikálně zpochybnil autonomii umění,<sup>14</sup> jež se prosadila na sklonku 19. století. Zdá se, že ve vztahu k Turnerovým názorům sehrál podobnou úlohu jako Searle vůči Austinovým výkladům *Jak udělat něco slovy*, neboť je v některých oblastech značně modifikoval a daleko více radikalizoval. Jistě zde postačí uvést jeden, ale za to výmluvný příklad. Jak jsem zmínila výše, i když měl Turner blíže k univerzálnosti principů antropologie než k základní tezi konstrukcionistů o historické variabilitě, připouštěl však, že existuje rozdíl mezi performativní funkcí přechodových rituálů v rodových a zemědělských společenstvích a v rozptýlenějších společnostech novodobých. Zatímco koncepce obnovovaného chování,<sup>15</sup> pro Schechnerovu teorii performativity a jím přednášenou performatiku stěžejní, jednoznačně zdůrazňuje konzervativní charakter sociálních performancí, redukovaných na nezpochybňovanou matici společenských praktik, schvalovanou svou fundamentální citátovostí. Pravda je, že Derrida spojoval performativitu,

13 Srov. SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Rozšířené a doplněné vydání. London – New York: Routledge, 2004, s. 215. Pozn. red.

14 SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London – New York: Routledge, 2002. 288 s. Polský překlad: *Performatyka: Wstęp*. Přel. Tomasz Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-kulturowych, 2006. 402 s. – Srov. recenzi: HYVNAR, Jan. O Schechnerově úvodu do performatiky. *Disk*, 2008, č. 25, s. 154–161. Autor zde přebral i překladatelův návrh překladu „performativních studií“ do podoby „performatika“, který ostatně Kubikowski konzultoval i se Schechnerem. Pozn. ed.

15 K překladu Schechnerova pojmu *restored behavior* srov. pozn. 22 na s. 54 této antologie. Pozn. red.

popisovanou jako fenomén iterativnosti, s výkonností vlastní strojům, avšak současně upozorňoval, že by bylo nepřipustné zredukovat ji na fungování ryze technické. Zatímco Schechner, jak se zdá, mění sociální performanci – tak jako Searle mění jazyk v instituci – v něco jako bezchybně fungující duplikační stroj a nezbytnou dávku svobody přiděluje individuálnímu performerovi. Poněvadž koncepce obnovování chování vyžaduje na každém účastníkovi sociálních performancí, aby téměř automaticky reprodukoval cizí chování, musí si být onen účastník tohoto reprodukování vědom toho, že není zcela sám sebou, poněvadž je současně hercem i postavou, kterou hraje. Právě toto vědomí způsobuje, že se lidská společnost liší od dobře fungujícího stroje. Ačkoli Schechner přisuzuje performerovi paradoxní vědomí tradičního herce, tak přece jen na základě vymezených společných vlastností bez diskuse začleňuje umělecká představení do sféry sociálních představení. Co je však důležitější, sociálním představením přiznává zřetelně primát jak ve společenském životě, tak ve způsobech svého vědeckého zkoumání. Umělecká performance je pro něj tedy sice zvláštním a odvozeným případem performance sociální, avšak zůstává zřetelně oddělena specifickým rámcem, diktujícím jeho účastníkům jak významy, tak chování.

Jestliže takto ve zkratce vyložíme Schechnerovy předpoklady a záměry, pak se na druhém pólu z hlediska definování sociální funkce performativity nachází americká filozofka Judith Butlerová, která spojila otázku síly působení jazyka s problémem identity, především identity sexuální. Její teorie performativity pohlaví za mnohé vděčí Austinovým návrhům pragmatického a performativního přístupu ke každodenní komunikaci,<sup>16</sup> i když zároveň slouží jako takový příklad jejich recepce, který radikálně narušuje tradiční představy o důsledně lineárním vývoji lidského myšlení. První práce Butlerové, zejména její patrně dosud nejznámější kniha *Gender Trouble* (Potíže s genderem) nebo *Závažná těla*, v níž

16 Srov. například BUTLER, Judith. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. *Theatre Journal* 40, 1988, č. 4, s. 519–531.

myšlenky předchozí práce rozvíjí, vznikaly hlavně z inspirace Derridovými úvahami, a teorii Austinových mluvních aktů<sup>17</sup> znala pouze jejich prostřednictvím. S Austinovou filozofickou prací *Jak udělat něco slovy* se Butlerová seznámila, jak sama přiznává, teprve při psaní studie *Excitable Speech* (Vznětlivá řeč) o jazyku pranýřujícím negativní jevy a jeho politické funkci, v níž využila autorovy návrhy.<sup>18</sup> Co je však zajímavé, v jejím přístupu k otázce ustálených názorů na identitu, jak přesvědčivě naznačuje již zmíněný Loxley, lze nalézt analogii k onomu revolučnímu převratu v přístupu k jazyku, který předtím provedl Austin, když úspěšně zpochybnil dosavadní přesvědčení o jeho konstatujícím a popisném charakteru. Butlerová také převrací naruby definici identity jako odvozené z vnitřní podstaty člověka, vycházející z předpokladu, že o tom, co děláme, rozhoduje především to, kým ve své přirozenosti jsme. Proto neváhá předložit provokující tezi, že identita předem neexistuje, ale vzniká teprve v procesu kumulace performativních aktů, které každý z nás vykonává. O její podstatě proto nerozhoduje v nitru člověka ukryté, tradičními filozofy různě definované „já“. Právě naopak. Sama existence „já“ je pouze iluzí, jež vzniká jako výsledek nepřetržitého procesu stylizace těla, které se konstruuje nebo též organizuje, ve stále opakovaných rituálech každodenních činností a praktik. I když mnoho kritiků teorie performativity pohlaví Butlerové vytýkalo, že zcela podceňuje otázku těla a tělesnosti, tak právě skutečnost, že bere v úvahu tělo v procesu performativního utváření se identity, ji přivedla k významným modifikacím chápání performativity.

Když Austin upozorňoval na konvencionálnost jazykových norem, zajímala ho hlavně otázka zdařilosti v jejich rámci realizovaných mluvních aktů, a především ilokučního rozměru. Domníval se, že na perlokuci nemají ani původce, ani adresát mluvních aktů větší vliv. Přístup Butlerové k normativnosti

17 BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London – New York: Routledge, 1990. 221 s. Táž. *Závažná těla: O materialitě a diskurzivních mezích „pohlaví“*. Přel. Josef Fulka. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2016. 342 s.

18 BUTLER, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London – New York: Routledge, 1997. 185 s.

komunikace má mnohem víc politický nebo mohli bychom říct intervenční charakter. Neboť podobně jako Michel Foucault předpokládá, že proces komunikace nelze omezit na jeho normativní rozměr. Plní také funkci normativizující a naše těla takřka fyzicky pociťují tíhu konvence jako druh raznice, již by se ve jménu zachování a správného fungování společenského uspořádání chtě nechtě měla přizpůsobit. Proto Butlerová se zřetelně politickým zaujetím vypracovala koncepci resignifikace, modifikace závazných konvencí neboli narušení nebo přímo přerušování dosavadního řetězce jejich citátového opakování. Důkladně to vysvětluje v kapitole *Vznětlivá řeč* (*Excitable speech*), shrnující tuto problematiku, kde nepřímě polemizuje s Derridou a jeho pokusem redukovat sílu jazyka – a v důsledku toho i podstatu performativity – na mechanismus iterativnosti: „Síla performativity nevyplývá pouze z dřívějších použití, ale vychází velmi jasně z rozchodu s absolutně všemi dosavadními použitými. Tento rozchod, tato síla roztržky je silou performativity.“<sup>19</sup> Butlerová považuje tedy tělo za aktivního činitele, který intervenuje do procesu sedimentace smyslu, kumulace významů, jenž souvisí s iterativností jazyka. Díky tomu se jeho neukázněnost, neukázněnost konkrétního těla ve své materiálnosti, stává nejdůležitější politickou nadějí, kterou poskytuje performativita.

Takováto reinterpretace performativních aktů stylizujících tělo, podle níž se zdrojem performativní síly stává rozchod se zásadami a kontexty opakování daného aktu, nemohla zůstat bez důsledku pro vztahy mezi životem společnosti a uměním, které mě zde zajímají, odrážejícím jeho praktiky v různých rovinách. Butlerová v okamžiku, kdy spojila politické naděje s individuálním rozhodnutím o rozchodu se závaznými a normalizujícími procesy jako zdrojem neobvyklé síly, nikoli bezdůvodně poukázala na ontologický rozdíl mezi svou definicí performativity a imanentní teatralností společenského života, kterou na sklonku padesátých let minulého století popsal Erving Goffman ve své nejznámější knize *Všichni hrajeme divadlo: Sebe prezentace v každodenním*

19 BUTLER, J. Op. cit. 1997, s. 148.

životě.<sup>20</sup> Přitom nejde jen o to, že Goffman pracoval s modelem tradičního divadla a definoval sociální role jako něco vnějšího vůči „já“ každého z herců vystupujících na scéně každodenního života z titulu jeho knihy.<sup>21</sup> Varoval sice před nebezpečím rozpadu tohoto „já“ pod náporom dalších rolí, které v prudce se zrychlujícím životním rytmu neponechávají mnoho času na soukromé „bytí sám sebou“, ale nikde nezpochybňoval existenci individuálního „já“ jako esenci, jak to o dobrých dvacet let později učinila Butlerová. Ta jasně zdůraznila rovněž zásadní rozdíl mezi performativitou sexualit a uměleckými představeními jak normativních, tak nenormativních identit. Právě toto jednoznačné oddělení jí umožnilo, rozumím-li dobře, o to silněji zdůraznit subverzivní a politické působení performativity v oblastech „opravdové“ mezilidské komunikace, ohrožené společenskými sankcemi. Neboť v konvencemi fiktivního „jakoby“ regulovaném území umění dominuje jí protikladné pravidlo citovatelnosti, zaručující dorozumění mezi umělcem a jeho recipienty. Jak anachronický to byl názor již v sedmdesátých letech, není dnes třeba snad nikoho přesvědčovat. Ačkoli tedy Butlerová nově definovala performativitu a rozsah jejího společenského působení, přičemž překročila začarovanou hranici mezi akademičností a společenským životem, učinila to zčásti za cenu zesílení binární opozice mezi životem a uměním.

K této linii patří rovněž objevy německé teatroložky Eriky Fischer-Lichte, která s přihlédnutím k většině rozmanitých proudů chápání a zkoumání performativity společenských a uměleckých jevů ve 20. století položila základy široce chápáné estetiky performativity.<sup>22</sup> Důležité je, že vyšla ve svých úvahách z etymologie německého slova „představení“ (*Aufführung*) neboli od původní performativity aktu „předsta-

20 GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: Sebeprezentace v každodenním životě*. Přel. Milada McGrathová. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s. – Viz též pozn. 14 na s. 51. Pozn. red.

21 Originál názvu zní: *The Presentation of Self in Everyday Life* – polsky přeloženo s titulem: *Człowiek w teatrze życia codziennego* (Člověk v divadle každodenního života, 2008). Pozn. red.

22 Srov. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přel. Markéta Polachová. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011. 336 s.

vit se někomu“. Tato poznámka se jeví důležitá z toho hlediska, že kniha Fischer-Lichte je nejen dalším hlasem, který se z mnoha důvodů liší od předcházejících, avšak také proto, že tyto rozdíly vyplývají ani ne tak z odlišnosti přístupu, podmíněně předpoklady daného vědního oboru, jako ze specifiky vzniku a místa německé teatrologie ve strukturách univerzity jako instituce.<sup>23</sup> Základní rozdíly mezi sociálními a uměleckými jevy však autorka *Estetiky performativity* hledala nikoli přímo v těchto jevech, v ontologii uměleckých děl a specifice médií, nýbrž v postojích vědomě přijímaných jejich účastníky-svědky. Inspiraci přitom nacházela v odvětví bádání, jež jsem dosud nezmínila, které lze *ex post* přiřadit k pramenům performatiky. Navázala totiž na myšlenky britského kulturního antropologa a sociologa Gregoryho Batesona v jeho nejznámější práci *Steps to an Ecology of Mind* (Na cestě k ekologii mysli)<sup>24</sup> týkající se rámců a způsobů popisu, které využíváme v procesech vnímání světa. Současní umělci totiž často nutí příjemce volit mezi etickým a estetickým přístupem ke sledovaným událostem, a z aktu takovéto volby činí základ svých projektů, záměrně situovaných na pomezí jevů tradičně společenských a tradičně uměleckých. Fischer-Lichte přenáší odpovědnost za rozeznání typu performance na příjemce, čímž částečně oslabuje autonomii, kterou umění dosáhlo na počátku 20. století, třebaže nadále předpokládá, že většina z nás nejen dokáže určit, o jaký jev se jedná, ale rovněž si uvědomuje potřebu tohoto zjištění, neboť z toho odvozuje typ své účasti v něm a případné strategie vnímání.

Toto je pouze několik vybraných příkladů pramenů těchto procesů a jevů, stále výrazněji se rýsujících od konce padesátých let minulého století, které v osmdesátých letech dosáhly úrovně tzv. performativního obratu. Jejich výčet by

23 Důležitý vliv vědeckých institucí a národních tradic pěstování a předávání vědomostí se zaměřením na divadlo, drama a performatiku ve strukturách amerického akademického školství výborně ukazuje JACKSON, Shannon. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 266 s.

24 BATESON, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: University of Chicago Press, 1972. 565 s. Pozn. red.

bylo možné jistě rozšířit, doplnit je třeba o jména domácích badatelů a připomenout jejich výsledky zkoumání. Vždyť ani polští stoupenci a propagátoři performativní perspektivy nepromlouvají jednohlasně a jejich názory někdy dělí přímo nepřekonatelné propasti a trhliny.<sup>25</sup>

Avšak nezávisle na výše letmo naznačených rozdílech, nejznámější teorie performativity a návrhy performatiky jako akademické disciplíny mají jedno společné: přesvědčení o nezbytném interaktivním aspektu percepce, který je závislý na přítomnosti účinkujících i účastníků-svědků „zde a nyní“, ve stejném čase a prostoru. Právě tento konstitutivní aspekt Fischer-Lichte pojmenovala vědecky znějícím termínem „autopoietická zpětnovazební smyčka“. Zpětná vazba, kterou podrobně popsala, se objevuje nejen v situaci konfrontační nebo kolektivní spolupřítomnosti účinkujících i účastníků-svědků. Tato zpětná vazba má vzhledem k cyklu vzájemných výměn a stimulací zásadní vliv také na pokaždé jinou podobu události, která definitivně nahradila tradiční koncepci díla jako artefaktu ve své podstatě nezměnitelného, neboť jeho soudržnost zaručuje nadřazená autorita tvůrce. Dílo v dřívějším smyslu, chápané jako materiálně konkrétní a nezměnitelný předmět s určitou strukturou, existuje po performativním obratu pouze jako předem připravený konspekt, partitura nebo scénář události. Naproti tomu samotná událost má nejen procesuální charakter, nýbrž do značné míry záleží také na průběhu komunikace mezi jejími účastníky, ale rovněž na řadě jiných akcidentů, podmiňovaných především materiálním charakterem samotné události a procesem její percepce/utváření.

25 Srov. tematické číslo *On Performatics. Performance Research* 13, 2008, č. 2. – Srov. příznačnou diskusi o performativních přístupech v teatrologii: Klucz do wszystkich zamków: Rozmowa z udziałem Wojciecha Dudzika, Dariusza Kosińskiego, Tomasza Kubikowskiego, Małgorzaty Leyko, Dobrochny Ratajczakowej. *Dialog* 51, 2007, č. 7–8, s. 171–181. – O jejím symptomatickém charakteru svědčí i její následná anglickojazyčná verze: The Key to All Locks: Conversation between Wojciech Dudzik, Dariusz Kosiński, Tomasz Kubikowski, Małgorzata Leyko and Dobrochna Ratajczakowa. *Performance Research (On Performatics)* 13, 2008, č. 2, s. 111–120. Pozn. ed. – Český překlad viz *Performatika klíč ke všem zámkům*. Přel. Jiří Vondráček. *Divadelní revue* 23, 2012, č. 3, s. 107–117. Pozn. red.

Patrně nic než změna definice uměleckého díla neukazuje lépe, že performativní obrat znamenal *de facto* reakci na jemu předcházející tzv. obrat textový, v jehož důsledku jsme se setkávali s lidskou činností ve formě textů – textů jako takových, textů v alegorickém a metaforickém smyslu i textů ještě fiktivnějších. Následující obrat tedy nutně nabyl podoby naprosté antiteze svého předchůdce. Proto také pro vyjasnění vlastních světonázorových preferencí a čistoty navrhovaných metodologií radikálně odstranil z okruhu svých zájmů všechno to, co bylo ještě nedávno spojeno s textem a s jeho přijímáním, které v té době nemuselo být nutně interaktivní a nemuselo se nutně odehrávat „zde a nyní“. Na samozřejmou otázku, která se v této chvíli nabízí, zda a do jaké míry jsou resentmentální marginalizace textu následkem performativního obratu a s tím související zvýrazňování úlohy události metodologicky oprávněny, a zda zároveň mají šanci docílit slibovaného zrušení tradičních binárních protikladů, se pokusím odpovědět o něco později. Předtím bych totiž jako příklad chtěla ukázat dva krajní návrhy chápání performativity současné kultury, které se objevily poměrně nedávno a úzce souvisejí s mnohoznačností tohoto termínu a jeho derivátů. Jejich přiblížení umožní rovněž poněkud lépe osvětlit nástrahy, které číhají na ty, kteří by chtěli s nemalou dávkou naivity i ukvapenosti pohlížet na performativitu a performance jako na dávno už ochočená, ba přímo zdomácnělá tažná zvířata.

### 3.

Kniha amerického filozofa a estetika Petera Kivyho, která vyšla v roce 2006 v nakladatelství Blackwell v řadě *New Directions in Aesthetics*, v níž se přístupně prezentují nové jevy a metodologie, má nepochybně atraktivní titul *The Performance of Reading* (Performance čtení).<sup>26</sup> K četbě pobízejí rovněž fragmenty recenzí na čtvrté straně obálky, ohlašující novátorskou a provokativní knihu, otevírající nová pole k filozofickým diskusím, která bez sebemenších pochybností roznítí

26 Kivy, Peter. *The Performance of Reading: An Essay in the Philosophy of Literature*. Oxford: John Wiley & Sons – Blackwell Publishing Ltd., 2006. 176 s.

vášnivě debaty na stránkách časopisů věnovaných estetice. Něco takového může svést každého. Velmi se však zklame ten, kdo v očekávání zpochybnění kategorie *liveness* jako samotné podstaty performativních jevů bude v autorových úvahách hledat důkazy k tomu, že o performativitě lze oprávněně hovořit rovněž mimo umělecká a sociální představení. Kivy je nepochybně sečtělý v dějinách filozofie od Platona po dnešek a výborně se orientuje v estetice, jak ujišťují recenzenti doporučující jeho esej. Úplně však opomenul ty oblasti, které jsou z perspektivy polské humanitní vědy už nerozlučně spojeny s performativitou a performancemi. Proto se v knize také ani jednou neobjevuje žádné z jmen, která jsem uváděla výše – Austin, Turner, Schechner, Butlerová nebo Fischer-Lichte. Jistě, Kivy píše o čtení jako o performanci, avšak jde mu spíš o „performance“ ještě před performativním obratem. Proto kdyby měl být někdy u nás vydán překlad jeho knihy, v jejím titulu by se nemělo objevit slovo *performance*, nýbrž více domácky znějící výraz „představení“, a to představení ve starém dobrém teatrologickém významu.

Východiskem ke Kivyho úvahám se stalo rozdělení na tzv. umění alografická a autografická, které zavedl na sklonku šedesátých let minulého století Nelson Goodman v *Jazycích umění*.<sup>27</sup> Podstatu alografických umění ztělesňuje nejlépe malířství, kde v tvůrčím aktu vznikne jeden konkrétní a materiální předmět, nepochybnitelný artefakt. Druhý případ dobře ilustruje hudba, poněkud hůř divadlo, poněvadž se u nich setkáváme s partiturou nebo se scénářem díla, které musí být teprve s vynaložením sil a prostředků uvedeno, aby získalo svou plnou uměleckou sílu. Často je situace taková, že divadelní scénář si dělá také (oprávněné) nároky mít status autonomního uměleckého díla. To však Kivyho nezajímá. Jeho esej *The Performance of Reading* by patrně nikdy nevznikl, nebýt Platonova dialogu *Ión*, v němž Sokrates popisuje vystoupení hlavního rapsóda, přednášejícího a komentujícího Homerovy eposy jako představení. Takovéto jednoduché srovnání samotného ztělesnění epiky,

27 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Přel. Tomáš Kulka – a kol. Praha: Academia, 2007. 213 s. Pozn. red.

kteřá přece náleží k uměním alografickým, s typicky autografickým divadelním uměním vyprovokovalo Kivyho k upozornění, že zvyk tichého čtení, a k tomu ještě čtení bez sebe-menšího pohybu úst, je poměrně nový a objevil se na začátku 18. století. Nelze též zapomínat, o čem píše Umberto Eco,<sup>28</sup> že téměř o sto let později situaci popsanou v *Iónovi* vzhledem k obrovské negramotnosti rovněž často připomínala četba populárních zábavních románů, tedy, že někdo vzdělanější četl posluchačům shromážděným kolem na pokračování části *Les Mystères de Paris* (Tajemství Paříže) nebo *Fantomase*, které vycházely na stránkách oblíbených novin. Často také zapomínáme na to, že zvyk hlasitého čtení kdy si způsobil, že romány byly označovány jako *scriptura continua*, tedy psaly se bez dnes povinných mezer mezi slovy, přičemž nalezení oněch mezer a jejich patřičné vyznění se ponechávalo na každém z předčitatelů.

Přesvědčivé důkazy o tom, jak se literatura pokoušela vyrovnat se stále častějším zanikáním zvyku hlasité prezentace, nachází Kivy v románu v dopisech z 18. století. Zde se chtě nechtě každý čtenář musí stát účinkujícím i příjemcem v jedné osobě, kdy s plným vědomím přijímá roli někoho, kdo čte cizí listy nebo zápisy v deníku. Chceme-li se o tom přesvědčit, stačí vzít do ruky výtisk *Nebezpečných známostí* nebo *Utrpení mladého Werthera*. V této souvislosti lze připomenout rovněž názor Barbary Johnsonové, která při polemice s Austinem a jeho rozlišováním mezi reálnými a fiktivními mluvnými akty, v esejí „Poetry and Performative Language: Mallarmé and Austin“ (Poetrie a performativní jazyk: Mallarmé a Austin) tvrdila: „Performativní výrok automaticky fikcionalizuje toho, kdo jej vyslovuje, neboť ho mění v hlasatele konvencionalizované autority.“<sup>29</sup> Zatímco však Johnsonová zpochybňovala

28 Srov. Eco, Umberto. *Il Superuomo di massa: Studi sul roman popolare*. Milano: Cooperativa scrittori, 1976. 128 s. – Srov. také Eco, Umberto. Mýtus supermana. In Týž. *Skeptikové a těšitelé*. Přel. Zdeněk Frýbort. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1995, s. 239–284. Pozn. ed.

29 JOHNSON, Barbara. Poetry and Performative Language: Mallarmé and Austin. In Týž. *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980, s. 60.

realnost mluvčího, který sílu svého mluvního aktu čerpá zvnějšku, a tedy jaksi hovoří cizími ústy, Kivy se snaží zpochybnit totéž binární dělení z jiné strany. Podle něj čtenář při tiché četbě jakéhokoli románu rovněž nezůstává pasivní. Také tichá četba, opakuje mnohokrát Kivy, znamená případ představení podle Platonova *Ióna*, přestože se neodehrává na opravdové scéně, nýbrž v divadle představitosti, jak by snad bylo možné říci. Jedním z opakujících se a nevyvratitelných důkazů, že tomu tak je, zůstává pro autora *The Performance of Reading* analogie se čtením partitury, k níž se mnohokrát vrací. Samozřejmě, že představit si v hlavě provedení celé symfonie takovým způsobem, aby ji bylo možné plně prožít jako plnohodnotnou estetickou zkušenost, dokážou pouze géniové jako Beethoven. Avšak postačí trochu cvičení, domnívá se Kivy, aby se každý z nás stal svým vlastním *Iónem* a zároveň kroužkem jeho nadšených posluchačů.

Autor *The Performance of Reading* nepochybuje, že po dobu tiché četby se čtenář nestává nějakým člověkem-orchestrem, ale spíš člověkem-divadlem. Musí přece sám určit umělecký předmět jako základ svých dalších estetických aktů. A zde by vlastně Kivy mohl začít provádět performativní obrat v oblasti literatury, jak se zdálo podle názvu jeho knihy. V tom případě by však musel, jaksi z podstaty definice, vzít v úvahu konkrétního čtenáře a stejně tak konkrétní situaci každé četby. To se však neděje. Kivy místo takto chápaného performativního určení uměleckého předmětu skutečně uvažuje o představení, o předvedení fiktivního světa na scéně divadla fantazie v celé jeho smyslovosti. Z toho důvodu přísně odlišuje četbu románu od čtení například filozofické eseje nebo zábavné literatury. Samotný grafický záznam sice pro něj nemá smyslové kvality, avšak umělecké výrazové prostředky jsou nezbytné, aby čtenář podstoupil námahu tvůrčího procesu ve vlastní fantazii. Proto Kivy nikoli bezdůvodně připomíná teorii konkretizace Romana Ingardena. A podobně nikoli bezdůvodně formuluje ve shrnutí otázku potenciální schopnosti malířství představovat. Činí tak pouze proto, aby ji o to spektakulárněji zavrhl, a s neskrývanou ironií se táže, jak si lze představit Leonardovu *Monu Lisu*?

Nechat pózovat nějakou jinou jí podobnou ženu? Tolik Kivy, ale přece i na realistickém obraze nemusí každý vidět totéž, poněvadž mnoho záleží na tom, jaké zásady vidění (i nevidění) ho naučili. Revoluce v estetice, kterou *The Performance of Reading* navrhuje, to je tedy převrat v dosti starém stylu: samozřejmě, Kivy koriguje klasifikaci na jedné z nižších příček, neboť z důvodu komunikační situace přenáší román, nebo šířeji – epiku, z kategorie alografických umění do umění autografických, avšak nakonec tímto upevňuje celou konstrukci jiných tradičních opozic, jako třeba mezi románem uměleckým a zábavným nebo esejistickým.

Polskému uchu nadále cize znějící odvozeniny anglického slovesa *to perform* – performance, performativita, performatika nebo performativ – se nám spojují především s experimentálním divadlem a působností řeči ve společenském životě. V obou případech se jedná o taková kolektivní symbolická jednání, která se pro svou opakovatelnost, citovatelnost, vyznačují rovněž transformativním potenciálem se společensky trvalými účinky. Tyto pojmy se objevují a fungují především jako odborné, vysoce specializované termíny, s dosti přesným významem a oblastí využití, zatímco obyčejným smrtelníkům většinou zůstávají neznámé. Zcela jinak jsou na tom domácí uživatelé anglického jazyka. Pro ně nejenže sloveso *to perform* a jeho odvozeniny znějí přirozeně, ale jeví se navíc jako polyfunkční a vhodně se uplatňují při mnoha příležitostech. Performancí nazývají jak výboje experimentálního divadla, tak i velmi tradiční uvedení klasických textů. Ale nejen to. V angličtině se používá slova *performance* nebo ještě raději *high-performance* v rozmanitých situacích. Fandové motorizace pomocí tohoto názvosloví mluví o výkonech svých strojů; byznysmeni o tom, jaká je situace na investičních trzích a jak nejlépe zjistit efektivitu podniků; reklamy vychvalují účinnost pracích prášků, zázračných léků proti plynatosti nebo laciných krémů zajišťujících po deseti dnech pro 97,9 procenta žen druhé mládeži; zatímco odborníci a experti diskutují o leteckých motorech, o nových samonaváděcích systémech do raket nebo o jiných právě testovaných zázračích techniky. Maximalizování

a zdůrazňování vysoké produktivity jsou poměrně nové fenomény, ačkoli už Frederick Taylor v knize *Základy vědeckého vedení*,<sup>30</sup> vydané v roce 1911, bez váhání označoval právě slovem *performance* rozsah dělníkových úkolů při práci na výrobních páslech tehdy zavedených do tovární výroby. Obvykle si připomínáme, že Taylorova vědecky sankcionovaná *high-performance* byla jedním z důležitých inspiračních zdrojů pro Vsevoloda Emiljeviče Mejercholda a pro jeho koncepci biomechaniky, v níž pohlížel na herce (patrně nejen z politických důvodů) jako na rovnoprávné pracovníky výrobního podniku zvaného divadlo. Často však zapomínáme, že termín *performance* nemusí mít jen úzké použití a performativní obrat omezovat na umění a humanitní vědy. K takovému závěru lze dospět po četbě knihy Jona McKenzieho *Perform or Else: From Discipline to Performance* (Hraj, nebo uvidíš: Od metody k představení).<sup>31</sup> McKenzie patrně jako první upozornil na podstatné souvislosti mezi experimentálním uměním, výkonností v práci a fungováním specializovaných technických zařízení, které odborníci z jednotlivých oborů neradi vidí, načež prohlásil s plným přesvědčením: „Performativita je způsob, jakým současné společnosti legitimizují své znalosti a sociální vztahy.“<sup>32</sup> Právě z toho důvodu prosazoval, aby místo mezi průkopníky performativního pohledu na současný svět patřilo také Jeanu-Françoisi Lyotardovi, autoru *Postmoderní situace*,<sup>33</sup> vydané na počátku osmdesátých let. Francouzský poststrukturalista ve své knize ohlásil nejen úpadek velkých osvícenských narácí, ale předložil rovněž tezi, že kritérium hodnocení kvality nyní nahradila kategorie výnosnosti. V McKenzieho výhledu se performativita už neomezuje na bouři ve sklenici vody humanitních věd, nýbrž stává se mnohem šířeji vytyčenou

30 TAYLOR, Frederick. *Základy vědeckého vedení*. Přel. Josef Bartoš. Praha: Sfinx, 1925. 188 s. Pozn. red.

31 STOV, MCKENZIE, Jon. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London – New York: Routledge, 2001. 320 s. Pozn. ed.

32 Op. cit., s. 14.

33 LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlování dětem: Postmoderní situace*. Přel. Jiří Pechar. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. 206 s.

změnou světonázorového paradigmatu vyvolávající patřičně výrazné ohlasy.

Tuto změnu paradigmatu McKenzie signalizuje již v druhé části názvu své knihy, kde píše o přechodu od disciplíny k performanci, od vědou akceptovaného oboru v chápání Michela Foucaulta k performanci jako modelu individuální kreativity, typického pro dnešní experimentální umění. Tento přechod a jeho důsledky jsou snad nejlépe vidět v oblasti organizace práce. Bezduchost taylorovské *performance* u výrobního pásu typickou pro strojovou výrobu parodoval už Charlie Chaplin v *Moderní době* (*Modern Times*). Tento prototyp dnes stále častěji nahrazuje model živého organismu. Neunifikuje a neracionalizuje, odvolává se na autoritu vědecky zaručené produktivity a dispozice a nařízení udílí pouze jedním směrem – shora dolů, od vedení k pracovníkům. V podniku, který pracuje jako živý organismus, jsou oceňovány rozmanitost a iniciativa každého zaměstnance. Produktivita se zde stává ani ne tak výsledkem disciplíny, jako oboustranné, partnerské výměny a individuální kreativity nespoutané shora nařízenými předpisy. Řízení se tím také změnilo v umění podněcovat a usměřňovat aktivitu pracovníků, a to v umění v plném smyslu tohoto slova, skutečnou *ars poetica* manažerské *performance*.

K zdůraznění důležitosti individuálních zkušeností a kreativity v oblastech, v nichž dosud bezkonkurenčně vládly objektivita a vědecké metodologie, se stále častěji používá model popisu „x-jako-divadlo“. Týká se to nejen rozmanitých oblastí společenského života, ale i přímo království vědecké objektivity a racionálnosti neboli konstrukce počítačů, astronautiky či testování zbraní nejnovější generace. Zde také, jak se ukazuje, nové patenty, možnost jejich využití, vypracování kritérií a standardů efektivity bývají stále častěji koncipovány spíše jako umění než jako tradičně pojímaná věda. McKenzie ukazuje, jak konečné výsledky ovlivňují nejen politika, závislost na zdrojích financování a kalkulaci nákladů, ale i sociální rozměr projektování zařízení *high-tech* nebo testování nových technologií. Jak na jiném místě poznamenává, významně roste také účast spotřebitelů a uživatelů při



navrhování vzhledu i posuzování *performance* nových zařízení. Svět už tedy přestal být shakespearovským divadlem a stal se vlastně laboratoří, ve které probíhá proces testování všeho a všech. Neboť – jak zdůrazňuje McKenzie – „performativita a performance to je náš systém myšlení a náš styl jednání, náš způsob mluvení a dívání“.<sup>34</sup>

Rozšíření pojetí tzv. performativního obratu, navrhované v *Perform or Else*, by zřejmě nebylo možné, kdyby McKenzie nepřipomněl jednu základní pravdu, na kterou tvůrci i teoretikové uměleckých performancí dosud rádi zapomínali. A sice – performance mají nejen transformativní nebo subverzivní potenciál, ale jsou také typickým mechanismem normalizujícím, ustanovujícím a podporujícím sociálněpolitický a ekonomický systém. Vyhovují jak menšinám i buržoazii, tak zastáncům většinového rozhodování a přívržencům *statu quo*. Ačkoli si McKenzie uvědomuje globální vliv a zdůrazňuje určité společné vlastnosti performancí ve třech oblastech, jež analyzoval, jako třeba už zmíněnou zpětnou vazbu, bez níž si lze dnes stěží představit jak estetiku performativity, tak organizaci práce lidských kolektivů nebo fungování servosystémů, přesto se nesnaží vypracovat jednu hlavní teorii performance. Právě naopak, v průběhu svých úvah několikrát upozorňuje na fakt, že ho nezajímá odpověď na otázku, co je performance samotná. Mnohem větší přínos spatřuje ve zkoumání okolností, o jaký typ performance se v daném případě jedná. Neboť hledá analogii mezi konceptuálními modely tím, že zjišťuje podmínky a možnosti jejich využití, sleduje procesy změn, ale vyhýbá se kategorizaci jejich výsledků. Snaží se nejen popisovat, ale i prosazovat v životě zásady změny paradigmatu, kterou popisuje. V čem konkrétně by měly spočívat?

McKenzie nikoli bezdůvodně připomíná, že performance se nevyznačuje pouze transformativním potenciálem, ale má také normativizující a normalizující rozměr, který tak rád přehlížel Turner, když analyzoval „sociální drama“, a jak jsem zmínila výše, i pro ně typický fenomén liminálnosti. Lze to vidět názorně zejména v práci *From Ritual to*

34 MCKENZIE, J. Op. cit., s. 176.

*Theatre: The Human Seriousness of Play* (Od rituálu k divadlu: Vážnost lidské hry).<sup>35</sup> Ačkoli Turner píše o sociálních procesech, přece jen tvoří binární opozici mezi normou a liminálností. V liminálním prostoru vznikají kulturní inovace, které jsou teprve později legitimizovány v hlavním proudu společenského života. Ve vysoce rozvinutých společnostech se oblastmi s antistrukturálním potenciálem naopak pro Turnera stávají tzv. liminoidální druhy, tedy především umění, což *de facto* potvrzuje opozici mezi uměním a životem, nově definovanou na začátku 20. století, neboť zdůrazňuje výjimečnost vytváření artefaktů jako ničím neomezené tvůrčí činnosti. McKenzie tuto opozici nejen ruší, ale snaží se obě její součásti uvést do oběhu, aby zlikvidoval zdání jejich ontologického protikladu, a zdůrazňuje vzájemnou závislost a funkčnost v různých historických kontextech. Proto k fenoménům liminálnosti a liminoidálnosti, které analyzuje Turner, typickým pro předindustriální a industriální společnost, dodává v *Perform or Else* fenomén třetí, typický pro postindustriální společnost – liminautičnost.<sup>36</sup> Dnes nám totiž stále větší komplikaci činí, alespoň v důsledku rozšíření mobilního internetu a telefonu, vytyčení hranice mezi prací a volným časem. Neznamená to však, že tato hranice opět zmizela jako v dobách předindustriálních. Spíš se viditelně uvolnila, pro každého z nás probíhá jinak a dokáže se ze dne na den přemísťovat. Z tohoto důvodu dnes vlastně není místo pro binární opozici a na jejím základě budované stálé struktury a světové názory. Skutečnost má nejen svou podšívku, jak se kdysi přesvědčil Klubko v Shakespearově *Snu noci svatojánské*. Skutečnost bývá podivně zároveň sama sebou i podšívkou, nebo chvíli jedním nebo druhým, přičemž vytváří světy, jaké „lidské oko neslyšelo a ucho nevidělo“. A jestliže je tomu tak, musí i McKenzie zpochybnit svou dokonale formulovanou teorii performance jako nadřazenou *matrix* téměř vřezahrnujícího procesu opakování, poněvadž v jeho popisu začíná fungovat příliš racionálně.

35 TURNER, V. Op. cit. 1982. Pozn. ed.

36 „Postindustrial liminality is neither liminal nor liminoid: it is instead liminautic.“ MCKENZIE, J. Op. cit., s. 93–94. Pozn. red.

Když se McKenzie dostává z klinče mezi liminálností a normou – jako Judith Butlerová nebo Heiner Müller –, upozorňuje na potenciální subverzivnost jakéhokoli gesta opakování vědomého si vlastní opakovatelnosti. Neboť autotematičnost či seberefektivnost dovedou viditelně a významně měnit původní kontext, uvést „možná spásnou chybu“, jak to v *Popisu obrazu* formuluje Müller. Tuto „chybu“ nelze ani přímo ukázat, ani určit její místo, jak to učinil Turner v případě liminálnosti, ani vyjádřit v dnes závazných formulích vědy. Tato oblast se jako království výrobců parfémů (polsky *perfum*; pozn. překl.) vymyká i sebeohebnějšímu jazyku, který je jako nástroj komunikace nevyhnutelně odsouzen ke standardizaci. V liminautické společnosti nutný *queer* element obecné teorie performance McKenzie tedy nazývá perfumancí a k všeobecně známému termínu dodává smysly vnímatelnou, avšak efemérní a obtížně definovatelnou vůni. Perfumance je tedy reziduální pamětí performance na vlastní konstrukční povahu, na volnost hranic a situačnost vědy a definice. Tvoří její nerozlučný stín a běda mu, jestli ho jako Peter Schlemihl někdy neprozřetelně prodá.<sup>37</sup> A pokračujeme-li v úvahách McKenzieho, ačkoli on sám o tom nepíše, můžeme říci, že jím navrhované rozlišení na dva typy performance, normativní a subverzivní, performanci a perfumanci, by umožnilo nejen sladit Schechnerovy názory s názory Butlerové, ale rovněž přispět k zpřesnění vědeckých nástrojů performatiky.

#### 4.

Základní determinantou performativního obratu z mnoha důvodů nadále zůstává přechod od textu (literatury) k představení (jednání). A to nejen v teatrologii, ale rovněž v jiných oblastech kultury. Fischer-Lichte pojem estetika performativity vyhradila vlastně pouze pro ty oblasti, v nichž lze pozorovat působení autopoietické zpětnovazební smyčky. Jedním z důvodů fungování takto pojaté zpětnovazební

<sup>37</sup> Autorka zde odkazuje na pohádkovou novelu *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla* německého romantického spisovatele Adalberta von Chamisso z roku 1813. Pozn. ed.

smyčky je jistě materiálnost událostí odehrávajících se zde a nyní – konkrétní časoprostor a atmosféra, reálná těla a hlasy a tím vším zaručovaná možnost emerze, kdy se může objevit něco nenaplánovaného, efemérního, jedinečného. Vyloučení textu pro divadlo nebo širěji literatury ze sféry působnosti zpětnovazební smyčky je tedy zapříčiněno tím, že se k tomuto médiu přistupuje *de facto*, jako kdyby bylo zbaveno materiálnosti. Nejlépe o tom svědčí již zmiňovaný Kivy v *The Performance of Reading*. Ve jménu nezměnitelnosti artefaktu předpokládá, že grafická podoba textu nehraje při četbě žádnou roli. Za směrodatná se považují jenom umělecká řešení nesoucí pro většinu recipientů podobné informace nutné k tomu, aby mohli vybudovat svět vytvořený jako nezměnitelný artefakt. A že teprve v tomto světě se projevují materiální a smyslové kvality, jimiž je obdařují čtenáři na základě konkretizace, kterou popsal Ingarden. Jinak tomu však je pro tu část teatrologů, kteří zůstali věrni textu jako samostatnému druhu umělecké činnosti, odděleného od média divadla. Jejich předpoklady pak souvisejí s dalekosáhlou změnou způsobu definování textů psaných pro divadlo, což se budu snažit ukázat na dvou příkladech, tentokrát začnu u domácí dramaturgie.

Dobrochna Ratajczaková už téměř před čtvrt stoletím na stránkách časopisu *Teksty Drugie* připomněla příběh rozdvoujícího se a roztroujícího se sluhu dvou pánů ve stejnojmenné hře Carla Goldoniho. Učinila tak proto, aby znovu upozornila na téma vztahu mezi dramatem a divadlem, jež se v polské, a nejen v polské teatrologii vrací jako přízrak. Konflikt mezi nimi zřetelně vyvstal na sklonku 19. století, kdy symbolisté bojující s naturalistickým divadlem začali projevovat starost o „mistrovská díla skomírající na jevištích“, jak to formuloval Maurice Maeterlinck ve vztahu k *Hamletovi* Williama Shakespeara. Tento spor zesílil na začátku dalšího století, kdy se – podle vzoru jiných umění, hledajících specifika vlastního média – divadelníci rozhodli divadlo vysvobodit zpod domnělé nadvlády literatury. Ratajczaková ve svém textu „*Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*“ (Sluha dvou

pánů: dvojí život dramatu)<sup>38</sup> vychází od velmi nedokonalého stavu bádání zaměřeného na polské dramatické texty, zejména na ty, jejichž autoři jsou nadále považováni ani ne tak za tvůrce děl povznášejících ducha, básníky scény, nýbrž za spisovatele-řemeslníky, kteří nejsou hodni zájmu literárních vědců. Tento stav Ratajczaková popisuje s nadějí, že se vrátí rovnováha mezi literárním a divadelním přístupem k scénickým textům různého druhu. Je třeba zajistit zavedení pragmatické perspektivy virtuálního představení v analýzách konce i těch děl, jejichž autoři jsou uznávaní básníci scény, poněvadž v nich vepsané pokyny k provedení úspěšně umožňují uskutečnit celkovou rekonstrukci komunikačního zaměření jakékoli výpovědi tohoto typu. Avšak takto chápané pokyny k provedení se blíží inscenační vizi, o níž předtím psala třeba Irena Sławińska. Pravda je, že si Ratajczaková nedělá až takové starosti o fiktivní světy a způsob jejich zobrazování, ale spíše chce brát v úvahu materiální rozměr divadla a konkrétní vztahy mezi jevištěm a hledištěm, byť přitom nadále zachovává tradiční chápání artefaktu a tradiční antagonismus mezi textem a scénou. Navíc se nebezpečně blíží ke kuchařskému předpisu, k němuž Searle kdysi přirovnal dramatická díla, a zároveň v nich využívaným mluvním aktům upíral stejnou sílu, jakou disponují v situacích „reálné“ výpovědi.<sup>39</sup> I když v životě „jednáme slovy“, odepřel tuto schopnost hercům na scéně vzhledem k druhotnému, pouze citujícím charakteru mluvních aktů, které realizují ve jménu jevištních postav. Searle samozřejmě uvažoval pouze o tom, co se odehrává ve sféře představovaného světa. Zatímco Ratajczaková má na mysli komunikační situaci mezi scénou a hledištěm. Avšak i když byla do dramatického textu vepsána takto chápaná komunikační situace, zůstává pouze kopíí „skutečných“ komunikačních situací, poněvadž patří do

38 Srov. RATAJCZAKOWA, Dobrochna. *Sługa dwóch panów: Dwoisty żywot dramatu. Teksty Drugie* 1, 1990, č. 5–6, s. 80–92.

39 John Rogers Searle píše přímo: „Zdá se mi, že ilokuční síla textu hry se podobá síle receptu na těsto. Je to souhrn pokynů, jak se má něco udělat, v tomto případě, jak inscenovat hru.“ SEARLE, John R. *The logical status of fictional discourse*. In Týž. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979, s. 70.

oblasti uměleckých děl, která se ze své podstaty vyskytují ve sféře zdání, mimetického napodobování. Nazvat drama sluhou dvou pánů v takovém kontextu tedy neznamená nic jiného než odít starou opozicí novým oděvem.

Metaforu dramatu jako sluhy dvou pánů je tedy třeba zařadit vedle jiných z posledního přelomu století, jež jsou teoretickými důsledky kontrakulturních proměn divadla, už jasně dichotomických konceptů nového pojetí starého konfliktu v podobě dvojic protikladných výrazů literatura/proměnlivé chování,<sup>40</sup> archiv/repertoár<sup>41</sup> nebo dramatický/postdramatický.<sup>42</sup> Autoři těchto návrhů vycházejí ve skutečnosti z téhož předpokladu, zejména z přesvědčení, které v Polsku zřetelně vyslovila Ratajczaková, že každý dramatický text obsahuje v sobě jednu provzdy vepsanou prováděcí instrukci. Na základě této instrukce pak diktuje určitý způsob vlastní realizace. Odchyly je možné nejen změřit a zvážit, ale také hodnotit. Nejčastěji přísně. Problém je pouze v tom, že takovou prováděcí instrukci obvykle diktuje v menší míře samotný text a ve větším rozsahu tradicí ustálené zásady jeho klasifikace jako dramatického textu (scénického nebo nescénického) a četby. Četby nejčastěji už vůbec ne *stricte* literární, nýbrž právě nominálně divadelní, která se uskutečňuje prisma-tem zdánlivě z textu vyčtené prováděcí instrukce, dokonce i když nebude takto nazvána.<sup>43</sup> Stačí připomenout bouřlivé dějiny divadelního čtení Shakespearových her v druhé polovině 20. století, abychom uviděli, nakolik tzv. komunikační situace v divadle znamená pouze kontextem podmíněnou hypotézu. A to se týká nejenom historických epoch, ale také

40 SCHECHNER, R. Op. cit.

41 TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. 326 s.

42 LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Přel. Anna Grusková, Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 365 s.

43 Podobná čtení a jejich důsledky modelově ukazují záznamy teatrologické recepce textu *Popis obrazu* Heinerja Müllera, určeného pro divadlo, avšak záměrně i formálně nedivadelního. Srov. SUGIERA, Małgorzata. *Przeciwko autorytetowi tekstu I: „Opis obrazu“ Heinerja Müllera jako negacja teatralności tekstu*. In *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*. Eds. Anna Krajewska, Danuta Ulicka, Piotr Dobrowolski. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2010, s. 162–172.

divadla z let socialistického realismu nebo alespoň tzv. období inscenací Jerzyho Grotowského. William B. Worthen proto ve své nejnovější knize *Drama: Between Poetry and Performance* (Drama: Mezi poezií a performancí) jednoznačně prohláší: „...čtete-li drama, lze v něm rozpoznávat nejen skutečný vztah mezi slovy vytištěnými na stránce, ale i pochopit, jak způsob psaní může určovat *chování, jednání* na scéně, jaké dovolují divadelní výrazové prostředky v daném historickém období, v té době převládající teorie herectví, definice děje, sledovatelnosti a na scéně materializované viditelnosti [zdůraznil autor].“<sup>44</sup> Takovéto pojetí problému nejen oslabuje opozici mezi tím, co je napsáno v dramatu, a tím, co se odehrává na jevišti, ale vyžaduje také novou definici místa dramatu mezi literaturou a představením.

Teorie a vědecké objevy jsou nutně výslednicí kontextu, ve kterém vznikly. Jinak tomu není ani v případě Worthenových úvah. I když hodně místa věnuje koncepci dramatu jako „výbavy potřebné k scénickému životu“ a určitým „strategiím“ umění poradit si v životních situacích Kennetha Burka<sup>45</sup> nebo „struktuře pocitů“ Raymonda Williamse,<sup>46</sup> odporující tradičnímu chápání dramatických konvencí, měly na jeho uvažování největší vliv názory na pojetí dramatu představitelů hnutí nové kritiky. Noví kritici v ušlechtilém přesvědčení, že je nutné zachránit scénická díla pro literaturu, se tedy snažili odůvodnit existenci dramatu v rámci literatury jako instituce, a na základě toho přijali tezi, že právě organizace slov na stránce tvoří podstatu *mimesis* a existence jevištních postav. Takto zformulovaná teze umožnila nejen pozvednout hodnotu dramatu na úroveň poezie (zde se také organizací slov na stránce měří úroveň uměleckosti), ale i pohlížet na divadelní představení jako na předvedení „textu“, ba dokonce – jako na přednesení dialogů konkrétními

44 WORTHEN, William B. *Drama: Between Poetry and Performance*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010, s. 77.

45 BURKE, Kenneth. *A Grammar of Motives*. New York: Prentice Hall, 1945. 530 s.

46 WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Eliot*. London: Chatto and Windus, 1952. 282 s. Týž. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Hogarth Press, 1987. 350 s.

účinkujícími. Tento konkrétní rozměr realizace neměl však žádný vliv ani na uměleckost fiktivního světa, ani na jeho významy. Jak se můžeme domýšlet, právě obraz dramatu, který navrhovala nová kritika, měl zásadní vliv na zmíněné pojetí Searleho, jenž dramatický text považuje za „předpis“, podle něhož lze vytvářet představení. Searle se stal rovněž hlavním odpůrcem Worthena, který se však snaží nejen přit s těmi, kteří mluvili o „dialogích určených k přednášení na scéně“, ale navrhuje radikálně odlišné chápání dramatu. I když je u pramene jeho návrhu performativní obrat, nejde ve stopách rozšířených teorií performativity, omezujících jej na jevy interaktivního charakteru odehrávající se zde a nyní, a tedy zachovávajících opozici mezi textem a představením.

Worthen přesvědčivě upozorňuje na fakt, že napsané dialogy a jednání dramatických postav nebo též popis určitých sekvencí méně nebo více tradičně nahlíženého dění znamenají pouze zdánlivě pokyn k nezměnitelnosti, k definitivnímu znehybnění. Přece už během četby se to, co znamenají napsaná slova, mění podle vývoje děje nebo postupu četby. Každá nová informace nesená textem, podobně jako jakákoli nová asociace – chtěná a úmyslně vyprovokovaná nebo také nechtěná a nečekaná – mění význam předtím přečtených slov. Plynulost a proměnlivost podmiňované lineárností četby se však týkají nejen podob a významů představovaného světa, ale také zásad jeho uvedení na scéně. Proto mluvit o napodobujícím charakteru dramatu bylo, podle Worthenova mínění, přílišným zjednodušením. Drama nic nenapodobuje a nepředstavuje, ale poskytuje pouze alegorický záznam jazykových a fyzických jednání, která zároveň kóduje i vytváří. Neboť alegorie podléhá jiným pravidlům čtení podle toho, jak se mění naše představy o světě a o člověku i o dramatickém textu, o divadelních prostředcích a funkcích divadla. To je skutečně materiál, který na velmi podobných principech využíváme při tiché četbě i při uvedení na scéně. Scéničnost/nescéničnost daného textu se proto ukazuje podobnou chimérou, jako jeho mimetická relace vůči mimodivadelnímu světu. Objevuje se, mizí a mění se v závislosti na zkušenosti, znalostech a očekáváních čtenáře.

Nejen představovaný svět a v něm jednající postavy, ale i drama samotné, tedy jako produkt historicky proměnlivé instituce, jež se nazývá literatura, je do značné míry výtvořem čtenáře.

Podívejme se ještě jednou na metafory, které používají batedelé zabývající se dramatem, zároveň však nezapomínejme, že v případě metafory se vždy jedná o přísně rétorický výkon, který upřednostňuje vybrané prvky podobnosti. Ratajczaková mluví o dramatu jako o sluhovi dvou pánů, který se snaží ze všech sil, aby uspokojil literaturu i divadlo. Zdánlivě zůstává výhradně k dispozici každému z pánů, avšak po celou dobu zachovává svůj neměnný existenční základ a identitu. Zbytek je čistá hra – přinášející zisky, pragmatické předstírání. Kdežto Worthen používá mnohem současnější metaforu rozhraní (*interface*). Právě takovým rozhraním mezi dramatem a divadlem je text, s větším nebo menším úspěchem se realizující jako drama nebo představení v závislosti na podmínkách a požadavcích, které určuje příjemce. Je to nástroj, který čeká na vhodné užití ve shodě s aktuální technologií a neočekávaně ukazuje nové možnosti i omezení. „Chápání divadelního představení jako sociální technologie,“ píše Worthen, „předpokládá, že se performativní ‚vlastnosti‘ textu projevují v okamžiku, kdy se ustanovuje jako *jednání* v rámci určité *situace* vykonávaných aktů [zdůraznil autor].“<sup>47</sup> Text není zásobárnou významů, které lze využít, i když dodává významy jednáním podle toho, jak ho sama dokážou využít. Můžeme tedy zapomenout na neplodný spor o to, co se chvílemi jeví jako pokračování snah prosadit prvenství vejce před slepicí. Jak drama, tak představení je kontextem podmiňovanou, historicky proměnlivou derivací daného textu. Z toho důvodu se studia nad textem pro divadlo uskutečňují na pomezí tradičně rozdílných vědních oborů a lze je považovat za druh lakmusového papírku umožňujícího rozpoznat míru pokročilosti procesu přeměn probíhajících v kultuře, definovaného jako performativní obrat.

Worthen pečlivě zvolil příklady ilustrující oprávněnost svého návrhu nového pohledu na text pro divadlo. Analýza

47 WORTHEN, W. B. Op. cit., s. 123.

vybraných fragmentů Shakespearova *Hamleta*, ve kterých se objevují buď slova, jejichž význam se značně změnil, anebo slova s chybami v zápisu, umožňujícími různé čtení, zdůrazňuje status jazyka (jak psaného, tak mluveného) jako historické praxe, a zároveň ukazuje utopičnost přesvědčení nových kritiků o nezměnitelnosti slov zaznamenaných údajně jednou provždy na papíře. Pozorná četba Ibsenova *Rosmersholmu* naproti tomu ukazuje, jak velmi se mylí všichni ti, kteří tvrdí, že v případě tohoto mistra dramatu psychologického realismu nezbyvá herci nic jiného než hrát na scéně postavu vepsanou do textu. Worthen krok po kroku dokazuje, že herec skládá určitou roli v celek pouze z řady slovních i fyzických aktů postavy, aby posléze vytvořil na scéně z hlediska pravděpodobnosti historicky proměnlivý výsledek postavy. Na první pohled může ve Worthenově knize poněkud udivovat přítomnost dalšího příkladu, konkrétně inscenace *Hamleta* souboru The Wooster Group. Z jeho pohledu se však tento *Hamlet* stává srozumitelnou alegorií a zároveň kritikou konvenčního obrazu dramatického textu a jeho divadelního provedení. The Wooster Group však využívá nikoli Shakespearova textu, nýbrž filmového záznamu Richarda Burtona představení Johna Gielguda. Nepřehlédnutelná přítomnost specifické partitury jednání herců na scéně zvýrazňuje na jedné straně její autoritu, kterou zaručuje instituce i samotný fakt záznamu, a na druhé straně ji výrazně oslabuje a jednoznačně ukazuje, jak se při scénické realizaci, vzhledem k reálným tělům a prostoru, jen stěží stává vhodným instrumentem. Právě takovým, jakým se stává text pro divadlo při každém aktu četby, kdy vytváří efemérní podobu dramatu, stejně konkrétní jako realizace The Wooster Group. Výborně to lze vidět rovněž v dílech Suzan-Lori Parksové, jež se nepokouší až tak zobrazit skutečnost, ale spíše zajistit divadelníkům takové nástroje, díky nimž na scéně vznikne dojem zobrazovaného světa. Zároveň však využívá tradiční konvence při konstruování zobrazovaného světa a jeho grafického záznamu, takže už samotným záznamem na stránce vytváří druh umělecké performance. Performance v kresle, jak by bylo možné parafrázovat Mussetovo označení pro

jednu linii jeho dramatických textů, aniž bychom však zapomínali na to, jak se změnilo naše pojetí představení. Nic nedokazuje lépe to, že v případě tvorby Parksové text nemá jenom užitkový charakter jako scénář budoucího představení, nýbrž má nezávislý status performance, jak je jistě možné říci s využitím McKenzieho terminologie.

Pro Worthena podoba textu pro divadlo hraje v pragmatickém procesu vytváření významů stejně důležitou roli, jako předpokládané významy slov, dramatických konvencí a symbolických záznamů situací i životních způsobů chování. To, co se už zdálo dávno známou a používanou pravdou, stává se tedy nakonec závazné i vzhledem ke konfliktnímu vztahu mezi dramatem a divadlem, a rovněž v tom případě začíná platit zásada, že médium tvoří součást sdělení. Vyžaduje to znovu promyslet samotné základy performativního obratu v teatrologii, do této doby se demonstrativně zřikající textu a odsuzující ho k existenci ubohého stínu v archivu nebo v jiném pekle literatury. Ale nejen to. Jestliže totiž teatrologie sehrála primární roli v performativním obratu, jímž infikovala jiné obory humanitních věd, je třeba se rovněž zamyslet nad zásadami vyloučení a výlučnosti, jaké arbitrárně navrhuje estetika performativity, jež dělí svět (kulturních) významů na to, co se odehrává zde a nyní, a na marginální všechno ostatní. Právě na základě tohoto vyloučení se problematice performativity textu donedávna věnovalo tak málo místa, příliš snadno a neuváženě se negovala možnost pohlížet na něj ani ne tak v kategoriích artefaktu, ale události; navíc události, v jejímž průběhu přichází ke slovu celá řada kulturních sil a vlivů.

Souvísí to nepochybně s dosti anachronickým a v teatrologických teoriích performativity zřídka tematizovaným pojmem materiálnosti. Pohlédneme-li však na tuto otázku z hlediska, které navrhuji, může se potvrdit, že materiálnost není jen vlastností situace zde a nyní, ale i média jako takového; že text jako médium se vyznačuje materiálností svého druhu, související právě tak s konvencemi typografického záznamu jako s ustálenými konvencemi jeho četby. Pro pochybující lze připomenout názor belgicko-amerického

dekonstrukcionisty Paula de Mana, který navrhoval dva vzájemně související způsoby pohledu na jazyk, jež nebylo možné harmonicky spojit v nějaké jedné, celkové vizi. V jeho *Allegories of Reading* (Alegorie čtení)<sup>48</sup> vydaných na sklonku sedmdesátých let navrhoval, aby se za text považoval jakýkoli celek, který lze nahlížet v dvojité perspektivě – jako systém gramatický neboli stroj a jako systém figurativní, tedy jako řadu metafor problematizujících tento gramatický kód, ježmuž text vděčí za svou existenci. Koexistence obou perspektiv zapřičiňuje, že každý text tvoří druh stroje explodujícího proměnlivými významy, závislými na historickém kontextu a na individuálním čtenáři. Podobným způsobem lze pohlížet také na text dramatický, a dokonce množit počet dvojitých perspektiv. Neboť je třeba vzít v úvahu několik rovin systémové nebo konvencionální organizace takového textu neboli odlišit několik typů strojů, alespoň takových jako stroj v daném historickém okamžiku platných žánrových a druhových konvencí, stroj konvence grafického záznamu a tisku či stroj sociálně-kulturního kontextu. Tyto stroje nacházející se v různých rovinách budou pak přiváděny k stále novým explozím podmínkami četby měnícími se v důsledku modifikace definice toho, čím je scénické dílo, proměn divadelních stylů a konvencí nebo tzv. kulturního transferu. A ty právě rozhodují o konkrétní a metaforicky chápané materiálnosti textu jako jedné z determinant jeho performativity.

Stačí si povšimnout tohoto příliš často opomíjeného aspektu dramatu a dalších textů pro divadlo a přihlížet k němu v teoretických úvahách, aby se fungování autopoeitické zpětnovazební smyčky během četby stalo faktem a čtení dramatu se změnilo nejen v rovnoprávnou performanci, ale též v efemérní performance. Vyžaduje to samozřejmě rovněž povšimnutí si a souhlas s tím, co McKenzie nazývá opouštěním přemýšlení o performanci a jejího definování v kategorii „Co to je?“ ve prospěch různých realizací kategorie připouštějících možnost „Jaká je to performance?“. Teprve takto zformulovaná otázka umožňuje postihnout různé rozměry

48 MAN, Paul de. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979. 305. Pozn. red.

performativity závislé na tom, jaké typy společenských jevů budeme analyzovat, o jakých médiích uvažujeme, jakým typem materiálnosti se vyznačují a jak podněcují interakci se svými uživateli, diváky nebo svědky. Tato otázka se jeví natolik závažná, že odpověď na ni umožňuje uchránit se před nežádoucí univerzalizací pojetí performance jako nadhistorické kategorie a vztahující se stejným způsobem na všechny formy mezilidské interakce. Neboť Jonathan Culler má zcela jistě pravdu, když ve shrnutí svých úvah na téma mnoha současně existujících konceptů performativity apeluje: „Zkrátka, místo abychom se snažili ohraničovat nebo zjednodušovat oblast performativnosti tím, že bychom volili pouze jeden směr úvah jako správný, měli bychom zdůrazňovat a rozvíjet rozdíly, které mezi nimi existují – jedná se totiž o to, abychom zvětšili naše šance postihnout různé roviny a způsoby vzniku událostí.“<sup>49</sup>

49 CULLER, Jonathan. *The Literary in Theory*. Stanford: Stanford University Press, 2007, s. 165. – Srov. i analogické myšlenky in CULLER, Jonathan. Performativní jazyk. In Týž. *Krátký úvod do literární teorie*. Přel. Jiří Bareš. Brno: Host, 2002, s. 104–117. Pozn. ed.

## autoři v antologii

### Wojciech Baluch (1969)

Profesor Jagellonské univerzity v Krakově, působí na katedře performatiky. Vystudoval teatrologii v tamním Institutu polonistiky. V roce 1988 účastník Fulbrightova stipendia na univerzitě SUNY v Buffalu. Napsal doktorskou práci o procesu interpretace v kognitivním pojetí. Inicioval a spoluorganizoval sérii konferencí mladých vědců zabývajících se problematikou divadla a dramatu. Habilitoval se v roce 2012 knihou *Po-między-nami: Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*. Je autorem dramatické antologie *Polska dramatyczna 3* (2014) a jejího úvodu „Antologia polskiego dramatu niekanonicznego“. Zabývá se současnou dramatikou v širokém kontextu humanitních teorií. Vede mezioborovou výzkumnou skupinu, která se zabývá společensko-uměleckými aspekty z perspektivy různorodě nahlížené dramatiky.

### Mariusz Bartosiak (1963)

Odborný asistent katedry dramatu a divadla Lodžské univerzity. Zabývá se teorií dramatu a divadla, kognitivní antropologií a neuroestetikou divadla, dramatu, tance a kulturních performancí, komparativní a fenomenologickou estetikou, performativními tradicemi a tradiční estetikou Indie a Japonska, postmoderní teorií identity a mezikulturní komunikace. S Małgorzatou Leyko připravil publikaci *Kulturowe konteksty dramatu współczesnego* (2008). Autor knih *Autopoetyka dramatu a Za pośrednictwem osób działających: Preliminaria kognitywnej antropologii teatru* (obě 2013). Spolupracuje s kulturněvzdělávacími institucemi a nevládními organizacemi, pro něž připravuje semináře, přednášky a tvůrčí dílny.

### Zygmunt Bauman (1925–2017)

Polský sociolog, jeden z předních evropských myslitelů. V roce 1939 uprchl před nacisty do Sovětského svazu, v padesátých letech studoval a později se stal profesorem

Varšavské univerzity; po antisemitské kampani v roce 1968 odešel do Izraele, od roku 1971 žil ve Velké Británii a působil na univerzitě v Leedsu. Zabýval se analýzou široké proměny povahy soudobé společnosti a jejími dopady. Mezi jeho nejznámější knihy patří *Modernity and the Holocaust* (1989), *Globalization: The Human Consequences* (1998, *Globalizace: důsledky pro člověka*, 1999), *Liquid Modernity* (2000; *Tekutá modernost*, 2002) a *The Individualized Society* (1999; *Individualizovaná společnost*, 2004), *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty* (2007; *Tekuté časy: Život ve věku nejistoty*, 2008). Nositel významných ocenění, např. European Amalfi Prize, 1989; Theodor W. Adorno Award, 1998; Prince of Asturias Award for communication and humanities, 2010.

### **Wojciech Dudzik (1959)**

Teatrolog a kulturolog, profesor Institutu polské kultury Varšavské univerzity, kde vede katedru divadelní vědy. Hostoval na univerzitě v Tübingenu a v Mohuči. Zabývá se divadlem 20. století a současnými podívanými, zejména karnevaelem. Publikoval mimo jiné: *Karnawały w kulturze* (2005), *Świadomość teatru: Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku* (2007, německy 2011), *Karnawał: Studia historyczno-antropologiczne* (2011), *Struktura w antystrukturze: Szkice o karnawale i teatrze* (2013), *W poszukiwaniu stylu: Teatr Narodowy 1924–1939* (2015). Je spoluautorem akademických příruček *Teatr w kulturze* (1990) a *Antropologia widowisk* (2005, 2010).

### **Mirosław Kocur (1955)**

Divadelní režisér a antropolog, profesor a vedoucí kulturních studií Vratislavské univerzity a profesor herectví a režie Akademie dramatických umění Ludvíka Solského v Krakově. Jeho výzkum vychází z vlastních divadelních zkušeností a zaměřuje se na rekonstrukci původu performativních praktik. Mezi jeho publikace patří *Teatr antycznej Grecji* (2001), *We władzy teatru: Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie* (2005), *Drugie narodziny teatru: Performanse mniichów anglosaskich* (2010), *Teatr bez teatru: Performanse*

*w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza* (2012), *Źródła teatru* (2013), *On the Origins of Theater* (2016), *The Second Birth of Theatre: Performances of Anglo-Saxon Monks* (2017) a *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome* (2018). Je editorem řady *Interdisciplinary Studies in Performance* v nakladatelství Peter Lang.

### **Leszek Kolankiewicz (1954)**

Kulturolog, zakladatel tzv. varšavské školy antropologie představení. V letech 2005–2012 ředitel Institutu polské kultury Varšavské univerzity, v letech 2012–2016 ředitel Centra polské kultury na Sorbonně, člen ústřední komise pro akademické tituly a hodnosti, bývalý předseda výboru kulturních studií Polské akademie věd, člen polského výboru UNESCO a bývalý předseda skupiny nehmotného kulturního dědictví polského ministerstva kultury a národního dědictví. Autor knih: *Na drodze do kultury czynnej* (1978), *Święty Artaud* (1988, 2001), *Samba z bogami: Opowieść antropologiczna* (1995, 2007, 2016), *Dziady: Teatr święta zmarłych* (1999), *Wielki mały wóz* (2001).

### **Dariusz Kosiński (1966)**

Profesor katedry performančních studií Jagellonské univerzity v Krakově. V letech 2010–2013 byl programovým ředitelem Institutu Jerzyho Grotowského ve Vratislavi. Od roku 2014 je zástupcem ředitele Divadelního institutu Zbigniewa Raszewského ve Varšavě. Napsal dějiny polského divadla a performance – *Teatra polskie: Historie* (2010), které vyšly také v němčině a čínštině. Mezi jeho poslední publikace patří například kniha o performancích po smolenské katastrofě *Teatra polskie: Rok katastrofy* (2012), monografie o raných inscenacích Jerzyho Grotowského *Grotowski: Profanacje* (2015) a soubor esejů o performativitě *Performatyka: W(y)prowadzenia* (2016).

### **Tadeusz Kowzan (1922–2010)**

Historik a teoretik divadla, komparatista. Akademickou kariéru zahájil na polských univerzitách, v letech 1964–1968



působil v Paříži jako stipendista Polské akademie věd. V roce 1972 emigroval do Francie, kde přednášel na univerzitě Lyon II a v letech 1975–1992 působil na univerzitě v Caen. Zabýval se především sémiologií divadla. Autor publikací *Teatr krajów Zachodniej Europy XIX i początku XX wieku* (1955), *Littérature et spectacle* (1975), *Hamlet ou Le miroir du monde* (1991), *Znak i Teatr* (1998), *Sémiologie du théâtre* (2005), *Théâtre miroir: Métathéâtre de l'Antiquité au XXI<sup>e</sup> siècle* (2006).

### **Anna Krajewska (1952)**

Profesorka a vedoucí Ústavu literární estetiky Institutu polské filologie Univerzity Adama Mickiewicze v Poznani. Šéfredaktorka literárněteoretického časopisu *Przestrzenie Teorii* a ediční řady *Biblioteka Przestrzeni Teorii*. Zabývá se literární vědou, teorií dramatu, literární a performativní estetikou. Autorka četných prací o teorii a estetice současného dramatu a knih: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego: Tradycjonalisci i nowatorzy* (1989, 2004), *Dramat i teatr absurdu w Polsce* (1996), *Dramat współczesny: Teoria i interpretacja* (2005), *Dramatyczna teoria literatury* (2009), *Estetyka antybinarna* (v přípravě).

### **Tomasz Kubikowski (1962)**

Teatrolog, performatik, editor, divadelní kritik, od roku 1994 profesor Divadelní akademie ve Varšavě a od roku 2003 dramaturg polského Národního divadla. Jako host přednáší na polských i zahraničních univerzitách. Vydal knihy: *Siedem bytów teatralnych: O fenomenologii sztuki scenicznej* (1994), *Reguła Nibelunga: Teatr w świetle nowych badań świadomości* (2004), *Teatralne doświadczenie Wilhelma Meistra* (2014), *Przeżyć na scenie* (2015), *Dzieje Teatru Narodowego* (ed. s Magdalenou Raszewskou, sedm svazků, 2015). Do polštiny přeložil mj. knihy Richarda Schechnera a Jona McKenzieho.

### **Krzysztof Pleśniarowicz (1954)**

Profesor divadelní historie a kulturních studií na Jagellonské univerzitě v Krakově. Od roku 2004 vedoucí katedry současné

kultury, v letech 2008–2016 proděkan fakulty managementu a sociální komunikace, v letech 1994–2000 ředitel Cricotecky, centra pro dokumentaci díla Tadeusze Kantora v Krakově, hostoval na New York University (1995–1996), Cleveland State University (1992), University of Rochester (2000) a University of Massachusetts (2005–2006). Vyšly mu mimo jiné publikace: *Teatr Nie-Ludzkiej Formy* (1994), *Przestrzenie deziluzji: Modele współczesnego dzieła teatralnego* (1996), *Dylemat jedyneho wyjścia: Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu* (2000) a kritické edice textů Tadeusze Kantora (2000, 2005).

### **Zbigniew Raszewski (1925–1992)**

Divadelní historik, profesor Uměleckého institutu Polské akademie ve Varšavě, dlouholetý šéfredaktor časopisu *Pamiętnik Teatralny*. Je považován za zakladatele polské teatrologie a klíčovou postavu oboru. Autor širokého historiografického rozhledu a prací polské divadelní historiografie (*Bogusławski*, 1972; *Krótką historią teatru polskiego*, 1977) a teorie (*Teatr w świecie widowisk*, 1991). Jeho odborný zájem sahá od středověkého divadla do současnosti, od historie a teorie dramatu až k divadelní teorii. Od roku 2006 nese jeho jméno varšavský Institut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

### **Dobrochna Ratajczakowa (1943)**

Emeritní profesorka Univerzity Adama Mickiewicze v Poznani, literární vědkyně, teatroložka. Autorka řady publikací, antologií a několika stovek článků. Zabývá se teorií dramatu a divadla a historií polského divadla. Mezi jinými vydala knihy: *Galerię gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych* (2014), *W kryształach i w płomieniu: Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1–2 (2006), *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze* (1994), *Komedię oświeconych* (1993), *Przestrzeń w dramacie i dramatu w przestrzeni teatru* (1985).

### **Grzegorz Sinko (1923–2000)**

Literární historik, teatrolog, anglista a divadelní kritik. Od roku 1958 pracoval na katedře anglické filologie Varšavské

univerzity, v letech 1965–1971 byl jejím vedoucím. V roce 1971 musel z politických důvodů odejít. Poté působil v Uměleckém institutu Polské akademie věd. V letech 1971–1977 přednášel na Státní vysoké divadelní škole ve Varšavě. Specializoval se na historii anglické a německé literatury a historii a teorii dramatu. Je autorem více než čtyři sta padesáti kritik, esejů a překladů. Intenzivně spolupracoval s časopisy *Teatr* a *Dialog*. Překládal divadelní hry z angličtiny a němčiny. Vydal monografie: *Kryzys języka w dramacie współczesnym: Rzeczywistość czy złudzenie?* (1977), *Opis przedstawienia teatralnego – problem semiotyczny* (1982), *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku* (1988).

### Irena Sławińska (1913–2004)

Divadelní a literární historička a teoretička, znalkyně tvorby C. K. Norwida, náboženského dramatu i divadla. Od roku 1950 působila na Katolické univerzitě v Lublinu, od roku 1975 byla její vedoucí. Hostovala na zahraničních univerzitách ve Francii, Kanadě a v USA. Publikovala monografie: *Sceniczny gest poety* (1960), *Reżyserska ręka Norwida* (1971), *Od czytanie dramatu* (1988). Svou francouzsky (1977) a italsky (1978) publikovanou studii „Sémiologie divadla *in statu nascendi*: Praha 1931–1941“ přispěla k zprostředkování důležitých informací o české divadelní teorii v západní Evropě. Její nejznámější prací, pokusem o postižení některých základních trendů teoretického a filozofického uvažování o divadle, je kniha *Współczesna refleksja o teatrze* (1979, francouzsky 1985), jejíž přepracovaná verze (1990) vyšla pod názvem *Divadlo v současném myšlení* v roce 2002 v překladu Jana Roubala.

### Małgorzata Sugiera (1958)

Profesorka a vedoucí katedry performativních studií Jagellonské univerzity v Krakově. Zabývá se především performativním uměním, genderovým a *queer* výzkumem a také performativitou a pamětí zejména v kontextu historie vědy. Vydala dvanáct monografií, z novějších: *Upiory i inne powroty: Pamięć – Historia – Dramat* (2005), *Inny*

*Szekspir* (2009), *Nieludzie: Donosy ze sztucznych natur* (2015) – a společně s Mateuszem Borowským: *W pułapce performatiwieństw: Ideologie tożsamości* (2012) a *Sztuczne natury: Performanse technonauki i sztuki* (2016). Koeditovala publikace: *Fictional Realities / Real Fictions: Contemporary Theatre in Search of a New Mimetic Paradigm* (2007), *Theater spielen und denken: Polnische Texte des 20. Jahrhunderts* (2008), *Worlds in Words: Storytelling in Contemporary Theatre and Playwriting* (2010). Vedla semináře na univerzitách v Německu, Francii, Švýcarsku a Brazílii. Překládá odborné publikace a divadelní hry z angličtiny, němčiny a francouzštiny.

### Sławomir Świątek (1942–2001)

Teatrolog, teoretik dramatu, norvidolog, divadelní kritik a překladatel. Dlouholetý vedoucí katedry teorie literatury, divadla a filmu na univerzitě v Lodži, kde navazoval na činnost profesorky Stefanie Skwarczyńskiej. Předmětem jeho zájmu bylo především romantické drama Cypriana Norwida (*Norwidowski teatr swiata*, 1983). Zajímal se o aktuální problémy divadelní teorie, především sémiotické a komunikativní přístupy. Věnoval se otázkám teorie dramatu (*Dialog-dramatometateatr: Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, 1999), zajímal se i o problematiku herectví a otázku nových metodologií zkoumání divadla. Byl expertem na francouzskou divadelní teorii a zejména její reflexi dramatu. Přeložil do polštiny Pavisův *Divadelní slovník (Słownik terminów teatralnych*, 1998), který významně doplnil a komentoval.

### Eleonora Udalska (1930)

Divadelní historička a teoretička, zakladatelka a dlouholetá vedoucí ústavu divadelní vědy a teatrologických studií v Katowicích. Zabývá se teoretickým a historickým výzkumem dramatu, divadelní kritiky a divadla 20. století. Publikovala monografie o Antonim Sygietyńském i Janu Lorentowiczovi, vydala divadelní a kritické texty Wiktora Brumera. Pod jejím vedením vznikl první svazek *Słownik Polskich Krytyków Teatralnych* (1994) a také řada zasvěcená teorii *O dramacie*. Je autorkou prací o rozvoji polské divadelní

vědy: *Teatrologia w Polsce w latach 1918–1939* (1979) a též antologie *Teatrologia czeska* (1981) a *W kręgu socjologii teatru na świecie* (1987). Dále vydala knihy *Teatr polski końca XX wieku* (1997), *Teatr–Aktor–Dramat* (2001), *Teatralne Silwa Rerum* (2010). Podstatné místo v jejím výzkumu zaujímá biografický přístup a též formy divadelněkritického psaní.

### Ewa Wąchocka (1957)

Kulturoložka a teatroložka, profesorka Slezské univerzity v Katovicích. Zabývá se dramatem a divadlem 20. století, teorií dramatu, zejména rozvojem podob současné dramatiky z psychoanalytické a kulturní perspektivy a také performativními praktikami. Je autorkou publikací: *Między sztuką a filozofią: O teorii krytyki artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza* (1992), *Autor i dramat* (1999), *Współczesne metody badań teatralnych* (2003), *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie* (2005). Je spoluautorkou sborníků, např. *Intymne – prywatne – publiczne* (2015) a příručky pro studenty, redaktorkou četných publikací, mj. *Od symbolizmu do post-teatru* (1996), *Pohledy II – Punkty widzenia II* (2004), *Teatr – media – kultura* (2006), *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie* (2009), *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej* (2015).

### Andrzej Wirth (1927)

Teatrolog, literární a divadelní kritik, překladatel. Přeložil hry Bertolta Brechta, Friedricha Dürrenmatta a Petera Weisse a prózy Franze Kafky. V letech 1956–1958 působil v Berliner Ensemble. Od roku 1966 přednášel na Stanfordově univerzitě, na Harvardské univerzitě, v Yale, Oxfordu, City University of New York, na Freie Universität v Berlíně. Je spoluzakladatel Institutu pro aplikovanou divadelní vědu (Angewandte Theaterwissenschaft) univerzity v Giessenu. Propagátor polského divadla a kultury v německo- a anglickojazyčné oblasti. V roce 2002 vyšla jeho kniha esejů *Teatr, jaki mógłby być*, v roce 2014 jeho autobiografie *Byłe dalej: Autobiografia mówiona i materiały*. Publikuje v polštině, němčině a angličtině. Žije v Berlíně a v Benátkách.

## jmenný rejstřík

- Abelard, Pierre 337  
 Abrahams, Roger David 228  
 Adamieck-Sitek, Agata 182, 298  
 Adamski, Jerzy 302  
 Aischylos 206, 208, 428  
 Akvinský, Tomáš 210  
 Alain → Chartier, Émile-Auguste  
 Albee, Edward Franklin 137  
 Alemán, Mateo 450  
 Alighieri, Dante 202  
 Alter, Jean 123, 125, 126  
 Althusser, Louis 527  
 Alžběta I. 221  
 Anczyc, Władysław Ludwik 322  
 Ankersmit, Frank 201  
 Anouilh, Jean 255  
 Appia, Adolph 32  
 Aristoteles 148, 215, 295, 288, 337, 430, 454, 506  
 Arnoux, Georges 37  
 Arnyveld, André 331  
 Arrianos z Nikomedie 449  
 Artaud, Antonin 32, 322, 330, 331, 449  
 Atkin, Tamara 213  
 Attridge, Derek 284, 285  
 Auerbach, Erich 449  
 Augustus 449  
 Aurelius Augustinus 95, 337, 450  
 Austin, John Langshaw 120, 286, 291, 293, 525, 526, 528–538, 544, 545  
 Bablet, Denis 36, 50  
 Bach, Johann Sebastian 94  
 Bachelard, Gaston 256  
 Bachmann-Medick, Doris 526  
 Bachtin, Michail Michajlovič 283, 485–487, 491, 494  
 Bailly, Jean-Christophe 17  
 Bal, Ewa 502  
 Baluch, Wojciech 351, 378, 394, 408, 563  
 Balzac, Honoré de 449  
 Banaś, Monika 200  
 Baran, Bogdan 186  
 Barba, Eugenio 45, 49, 52, 148, 151, 152, 395, 396, 463, 467  
 Bareš, Jiří 562  
 Barnouw, Erik 503  
 Barrault, Jean-Louis 254, 322, 329  
 Barthes, Roland 119, 121, 346, 347, 427  
 Bartmiński, Jerzy 380, 406  
 Bartosiak, Mariusz 144, 145, 161, 563  
 Bartoš, Josef 548  
 Bateson, Gregory 236, 541  
 Baty, Gaston 329  
 Baudelaire, Charles 190  
 Bauman, Janina 192  
 Bauman, Richard 503  
 Bauman, Zygmunt 12, 16, 25, 27, 192, 504, 506, 513, 563  
 Bausch, Pina 402  
 Bayley, John 519  
 Beckett, Samuel 251, 259, 286, 288, 294, 295, 448  
 Beckett, Tomáš 535  
 Bednarek, Stefan 204  
 Beethoven, Ludwig van 87, 546  
 Beguivinová, Helena 464, 491, 534  
 Béjart, Maurice 320  
 Bejblík, Alois 18, 258  
 Benešová, Michala 116, 134, 305  
 Benjamin, Walter 134, 135, 137, 139, 140  
 Bennetová, Susan 403, 404  
 Benveniste, Émile 117, 324  
 Bercé, Yves-Marie 489  
 Berger, Gaston 256

- Berkeley, George 286  
 Berne, Eric 457, 460, 474  
 Bertholdová, Margot 300  
 Berton, Jean-Claude 254  
 Białoszewski, Miron 476  
 Biddle, Bruce J. 457  
 Bieberová, Margaret 428  
 Bílek, Petr A. 120  
 Binder, Jan 330  
 Błoński, Jan 248  
 Blumer, Herbert 457  
 Boal, Augusto 111  
 Bogatyrev, Petr 108  
 Bohm, David 186  
 Bohr, Niels 186  
 Bolecki, Włodzimierz 486  
 Bolton, Jonathan 528  
 Borges, Jorge Luis 451  
 Boromejský, Karel 97  
 Borowski, Mateusz 531, 569  
 Bouglione, Madona 321  
 Bourdieu, Pierre 194  
 Bourne, Bette 440  
 Brando, Marlon 439, 441  
 Braudel, Fernand 184, 188  
 Braun, Kazimierz 39, 168  
 Brecht, Bertolt 32, 64, 110, 136, 320, 329, 366, 367, 570  
 Brenner, Jacques 301  
 Brodziński, Kazimierz 235, 236  
 Brook, Peter 18, 32, 38, 41, 140, 146, 152, 258, 329  
 Bruegel, Pieter 483  
 Brumer, Wiktor 302, 569  
 Bruner, Edward M. 228  
 Brus, Karel 489  
 Bubner, Rüdiger 284  
 Buffalo Bill (William Frederick Cody) 320  
 Büchner, Georg 27, 358  
 Buchwald, Dorota 182, 298  
 Bulgakov, Michail Afanasjevič 92  
 Burbage, Richard 124, 424  
 Burian, Emil František 330  
 Burke, Kenneth 556  
 Burke, Peter 482, 483, 489  
 Burnsová, Elizabeth 51  
 Burton, Richard 559  
 Burzyński, Jan 152
- Butlerová, Judith 205, 468, 521, 537-540, 544, 552  
 Butterworth, Philip 220, 221
- Calda, Miloš 19  
 Calderón de la Barca, Pedro 450, 451, 453  
 Campbell, Joseph 474  
 Carlson, Marvin 328, 329, 344, 503, 504, 506  
 Caseová, Sue-Ellen 428-431, 434, 440-442  
 Cavell, Stanley 531, 534  
 Certeau, Michel de 430  
 Cervantes y Saavedra, Miguel de 222, 450  
 Ciechowicz, Jan 280  
 Ciulli, Robert 358  
 Cixousová, Hélène 434  
 Clark, Peter 217, 222  
 Claudel, Paul 251, 254, 255, 257, 265, 326  
 Coldewey, John C. 219  
 Cooley, Charles Horton 454  
 Copeau, Jacques 329  
 Cortiová, Maria 345  
 Courtés, Joseph 106  
 Cragg, Tony 25  
 Craig, Edward Gordon 329, 364  
 Culler, Jonathan 562  
 Cunningham, Merce 140  
 Curtius, Ernst Robert 447  
 Czaporowska, Marzena 307  
 Czechow, Michail Aleksandrowicz → Čechov, Michail
- Čechov, Anton Pavlovič 136, 137, 251, 324  
 Čechov, Michail Aleksandrovvič 384-386  
 Čejka, Mirek 381, 410  
 Červenka, Miroslav 118, 126  
 Červinková, Hana 460
- Dahrendorf, Ralf 454  
 Damasio, Antonio R. 521  
 DaMatta, Roberto 490  
 Damon, Matt 471  
 Danaheř, David S. 380
- Davidson, Clifford 210  
 De Marinis, Marco 351, 352, 404  
 Děd, Lukáš 507  
 Dědina, Václav → Mertlík, Rudolf  
 Degler, Janusz 102, 153, 168, 176, 178, 270, 314, 356, 397  
 Dejmeck, Kazimierz 126, 363  
 Deleuze, Gilles 287  
 Demarcy, Richard 404  
 Demokrites 450  
 Dennett, Daniel 507  
 Derrida, Jacques 38, 119, 121, 130, 158-160, 283-285, 287, 289, 293, 400, 531, 536, 538, 539  
 Descartes, René 196, 286  
 Descombes, Vincent 201  
 Descotes, Maurice 302  
 Diamantová, Elena 283, 555  
 Diderot, Denis 330  
 Dilthey, Wilhelm 228  
 Długosz, Jan 72  
 Dobrowolski, Piotr 555  
 Dokulil, Miloš 337  
 Domagalik, Krzysztof 50  
 Domańska, Ewa 187  
 Douglasová, Mary 464, 468  
 Drag, Bronisław 200  
 Dudzik, Wojciech 229, 300, 446, 480, 493, 564  
 Dukes, Ashley 329  
 Dumont, Louis 272, 279  
 Dürer, Albrecht 174  
 Dürrenmatt, Friedrich 137, 570  
 Duvignaud, Jean 301  
 Dymna, Anna 389-391  
 Dytrt, Petr 194  
 Dziadek Adam 160  
 Dziemidok, Bohdan 156
- Eco, Umberto 104, 120, 279, 345, 473, 484, 488, 545  
 Edelman, Gerald Maurice 507, 508, 510, 511, 514, 515  
 Ederycke, Thomas 220  
 Einstein, Albert 287  
 Elam, Keir Douglas 324  
 Eliade, Mircea 257-259  
 Eliot, Thomas Stearns 263  
 Elwesová, Catherine 435
- Epiktetos z Hierapole 449  
 Erasmus Rotterdamský 450  
 Erlich, Victor 257  
 Esslin, Martin 331  
 Estés, Clarissa Pinkola 474  
 Estreicher, Karol 233  
 Euripides 205  
 Eysenck, Michael W. 380
- Falassi, Alesandro 492  
 Fan, Lawrence 220  
 Feliński, Alojzy 235  
 Fellini, Federico 449  
 Felsted, barvíř 219  
 Fichte, Johann Gottlieb 469  
 Fik, Marta 102  
 Firth, Raymond 464  
 Fish, Stanley Eugene 120, 124  
 Fischer, Gerhard 134  
 Fischer-Lichte, Erika 155, 161, 205, 211, 229, 284, 300, 301, 350, 504, 505, 540-542, 544, 552  
 Fodor, Jerry 123  
 Foreman, Richard 48, 140  
 Forteová, Jeanie 434-436  
 Foucault, Michel 25, 27, 187, 197, 200, 201, 310, 539, 549  
 Franco, Francisco 490  
 Franěk, Bohumil 520  
 French, Katherine L. 211  
 Freud, Sigmund 402, 403, 436, 466, 469, 475  
 Frey, Northrop 301  
 Freytag, Gustav 33, 249  
 Friedkin, William 391  
 Frisch, Max 484  
 Fromm, Erich 474  
 Frýbort, Zdeněk 120, 545  
 Fuchsová, Elinor 48  
 Fulka, Josef 119, 538  
 Fuscoová, Coco 223
- Gabliková, Suzi 23  
 Gadamer, Hans-Georg 22, 121, 453  
 Galloway, David 210  
 Garfein, Jack 387  
 Garrick, David 84, 124  
 Geertz, Clifford 284, 460, 461, 464, 465

- Genet, Jean 35, 331, 458, 459  
 Gibson, James Morrison 217, 218  
 Gibson, Richard 217  
 Gielgud, John 559  
 Giraudoux, Jean 331  
 Gissenwehler, Michael 350  
 Gluckman, Max 461, 464, 484, 486  
 Goethe, Johann Wolfgang von 18, 431, 453  
 Goffman, Erving 51, 283, 457–461, 465, 539, 540  
 Gogol, Nikolaj Vasiljevič 386  
 Goldoni, Carlo 401, 553  
 Goldstein, Seth 140  
 Goldwasserová, Maria 492  
 Gombrowicz, Witold 288, 320, 448, 458, 459, 461  
 Gómez-Peña, Guillermo 223  
 Goodman, Nelson 544  
 Gorgias z Leontín 215  
 Gouhier, Henri 248, 251, 252, 254, 256  
 Gozzi, Carlo 248  
 Grabowski, Mikołaj 358  
 Grad, Jan 488  
 Granville-Barker, Harleje 329  
 Greenblatt, Stephen 527, 528  
 Greene, Graham 265  
 Greimas, Algirdas Julien 106  
 Greisenegger, Wolfgang 301  
 Gros, Frédéric 25  
 Grotowski, Jerzy 12, 35, 108, 113, 146, 153, 154, 156, 158, 159, 177, 224, 241, 330, 358, 395, 463, 468, 520, 556, 565  
 Grumlík, Josef 474  
 Grusková, Alena 283, 555  
 Grzegorzewski, Jerzy 12  
 Gudmundsson, Kristján 25  
 Guirard, Pierre 261  
 Gurevič, Aron Jakovlevič 237
- Halamová-Catalano, Hana 474  
 Hall, Edith 224  
 Hanawalt, Barbara A. 214  
 Hančil, Jan 52, 148, 396, 467  
 Handke, Peter 35  
 Hauser, Arnold 37  
 Hawking, Stephen William 185
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 173  
 Heidegger, Martin 118, 119, 186, 188  
 Heisenberg, Werner 186, 287  
 Hejno, Wiesław 307  
 Herakleitos 147  
 Herrmann, Max 229, 299, 300  
 Hesová, Alžběta 521  
 Hidalgo y Costilla, Miguel 535  
 Hlavica, Marek 52, 160, 504  
 Hobbes, Thomas 530  
 Hodge, Alison 49  
 Holbein, Hans 217  
 Holland, Norman N. 403  
 Holton, pan 220  
 Homer 544  
 Honzík, Jiří 485  
 Honzl, Jindřich 260, 329  
 Hosking, Jean 217  
 Hubinger, Václav 460  
 Huizinga, Johan 271, 466  
 Hulák, Jaroslav 384  
 Humlíčková, Hedvika 460  
 Husajn, Saddám 139  
 Hyvnar, Jan 10, 16, 34, 52, 53, 60, 102, 160, 168, 172, 182, 246, 270, 282, 536
- Chałupnik, Agata 446  
 Chamberlain, Richard 471  
 Chambers, Edmund Kerchever 217  
 Chamisso, Adalbert von 552  
 Chaplin, Charlie 549  
 Chartier, Émile-Auguste 330  
 Chéreau, Patrice 331  
 Chesterton, Gilbert Keith 265  
 Chlíbačová, Milada 126  
 Chomsky, Noam 407  
 Chotaš, Jiří 197  
 Christie, Agatha 473  
 Chvatík, Ivan 197
- Ibsen, Henrik 432, 559  
 Indyková, Maria 408  
 Ingarden, Roman 13, 118, 157, 158, 165, 247, 288, 300, 355, 369, 418, 546, 553  
 Ionesco, Eugène 122, 259, 262, 286  
 Irigarayová, Luce 434  
 Irving, Henry 84
- Iser, Wolfgang 118, 120  
 Iwanow, Wiaczesław W. 484  
 Iżewska, Maria 337
- Jackson, Shannon 541  
 Jacquot, Jean 36  
 Jäkel, Olaf 200  
 Jakobson, Roman 126  
 James, William 329, 454  
 Jamrozíaková, Anna 21  
 Jan ze Salisbury 447, 450  
 Jaruzelski, Wojciech 363  
 Jaukkuriová, Maaretta 25  
 Jauss, Hans Robert 121  
 Jawłowska, Aldona 55  
 Jechová, Hana 288  
 Jesurun, John 140  
 Jevrejnov, Nikolaj Nikolajevič 505  
 Jindřich II. 535  
 Jindřich VIII. 217  
 Jirsa, Tomáš 119, 346,  
 Jobertová, Daniela 54, 107, 292, 344, 400, 402, 423  
 Johanka z Arku 320  
 Johnson, Mark 381, 383, 410, 414  
 Johnson, Samuel M. 140  
 Johnsonová, Barbara 545  
 Johnstonová, Alexandra 206  
 Josek, Jiří 121  
 Jouvét, Louis 80–82, 329  
 Joyce, James 474  
 Jung, Carl Gustav 469, 474  
 Junghans, Ferdinand 253, 256
- Kafka, Franz 570  
 Kainz, Josef 84  
 Kalvodová, Dana 52, 148, 396, 467  
 Kamhal, Dezider 507  
 Kanabrodzki, Mateusz 446  
 Kandinskij, Vasilij 136  
 Kanovský, Martin 121  
 Kant, Immanuel 197, 469  
 Kantor, Tadeusz 12, 32, 35, 38, 39, 41, 140, 241, 330, 567  
 Karas, Vladimír 185  
 Karczewski, Leszek 145  
 Karfik, Filip 258  
 Karpiński, Maciej 521  
 Karpowicz, Tymoteusz 294
- Katz, Jerrold J. 123  
 Kawiecki, Piotr 22  
 Kaynar, Gad 401  
 Kazan, Elia 440, 441  
 Keane, Mark T. 380  
 Kerényi, Karl 483  
 Kierkegaard, Søren 289  
 Kindermann, Heinz 300  
 Kirby, Michael 316, 317, 330, 344  
 Kisielewski, Jan August 250  
 Kitowicz, Jędrzej 358, 359  
 Kitto, Humphrey Davey Findley 473  
 Kivy, Peter 543–547, 553  
 Kleiner, Juliusz 266  
 Kleist, Heinrich von 364  
 Klement Alexandrijský 450  
 Kłosínski, Krzysztof 426, 427  
 Klotz, Volker 256, 258  
 Knight, Alan E. 212  
 Knowles, Christopher 140  
 Kocur, Miroslaw 204, 215, 564  
 Kokoschka, Oskar 169  
 Kolankiewicz, Leszek 13, 54, 65, 96, 229, 234, 236, 446, 493, 497, 565  
 Kolankiewicz, Marta 490  
 Kolár, Jaroslav 485  
 Kolejáková, Veronika 160, 506  
 Komárek, Čestmír 489  
 Komendová, Jitka 237  
 Končalovskij, Andrej 324  
 Konopíková, Michaela 468  
 Kopecký, Jan 330  
 Kopicová, Mirka 528  
 Korzeniewski, Bohdan 89  
 Kosáková, Hana 340  
 Kościuszko, Tadeusz 320, 322  
 Koseková, Božena 484  
 Kosiński, Dariusz 12, 13, 44, 52, 182, 226, 227, 229, 240, 241, 298, 565  
 Kotarbiński, Józef 46  
 Kotlarczyk, Mieczysław 248  
 Kott, Jan 438, 448  
 Koukolík, František 380, 521  
 Kowalewicz, Kazimierz 403–405  
 Kowzan, Tadeusz 13, 314, 315, 317, 325, 333, 338, 339, 342, 344, 349, 352, 424, 565  
 Koźmian, Kajetan 128  
 Krajewska, Anna 282, 305, 555, 566

- Krakowska-Narożniak, Joanna 351, 378, 422  
 Krámský, David 380  
 Krasieński, Edward 302  
 Kraus, Jiří 288  
 Kreczmar, Jerzy 267  
 Kresnik, Johann 402  
 Kristeva, Julia 119–121  
 Kryczyńska-Pham, Anna 483  
 Krzemieniowa, Krystyna 183, 184, 193  
 Krzeszowski, Tomasz 410  
 Kříž, Antonín 337  
 Křížová, Markéta 483  
 Kubikowska, Edyta 504  
 Kubikowski, Tomasz 13, 51, 52, 160, 162, 239, 354, 355, 462, 496, 497, 502, 536, 566  
 Kubrichtová, Gisela 468  
 Kučerová, Lucie 462, 491, 535  
 Kulka, Tomáš 544  
 Kundera, Ludvík 64  
 Kunderová, Radka 161  
 Kuper, Adam 462  
 Kurz, Iwona 492  
 Kutscher, Artur 300  
 Kuźnicka, Danuta 116, 118, 172, 305, 354  
 Kwieciński, Grzegorz 349  
 Kylaoušek, Petr 194
- Labiche, Eugène 473  
 Labrousse, Ernest 188  
 Lacan, Jacques 436, 469  
 Lakoff, George 381–383, 385, 386, 408–411, 414  
 Lamarck, Jean-Baptiste 197  
 Landová, Ivana 474  
 Langacker, Ronald Wayne 379, 380, 406, 411, 415  
 Larthomas, Pierre 260, 261, 263  
 Lauretis, Teresa de 435  
 Lavaudant, Georges 17  
 Lavelli, Jorge 320  
 Le Goff, Jacques 187, 188, 198  
 Le Roy Ladurie, Emmanuel 489  
 Lehmann, Hans-Thies 283, 301, 555  
 Leigh, Vivien 439, 441  
 Lerer, Seth 214
- Leśniewski, Norbert 192  
 Lévi-Strauss, Claude 278, 464, 466, 473  
 Lewkowicz, Irena 145  
 Lexová, Irena 358, 389  
 Leyko, Małgorzata 168, 300, 563  
 Ležatková, Klára 117  
 Limanowski, Mieczysław 241  
 Linfordsová, Viveca 387  
 Linton, Ralph 455, 456  
 Lipsius, Justus 447  
 Liverpool, Hollis Urban 494  
 Lloyd, Barbara 407  
 Locke, John 337, 530  
 Łopatyńska, Lidie 249  
 Lorentowicz, Jan 569  
 Lotman, Jurij Michajłowicz 287, 339, 340, 345  
 Loužil, Jaromír 197  
 Loxley, James 531, 532, 538  
 Lubomirski, Stanisław  
 Herakliusz 194  
 Ludlum, Robert 470, 471  
 Łukasiewicz, Krzysztof 204  
 Lukeš, Dominik 409  
 Lupa, Krystian 294  
 Lusk, Jan 474  
 Luther, Martin 450  
 Lyotard, Jean-François 400, 521, 548
- Maciejewski, Jarosław 266  
 Macintosh, Fiona 224  
 Mądzik, Leszek 294, 349  
 Maeterlinck, Maurice 553  
 Magritt, René 23  
 Mahr, August Carl 248  
 Mairl, Václav 355  
 Makowiecki, Tadeusz 249, 266  
 Mallarmé, Stéphane 293, 545  
 Maltman, Nicholas 210  
 Mamzer, Hanna 488  
 Man, Paul de 119, 284, 285, 561  
 Margański, Janusz 134  
 Margueritte, Paul 293  
 Markiewicz, Henryk 247  
 Marquard, Odo 183, 184, 193  
 Marrantaová, Bonnie 41  
 Martinová, Jacqueline 400  
 Martyn, Gover 219
- Mauriac, François 265  
 Mauss, Marcel 52, 467–469  
 Mayenowa, Maria Renata 262  
 McConachie, Bruce A. 387  
 McGrathová, Milada 51, 283, 457, 540  
 McKenzie, Jon 504, 505, 514, 548–552, 560, 561, 566  
 McLuhan, Marshall 19  
 Mead, Georg Herbert 455  
 Meadová, Margaret 468  
 Meciszewski, Hilary 45  
 Mejerchold, Vsevolod  
 Emiljevič 329, 395, 548  
 Mertlík, Rudolf 518  
 Merton, Robert King 456  
 Miciński, Bolesław 190  
 Mickiewicz, Adam 12, 95, 125, 128, 240, 241, 264, 288  
 Michalik, Jan 173  
 Mikołajska, Halina 363  
 Mikulowski-Pomorski, Jerzy 200  
 Miller, Joseph Hillis 284  
 Millettová, Kate 428  
 Mills Fialová, Marta 468  
 Minsky, Marvin 506  
 Mirecká, Rena 50  
 Mitoseková, Zofia 290  
 Mizera, Janusz 186  
 Mokrejš, Antonín 118, 158, 355  
 Monod, Richard 292  
 Montaigne, Michel de 447, 448  
 Montesquieu, Charles Louis 450  
 Montrelayová, Michèle 435  
 Morawski, Kazimierz 518  
 Moser, Dietz-Rüdiger 487  
 Motlová, Lucie 521  
 Mrozek, Sławomir 255, 259, 262  
 Mukařovský, Jan 261, 338  
 Müller, Heiner 552, 555  
 Musset, Alfred de 559
- Nechutová, Jana 337  
 Nero, Lucius Domitius  
 Ahenobarbus 130, 448, 449  
 Nevrla, František 319  
 Nicklischová, Maria 137  
 Nicholls, Stephen G. 301  
 Nitzan, Omri 401
- Norwid, Cyprian Kamil 103, 241, 252, 257, 259–261, 266, 267, 568, 569  
 Nová, Gabriela 457  
 Nycz, Ryszard 524
- Oddon, Marcel 36  
 Oleszková, Pat 436  
 Oliva, Pavel 489  
 Olivier, Laurence 84, 123  
 Opalski, Józef 389  
 Osiecka-Samsonowicz, Hanna 116, 118, 172, 305, 354  
 Osiński, Zbigniew 153  
 Ostaszewski, Jacek 407  
 Osterwa, Juliusz 241  
 Ostrowicki, Michał 24  
 Ostrowska, Barbara 481  
 Ostrowska, Joanna 16  
 Otrębska, Agata 49  
 Oubramová, Zoja 384  
 Ovidius Naso, Publius 449
- Pagnini, Marcello 324  
 Palek, Bohumil 130  
 Park, Robert Ezra 455  
 Parksová, Suzan-Lori 559, 560  
 Parsons, Talcott 455, 456  
 Pavis, Patrice 54, 55, 107, 155, 291–293, 316, 317, 343, 344, 351, 399, 402, 403, 405, 423–427, 443, 569  
 Peč, Pavel 204, 314, 422  
 Pechar, Jiří 509, 525, 548  
 Peiper, Tadeusz 190  
 Peirce, Charles Sanders 104, 106, 127, 130, 328, 337, 346  
 Pelc, Jerzy 318, 319  
 Perzyński, Włodzimierz 249, 250  
 Pessel, Włodzimierz Karol 484  
 Petráčková, Věra 288  
 Petronius Arbitr 447–449  
 Petružela, Honza 16, 25, 27, 31  
 Petříček, Miroslav 130, 156, 158, 160, 185, 201, 236, 400, 531  
 Petsch, Robert 253  
 Phelanová, Peggy 439, 442  
 Picasso, Pablo 215  
 Piekarski, Romuald 22  
 Pilátová, Jana 146, 153, 154, 446, 520

- Pindaros 17  
 Pinter, Harold 286, 289, 291–294  
 Pirandello, Luigi 35, 287, 253  
 Piscator, Erwin 169, 329  
 Platon 196, 288, 450, 476, 544, 546  
 Pleśniarowicz, Krzysztof 30, 41, 46, 53, 54, 566  
 Plessner, Helmuth 156  
 Plinius, Gaius Caecilius Secundus (ml.) 68  
 Plutarchos 215  
 Pokorná, Terezie 126  
 Polochová, Markéta 161, 211, 229, 505, 540  
 Polti, Georges 248  
 Porębski, Mieczysław 89  
 Porta, Giambattista della 220  
 Posner, Roland 333  
 Postal, Paula Martin 123  
 Poulet, Georges 253, 256–258  
 Prejs, Marek 195  
 Priestley, John Boynton 249, 253  
 Proklos 476  
 Proust, Marcel 509  
 Przychodniak, Zbigniew 46  
 Puetz, Peter 256  
 Puncóchár, Martin 117  
 Pyzik, Teresa 301  
 Pzybysławski, Artur 153
- Quignard, Pascal 449
- Racine, Jean 130, 174, 254  
 Rączaszek, Joanna 508  
 Raszevska, Magdalena 566  
 Raszewski, Zbigniew 12, 13, 34, 37, 38, 48, 53, 54, 60, 64, 87, 89, 96, 176, 266, 302, 303, 309, 312, 355, 356, 367, 413, 567  
 Ratajczaková, Dobrochna 40, 182, 234, 270, 397, 410, 411, 553–555, 558, 567  
 Rector, Monica 484  
 Rejchrt, Miloš 117  
 Rendall, Steven 430  
 Ricœur, Paul 117, 185, 186, 188  
 Riggiová, Milla Cozart 494–496, 498  
 Richards, Thomas 153, 154, 160, 284  
 Rileyová, Josephine 350
- Ritter, Milan 135  
 Rittner, Tadeusz 250  
 Roch, Sulima 491  
 Rommetveit, Ragnar 456  
 Ronsard, Pierre 450  
 Rosenbachová, Ulrike 437  
 Roschová, Eleanor 379, 407–409  
 Roubal, Jan 11–13, 30, 44, 52, 144, 226, 234, 247, 301, 336, 350, 351, 354, 355, 358, 378, 389, 394, 466, 480, 568  
 Rousseau, Jean-Jacques 530  
 Rowe, John 222  
 Różewicz, Tadeusz 286  
 Rozovsky, Mark 321  
 Rubáš, Jan 187, 310  
 Rulewicz, Wanda 118  
 Rulikowski, Mieczysław 302  
 Ruszczycówna, Janina 37
- Saic, Martin 380  
 Saicová-Řimalová, Lucie 380  
 Sajkiewicz, Violetta 282  
 Sarcey, Francisque 473  
 Sarrazac, Jean-Pierre 241  
 Sartre, Jean-Paul 255, 259  
 Saudek, Erik Adolf 496  
 Saussure, Ferdinand de 337  
 Sauter, Willmar 352, 400, 420  
 Savarese, Nicola 52, 148, 396, 467  
 Searle, John Rogers 507, 533, 534, 536, 537, 554, 557  
 Sebastian, John T. 206  
 Sebeok, Thomas A. 484  
 Sečkař, Marek 528  
 Sedláček, Marek 345  
 Sedmidubský, Miloš 118  
 Semil, Małgorzata 358, 363, 389  
 Seneca, Lucius Annaeus 449  
 Shakespeare, William 81, 83, 84, 121, 222, 249, 254, 319, 398, 438, 447, 448, 450, 451, 453, 496, 519, 520, 551, 553, 555, 559  
 Shann z Methley, Richard 222  
 Shaw, Paul 440  
 Shawová, Peggy 440, 441  
 Shephard, William Hunter 224  
 Shevtsová, Maria 404  
 Short, David 130
- Schechner, Richard 12, 31, 32, 51, 52, 57, 111, 159, 160, 205, 223, 224, 239, 284, 330, 462, 463, 465, 466, 494–498, 502, 504, 506, 535–537, 544, 552, 555, 566  
 Schiller, Leon 95, 266, 302, 330  
 Schindler, Norbert 481–483, 486–489, 495  
 Schlemmer, Oskar 136, 168  
 Schneemannová, Carole 437  
 Scholnick, Ellin 407  
 Schwartzová, Monika 406  
 Siedlecki, Franciszek 330  
 Simmel, Georg 454  
 Sinko, Grzegorz 116, 305, 306, 339, 341, 567  
 Skubaczewska-Pniewska, Anna 487  
 Skwarczyńska, Stefanie 61, 176, 248, 264–266, 315, 316, 325, 326, 367, 569  
 Sławińska, Irena 246–248, 250, 257, 259, 261, 267, 301, 351, 554, 568  
 Sławiński, Janusz 247  
 Sloupová, Jitka 52, 148, 396, 467  
 Słowacki, Juliusz 103, 241, 249, 259, 266  
 Smolík, Filip 406  
 Smrž, Vladimír 489  
 Smutná-Lemonnierová, Jana 489  
 Sofokles 290, 473, 517, 518  
 Sokol, Jan 117  
 Sokołowski, Marek 145  
 Sokrates 450, 544  
 Sofek, Marek 385  
 Sontagová, Susan 119  
 Souriau, Étienne 248, 251, 254, 258, 265, 266  
 Spector, Stephen 212  
 Sperber, Dan 412  
 Staniewski, Włodzimierz 48, 49, 241  
 Stanislavskij, Konstantin Sergejevič 110, 329, 364, 384, 389, 391, 529  
 Steinbeck, Dietrich 300, 355, 356, 368  
 Stempowski, Jerzy 97  
 Sternberg, Robert J. 380  
 Stoff, Andrzej 487
- Stoppard, Tom 286  
 Strasberg, Lee 387, 388  
 Strindberg, August 288  
 Suetonius 449  
 Sugiera, Małgorzata 229, 422, 524, 531, 555, 568  
 Suhařípa, Leoš 324  
 Suhařípová, Helena 358, 389  
 Suttonová, Sheryl 140  
 svatý Augustin → Aurelius Augustinus  
 svatý Karel Boromejský → Boromejský, Karel  
 svatý Ludvík 73  
 svatý Tomáš Becket → Becket, Tomáš  
 Świątkowska, Wanda 502  
 Świerkowska, Małgorzata 176  
 Świontek, Sławomir 55, 102, 107, 145, 162, 172, 292, 304, 344, 349–351, 399, 569  
 Swinarski, Konrad 12, 126, 389, 391  
 Sygietyński, Antoni 569  
 Synesios z Kyrény 450  
 Szacki, Jerzy 455  
 Szajna, Józef 108, 358  
 Szczepański, Jan 108, 455  
 Szmatka, Jacek 458  
 Szweykowski, Zygmunt 61, 96  
 Szymcak, Mieczysław 46, 325
- Šerý, Ladislav 400  
 Šikl, Radovan 380  
 Šimon Mág 476  
 Šmejkal, Karel 470  
 Šotkovský, Jan 298, 502  
 Štindl, Ladislav 315, 342
- Tabakowska, Elżbieta 380, 406, 415, 416  
 Tairov, Alexandr Jakovlevič 329  
 Taplin, Oliver 206  
 Taylor, Frederick Winslow 548, 555  
 Tempczyk, Michał 37, 39, 40, 186  
 Terajama, Šūdži 358  
 Thackeray, William Makepeace 449  
 Thomas, Edwin J. 457  
 Thomson, George Derwent 489, 498, 499

Timoszewicz, Jerzy 267  
 Tokarski, Ryszard 380, 406  
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 321  
 Tomaszewski, Henryk 321  
 Tononi, Giulio 507, 510, 514, 515  
 Topolski, Jerzy 173  
 Trávníčková, Olga 528  
 Trimmingham, Melissa 168  
 Turner, Victor Witter 228, 236,  
 461, 462, 464-466, 491-493, 495,  
 534-536, 544, 550-552  
 Twycross, Meg 219  
 Tylor, Edward Burnett 466  
 Tyszk, Julisz 16, 48  
  
 Udalská, Eleonora 12, 16, 298,  
 300-302, 304, 307, 309, 569  
 Ulicka, Danuta 555  
 Urbonas, Gediminas 26  
 Urmson, James Opie 525  
  
 Vajdičková, Zuzana 160, 506  
 Van Gennep, Arnold 464, 469, 474,  
 491, 534, 535  
 Van Laan, Thomas F. 260  
 Vangeli, Nina 52, 148, 396, 467  
 Vápeník, Rudolf 64  
 Vattimo, Gianni 284  
 Vega, Lope de 450  
 Veltruský, Jiří 251, 262  
 Verhaeren, Émile 395  
 Vidman, Ladislav 68  
 Villiers, André 254  
 Vinci, Leonardo da 546  
 Vitez, Antoine 326, 329  
 Vízdalová, Ivana 118  
 Vlková, Veronika 120  
 Vondráček, Jiří 39, 358, 389, 524, 542  
  
 Wąchocka, Ewa 282, 336, 570  
 Wachowski, Jacek 154, 161  
 Wagner, Richard 511  
 Wajda, Andrzej 12  
 Walas, Teresa 524  
 Walczak, Michał 286, 295  
 Wallace, David 214  
 Warnock, Geoffrey James 525  
 Wasson, John M. 210

Watson, Ian 151  
 Weaverová, Lois 440  
 Weber, Samuel M. 152  
 Weidkuhn, Peter 484  
 Weiss, Peter 570  
 Wellek, René 301  
 Weyssenhoff, Józef 330  
 White, Hayden 187, 188  
 White, Paul Whitfield 216, 222  
 Wilde, Oscar 253  
 Wilder, Thornton 255  
 Wildingová, Faith 436  
 Williams, David 41  
 Williams, Raymond 556  
 Williams, Tennessee 439, 440, 441  
 Wilson, Robert 32, 38, 41, 136,  
 138-140  
 Wilsonová, Deirdre 412  
 Wirth, Andrzej 134, 570  
 Wirth, Uwe 526  
 Witkacy → Witkiewicz, Stanisław  
 Ignacy  
 Witkiewicz, Stanisław Ignacy 35,  
 168, 250, 251, 286  
 Wittgenstein, Ludwig 531  
 Wójcik, Maja 145  
 Wolford, Lisa 153  
 Wolicki, Krzysztof 340  
 Worthen, William B. 556-560  
 Wrigley, Amanda 224  
 Wrzosek, Wojciech 185  
 Wysiąńska, Elżbieta 358, 363, 389  
 Wyspiański, Stanisław 12, 95, 122,  
 241, 256, 258, 266, 288, 321, 330,  
 363  
 Załuski, Józef Andrzej 188, 194  
 Załuski, Tomasz 287  
 Zayas, Marius de 215  
 Zeami Motokijo 205  
 Zeidler-Janiszewska, Anna 23, 24  
 Zeitlin, Froma I. 224  
 Zich, Otakar 13  
 Zimmica-Kuzioła, Emilia 157  
 Ziomek, Jerzy 112, 343  
 Znaniecki, Florian Witold 455, 456  
  
 Žert, Jaroslav 249

## ediční, redakční a vydavatelská poznámka

Po prvním českém výboru zahraniční divadelní teorie *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie* (2005), který vyšel jako příloha časopisu *Divadelní revue*, koncipoval jeho editor Jan Roubal (1947-2015) v roce 2011 i přítomný svazek, jenž reprezentuje druhou podstatnou jazykovou oblast jeho celoživotního odborného zájmu. – Polská antologie vychází v ediční řadě *Divadelní revue* a oproti své německé předchůdkyni je výrazně obsáhlejší: čítá šestadvacet statí dvaceti autorů; nejstarší studie je z roku 1988, nejnovější z roku 2012.

Jan Roubal – dokud mu nemoc dovolila – nad podobou antologie stále přemýšlel, upravoval volbu textů, přidával další a překládal je... Otištěný výběr statí, jejich řazení a názvy oddílů vycházejí z jeho posledního rozhodnutí ze září 2014.

Vzhledem k různorodé provenienci textů jsme sjednotili formální prvky i podobu bibliografických odkazů, které jsme též příslušně doplnili. Kde byly k dispozici české nebo slovenské překlady odkazovaných textů, uvádíme pouze tyto; odkazuje-li autor na polský překlad jinojazyčného díla, doplňujeme i odkaz na původní text. V poznámkách pod čarou ponecháváme – byť nesoustavné – vysvětlivky, komentáře a doplnění Jana Roubala k obsahu, terminologii a kontextům (značeno pozn. ed.).

Redaktor svazku děkuje za pomoc Halině Roubalové, Štěpánu Otčenáškovu, Šárce Havlíčkové, Aleně Sarkissian a Martinu Pšeničkovi.

*Honza Petružela*



## divadlo v průsečíku reflexe antologie současné polské divadelní teorie

Edičně připravil Jan Roubal (†)

Přeložili Michala Benešová, Jan Hyvnar, Pavel Peč, Jana Pilátová,  
Jan Roubal, Jan Šotkovský a Jiří Vondráček

Redakce, rejstříky a autorské medailony Honza Petružela

Jazyková redakce Jana Křížová

Grafická úprava a sazba Honza Petružela

Vydal Institut umění – Divadelní ústav v Praze v roce 2018 jako svou

736. publikaci

Vydání první

582 stran

ISBN 978-80-7008-403-8

**Antologie přibližuje polskou reflexi divadla, především v posledních dvou desetiletích, která je i v mezinárodním srovnání charakteristická svou nespornou specifičností, odbornou kompetencí a aktuálností. Je odrazem jak vitality a originality tamějšího divadla, tak i široké odborné základny polské teatrologie a její otevřenosti podnětům a inspiracím současné teorie, metodologie a interdisciplinárnosti. Výběr šestadvaceti textů dvaceti autorů se snaží přiblížit symptomatické teoretické přístupy k divadlu jako svébytnému umění, ale i k jeho širším sociokulturním a kulturně antropologickým kontextům. Vedle metodologických úvah o současných otázkách divadelní teorie, historiografie, kritiky, dramaturgie a přístupů k herectví tak antologie nabízí výběr prací inspirovaných fenomenologií, sémiotikou, kognitivismem, genderovými studiemi, divadelní antropologií a performatikou. V mnohém ohledu tak může být užitečným i provokujícím, ale i komplementárním příspěvkem k obdobnému hledání nových cest naší současné domácí teatrologie.**