

Myslet
z druhého místa
*k otázce
performativní
filosofie*

Alice Koubová

Řečové akty: performativ — performativita

- 3 Třetí zdroj uvažování o performativitě, který bych chtěla zmínit, již patří do kanonického výkladu performativního obratu. Jde o lingvistickou teorii řečových aktů Johna Langshawa Austina navazující na myšlenky zakladatele strukturální lingvistiky Ferdinanda de Saussura a v jistém smyslu paralelní s teorií dalšího Saussurova žáka Noama Chomskyho. Saussure, jak je široce známo, přichází s objevem, že celek řeči, language, je nutno sledovat ve dvou ohledech – jako jazyk (langue – soubor základních organizačních principů jazyka) a jako promluvu (parole – konkrétní příklady mluvené řeči). Chomsky obdobně odlišuje jazykovou kompetenci (způsobilost mluvit, jakousi jazykovou vybavenost) od performance (promluvy). Tento do značné míry ještě dualistický pohled na jazyk⁸⁵ přesto velmi

85 Jak to pomocí konceptu „ontologie dvou světů“ ukazuje S. Krämer v následujících textech: Sybille Krämer, „Sprache-Stimme-Schrift: sieben thesen über Performativität als Medialität“. In: Erika Fischer-Lichte – Doris Kolesch (eds.), *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*. Vol. 7/1. Berlin: Akademie Verlag, 1998, s. 13–29. S. Krämer, „Sprachlichkeit als Performanz oder: Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen?“. In: Herbert Ernst Wiegand (ed.), *Sprache und Sprachen in den Wissenschaften*. Geschichte und Gegenwart. Berlin – New York: de Gruyter, 1999, s. 372–403.

ovlivnil, že se v lingvistice objevuje postupně vnímaní řečové promluvy, performance jako „nikoli pouze omezené, okleštěné, či dokonce poškozené odvození kompetence, ale jako pozitivní a aktivující vlastní činnost“⁸⁶. Austin právě tímto směrem postupuje a zesiluje tuto intuici, a to především v rámci svých přednáškových cyklů v Oxfordu a na Harvardu uskutečněných v padesátých letech a posmrtně pak v knize *Jak udělat něco slovy*.⁸⁷ Svou teorií kritizuje filosofickou upnutost na dosahování pravdy (pravda se díky této upnutosti stává fetišem, komoditou, předmětem uctívání, sebeuspokojování z vlastnictví) a dále přesvědčení o výsostné pravomoci filosofie posuzovat, co je správná a nesprávná myšlenka. Dalším terčem jeho kritiky je filosofická důvěra v popis jakožto jediné správné zachycení reality (tak zvaný „descriptive fallacy“). Tato dle Austina zavádějící východiska je možné rozrušit pomocí upozornění na existenci performativu. Performativ označuje takový druh jazykové promluvy, jehož smyslem není popis ani pravdivé konstatování nějakého reálného hotového stavu věcí (to je funkcí tzv. konstativu), nýbrž uskutečnění nějakého aktu. Vyslovením performativu neboli performativní výpovědí (performative utterance) se tvoří nová skutečnost. Objevem, který staví teorii performativu proti souběžné filosofické normě, je odhalení, že existují situace, v nichž skutečnost a slovo v jistém smyslu splývají a v nichž je říkání děláním. Ocitáme se pak v situaci, kdy je „výraz“ tak zvaně seberefereční, kdy neukazuje na nějakou skutečnost skrytou za ním, ale kdy je sám uskutečněním nějaké skutečnosti. *Původní dvojí*

86 M. Carlson. *Performance. A Critical Introduction*, s. 64.

87 John Langshaw Austin. *Jak udělat něco slovy*. Přeložila Alena Bakešová et al. Praha: Filosofia, 2000.

světa ukazovaného (vyjadřovaného) a systému znaků, které ho ukazují (vyjadřují), je tak v jednom místě jako by slepen dohromady: výraz je skutečnost, které je výraz výrazem. V tomto smyslu se tedy dá hovořit o sebereferenci znaku, asi tak podobně, jako když se v případě expresivního fenoménu hovoří o významuplnosti výrazu – znak ani výraz neodkazují nikam za sebe, odkazem na sebe sama tvoří určitou skutečnost. Co však je ještě zajímavější, je radikalizace, kterou Austin následně rozvíjí a v rámci které tvrdí, že rozlišení mezi konstativem a performativem není vlastně zcela obhajitelné. Žádná promluva není v podstatě pouhým nestranným konstatováním. I zdánlivě odtažitý popis stavu je totiž v jistém smyslu vždy i performativní výpovědí, neboť *prosazuje určitý způsob zjevování skutečnosti, rozhoduje o způsobu jejího zviditelnění*. Popis skutečnosti je vždy svébytným prohlášením, výrazem její povahy. Každá jazyková výpověď je tak se skutečností bytostně slepená, či spletená, a tudíž se na generování skutečnosti podílí, je tvořivá. Jazyk není systémem, který levituje nad realitou, ale je součástí reality a tuto realitu i vytváří. V tomto smyslu je jazyk součástí tkáně světa, fyzické skutečnosti (podobně jako hra a performance jsou součástmi vážné reality nebo jako je viditelnost výrazu svázána s neviditelností). Co však takové chápání jazyka znamená? Znamená to, že skutečnost je nerozlišenou jednoduše, ve které vše, slova, věci, představení, předměty, znaky a označení fungují jako srovnatelné „záležitosti“ bez diferenciací? Nebo je to dokonce tak, že slova nejsou již označením, stavu reálných věcí, ale že tuto realitu naopak magicky ustavují, tedy že prostým vyhlášením čehokoli rovněž daná věc získá existenci? Je možné v této tkáni světa dosáhnout nějakého kritického (sebe) odstupu, či alespoň rozlišování?

Možná proto, aby odpověděl na otázky tohoto typu a zároveň udržel v platnosti své tvrzení, podle něhož není možné oddělit od sebe svět věcí a svět promluv o tomto světě, zaměří se Austin na možnosti rozlišování a kategorizace performativů samých. Tvrdí, že performativ je možné klasifikovat podle toho, zda mají, či nemají reálný vliv na skutečnost. Jinými slovy rozlišuje performativy, které „skutečně“ dělají to, co říkají, a performativy, které pouze dělají, „jako by“ dělaly, co říkají, ale „ve skutečnosti“ to nedělají. Některé performativy dělají „tvrdou realitu“, jiné jsou „jen hrou“ na děláni, ale na realitu dopad nemají. Tímto rozlišením se však Austin dopouští fatálního kroku, zmíněného v jisté variantě v minulé kapitole. Poté, co zrušil fetiš pravdy o realitě, a poté, co odmítl rozlišovat skutečnost a její konstatování, zavádí Austin tento fetiš zpět na úrovni performativu. Separuje pravé, čisté performativy, kde intence mluvčího je v souladu s tím, co pronáší, od performativů-her. Odlišuje performativy, které se skutečnosti týkají, a ty, které se jí nechtějí týkat. Performativy, které nemají s vlivem na realitu nic společného, označuje Austin jako tzv. parazitní performativy a navrhuje je vyloučit ze sféry „pravých“ řečových aktů. Mezi tyto performativy patří *citování druhých a umělecká řeč, speciálně řeč herecova na divadelní scéně*. V parazitních formách performativ údajně není normální, nenaplňuje svou funkci, kterou je, dle Austina, úspěšnost, zdařilost ve smyslu odkazu na realitu a splynutí se záměrem v myslí mluvčího. Umělecká řeč je tak odsunuta z roviny seriózních promluv do roviny pouhé hry na seriózní promluvy, imitace a citace. Promluva v rámci performance je nepravá, neboť herec ve skutečnosti nemá zájem, aby to, co prohlašuje, bylo uskutečněno. Austin tedy zjevně vykonává na performativu normativní znehodnocení, které se snažil projektem performativu zrušit.

3.1 Derridova revize Austina: divadelní performativ

Tuto myšlenku je dále možno rozvíjet třemi směry: Zprvé je možné pokusit se obhájit umění a začít experimentovat s takovými uměleckými performancemi, které své performativy myslí naprosto vážně a které prostě dělají to, co říkají. V tomto případě se na Austinovu separaci přistupuje, ale snahou je provozovat umění jako předvádění a zároveň provádění skutečnosti. Experimentace s těmito formami uměleckého výrazu a s hranicemi mezi „jakoby“ a „skutečně“ charakterizují právě mimo jiné performanční umění, jak uvidíme v následující kapitole. Druhou možností je rovněž Austinovu separaci akceptovat, ale vymyslet pro oblast umění jiná kritéria platnosti tak, aby nebyla umělecká řeč pouze parazitní, ale paralelně významná. I když vyhlášením války na divadelní scéně nespustí herec válku v příslušném demografickém regionu, je možné zjistit, v jakém smyslu je jeho performativ účinný jinak (například esteticky). Obě zmíněné cesty užívá, jak uvidíme, ve své estetice performativity Erika Fischer-Lichte. Třetí možnost nabízí poststrukturalismus Jacquese Derridy a následně Judith Butler. Ti na Austinovu separaci nepřistupují a strukturně postupují obdobně, jako jsme dosud mohli sledovat u výkladu expresivního fenoménu a fenoménu hry.

Připomeňme, že spouštěčem Austinova chybného kroku byla nejistota, která vznikla otázkou sebereferece performativní výpovědi nahrávající představě určitého splynutí reality a jejího označování v jednu přítomnou událost. Nebezpečí, které touto představou vzniká, je vidina nepřehledné směsi reality, vyslovování, fantazie a magie, která neumožňuje verbalizaci z odstupu, kritiku ani diferenciaci. Poststrukturalismus se pokouší Austinovu nejistotu rozpustit pečlivou filosofickou

analýzou, aniž by podlehl skryté nabídce návratu k novověkému dualismu. Odolává tradiční fetišizaci pravdy a využívá objevu performativu k *transformaci myšlení*.

Postupuje přitom v zásadě podél následující úvahy: Když říkáme, že performativ nemá referent mimo sebe neboli odkazuje sám na sebe a dělá to, co říká, neznamená to nutně, že se toto sebeafirmativní dění děje jaksi nutně v momentu „tady a teď“. Sebereferenční může také znamenat odkazování na sebe sama ve vlastních dřívějších výskytech. Jedná se v jistém smyslu o časově rozloženou sebereferenci, dění odkazování na sebe sama. V článku *Signatura, událost, kontext* Derrida ukazuje, že právě divadelní řeč tuto povahu sebereferenční odhaluje:

„Není totiž nakonec to, co Austin vylučuje jako anomálii, výjimku, ‚nevážnost‘, není citace (na jevišti, v básni anebo při samomluvě) pouze jistou modifikací obecné citovatelnosti – obecné iterability –, bez níž by nebylo ani ‚zdárného‘ performativu? A tedy – což je sice paradoxní, nicméně nevyhnutelný důsledek – není to tak, že zdařilá performativní výpověď je nutně ‚nečistá‘, abychom použili slova, jehož bude Austin používat později, když připustí, že vlastně ‚čistý‘ performativ neexistuje?“⁸⁸

Tím, že je hercova řeč citací a zároveň intenzivní promluvou, tak odhaluje důležitý poznatek o performativu obecně: performativ odkazuje sám na sebe ve smyslu citace všech svých předešlých výskytů. Performativ tedy neodkazuje sám na sebe tady a teď, ale sám na sebe mnohokrát dosud a ve všech dosavadních situacích.

88 Jacques Derrida. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa, 1993, s. 298–299.

Performativ je iterací svých vlastních proslovení. „Být sám sebou“ znamená pro performativ opakovat se v řetězci vyslovování. Stejnost, auto-reference, je tak dána opakováním sebe sama. Tato stejnost však není stejností prostou a nenarušitelnou. S každým novým vyslovením se totiž význam performativu, jeho kontext či dopad posouvá. Přestože performativ rozpoznáváme v jeho opakování, víme také, že každé opakování zahrnuje nepřesnosti, nepovedenost, posun významu. Proto způsob citace performativu sebou samým zahrnuje transformaci, diferenciaci, vnitřní rozpor a jinakost.

Jaký myšlenkový krok zde Derrida použil? Je zjevné, že se nenechal svést standardním rozlišováním na skutečnost a sféru „jakoby“, a díky tomu dokázal zahlédnout rozlišení jiné. Ačkoliv je bezesporu jasné, že divadelní představení a divadelní řeč není v běžné zkušenosti totéž co skutečnost a každodenní řeč, Derrida se na tento rozdíl ve své reflexi prostě nezaměřuje. Tohoto rozdílu si všichni všímáme již zvykově, jsme navyklí tyto dvě situace rozlišovat podle toho, že jedna je skutečná, kdežto druhá skutečná tak zvaně není, neboť je „jenom jakoby“. Necháme-li však toto rozlišení pro jeho nezajímavost stranou, můžeme zahlédnout naprosto jiný fenomén. To, co touto cestou objevíme, je fenomén citovanosti performativů a jejich vnitřních posunů při každém novém vyslovení.

Všimněme si, nakolik je toto gesto obdobné výše zmíněným postupům ve fenomenologii výrazu a filosofii hry. Pokud Scheler zavede termín expresivní fenomén, vznikne nebezpečí, že takový fenomén bude interpretován jako absolutní viditelnost lidské subjektivity, jako čistá zjevnost, jako absence skrytosti, ni-ternosti, neviditelnosti. Po podrobné analýze je však

možné konstatovat, že expresivní fenomén naopak umožňuje lépe pochopit lidskou subjektivitu v její skrytosti, hloubce a intersubjektivních vztazích bez úniku k metafyzice. Podobně ve filosofii hry, pokud Huizinga prohlásí, že člověk je homo ludens spíše než bytostí rozumnou, může hrozit dezinterpretace ve smyslu člověka dětinsky ztraceného v autotelických aktivitách. Následně se však ukáže, že právě jako homo ludens člověk objevuje vážnost své situace, svou dospělost a odpovědnost, neboť díky hře zaujímá vůči své situaci kritický a zároveň zaujatě tvůrčí odstup. Obdobně pak v případě performativu, pokud prohlásíme lidskou řeč za performativní, může hrozit, že ji budeme chápat jako svévolnou, spektakulární či magickou, avšak postupně rozpoznáváme, že lidská řeč „dělá věci“ díky citacím svých vlastních proslovů, které svou autoritu čerpají ze své vlastní minulosti a zároveň jsou vždy v jistém smyslu nové, neboť při každém novém projevu nepřesné, nepovedené, posunuté.

V tomto smyslu nás divadelní řeč neupozorňuje na esenciální rozdíl mezi výrazem hereckým a výrazem reálným, ale na charakteristiku všech performativů, na jejich společnou iterabilitu a *citovatelnost*. Performativ má (rozpoznatelný) význam teprve, když se děje podruhé, potřetí, počtvrté. Performativ se nikdy neděje poprvé. Performativ není singulární událostí „tady a teď“, magickým vpádem čiré pravdy doprostřed naší každodennosti. Síla, která udržuje performativy v jejich intenzitě, není síla záměru mluvčího, ale síla tohoto repetitivního vyslovování, jinými slovy síla opřená o iterace a podpořená jejich projevováním ve společenském poli. Iteracemi pak ve společenském poli vzniká určitý zvyk, společenská konvence, norma a nakonec

i instituce. Této síle společenského pole je možné říkat *performativita* sociálního pole. Performativita, novotvar, který je nutno odlišit od slova performance, označuje tedy silové působení, které primárně nevychází ze záměru a vůle subjektu, aktéra, performerera, ale charakterizuje sílu opakování.

Díky *tomuto nerozpojení* divadelní řeči a vážné reality se tedy dozvídáme něco o řeči jako takové. Divadelní řeč vypovídá o řeči něco, co řeč sama o sobě sdělit nedokáže. Jakožto sekundární parazit se ukazuje divadelní řeč klíčová a primární pro sebepochopení performativní povahy skutečnosti, jako klíč k porozumění řeči. Není to proto, že by divadelní řeč byla (jaksi ontologicky) pravdivější či přesnější, ale proto, že v sobě spojuje vážnost a *herní odstup* vůči řeči. Děláme slovy věci tak, že herně, angažovaně, vážně opakujeme toto říkání. Skutečnost se neukáže bez hry na skutečnost. Performativ se nevyjeví bez hereckého řečového jednání. Aktér, jednající člověk nejedná reálně bez toho, že by byl schopen jednat jakoby. Naše společenská řeč má k divadelní řeči mnohem blíže, než bychom si zprvu mohli myslet. Svými výroky vyjadřujeme autonomní postoje nás samých mnohem méně, než věříme.

Postup Jacquese Derridy je významný v tom, že se pečlivě vyhýbá návratu k filosofickému fetiši pravdy, kategorizaci pravé a nepravé skutečnosti, k víře v deskripci. Díky tomu může Derrida zahlédnout neotřelou odpověď na otázku: Co jedná, když řeč jedná? Když jedná řeč, jedná mimo jiné i performativita, síla, která nemá individuální záměr, síla rituálně opakováných sociálních norem, které vytvářejí dostatečnou oporu pro to, aby performativ měl svou autoritu a uskutečnil to, co vyslovuje. Tyto normy jsou performativem zároveň posilovány

a současně narušovány a posouvány. V performativitě subjekt nehraje centrální roli, ale to neznamená, že je zcela rozpuštěn, jak uvidíme dále.

3.2 Judith Butler: performativita identity

Další krok ve stejné linii uvažování dělá, jak známo, Judith Butler, přičemž Derridův koncept iterace, opakování a narušení rozšiřuje o další důležitá témata: tělesnost (tak, jak se účastní řečových aktů), myšlení tělesnosti (tedy explicitní výklad toho, jak lze nebo nelze myslet tělo v tomto přístupu), identitu jednajícího subjektu (tedy identitu aktéra neseného performativitou), socialitu (tedy způsob, jakým se uspořádává, strukturuje společenská realita) a událost. Myšlení Judith Butler prošlo samo určitým vývojem, takže v jejích starších pracích například najdeme odmítnutí pojmu performance na rozdíl od zastávaného pojmu performativita. Ve svém článku *When Gesture Becomes Event*⁸⁹ z roku 2017 však tyto dva termíny spojuje dohromady a využívá právě fenoménu divadelní performance pro výklad fungování performativity. Tím se stává dalším případem filosofie, která sahá k analýze divadelního fenoménu, aby lépe porozuměla své vlastní řeči.

Jak Judith Butler postupuje?

3.2.1 Tělesnost

Kritickým navázáním na Austina se nejprve snaží ukázat, že řečové akty jsou vtělené. Podle Butler je v otázce řečových aktů naprosto nezbytné pracovat s aspektem

89 Judith Butler. „When Gesture Becomes Event“. In: Anna Street – Julien Alliot – Magnolia Pauker (eds.). *Inter Views in Performance Philosophy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017, s. 171–191.

materiality naší promluvy a s naší tělesností. Namísto jazykových aktů je tedy třeba chápat jako základní jednotku performativity vtělené řečové jednání neboli, jak říká ve své přednášce, „vtělené performance“⁹⁰.

Performativy jsou vyjadřovány v rámci performancí v sociální struktuře. Performance jsou umožněny díky již existujícím sociálním vztahům, praktikám různých společenských skupin, infrastruktury a institucím. V tomto smyslu je tělesná konvenčnost, infrastruktura a instituce *oporou performance*: „Performance vyvstává ze sdílených sociálních světů, takže ať je daná performance jakkoli individuální a prchavá, je závislá a reprodukuje sadu trvalých (či přetrvávajících) sociálních vztahů, společných praktik, infrastruktur, práce a institucí, které se všechny ukazují jako součásti performance samé.“⁹¹ Abychom mohli jednat tak, že naše vtělené řečové jednání, performance, „bude dělat nějaké věci“, je pro nás vždy nezbytné nějakou oporu využívat. Podle Butler vyžaduje i umění, dokonce i performanční umění, nějakou institucionální, společenskou oporu (support), byť by mělo jít o podporu solidarity všech těch, kteří ztratili půdu pod nohama.

Co z tohoto tvrzení plyne? Naše vtělené řečové jednání je závislé na tradovaných institucích a tělesnost je opakováním norem, oporou samotnou i jejím narušováním. Tělesnost, jako součást performativu, se ukazuje nesená stejnou silou ritualizovaného opakování jako řečové akty. Hercovo jednání, máme-li parafrázovat Austina, nás o performativitě performance zpravuje stejně jako hercova řeč o performativitě performativu.

90 *Tamtéž*, s. 173.

91 *Tamtéž*, s. 179–180.

To v sobě zahrnuje dvě důležitá zjištění:

Zaprvé, tělo, stejně jako jazyková promluva, se ve svém významu děje v rámci performativity, síly vtělených konvencí. Tělo se o tuto sílu opírá, je jí tvarováno a zároveň ji subvertuje. Řečeno ještě přímočařeji, tělo, dokonce včetně našeho pohlaví, je konstituováno performativně. Podle Judith Butler tedy nejde o to, že člověk má nějakou biologickou přirozenost, nějaké „čisté tělo“ (stejně jako nemá „čistého ducha“), které je následně kulturně tvarováno, ale že jedinec včetně své vlastní tělesnosti neexistuje bez kulturní spolukonstituce. Toto tvrzení je na první pohled poměrně skandální, nicméně opět v souladu s výše zmíněným pouze domýšlí to, o co se několik generací myslitelů snažilo – dekonstrukci novověkého dualismu mysli a těla, přírody a kultury –, aniž by na poslední chvíli uhnulo zpět. Dualita genetické informace a jejího kulturního zpracování se přitom jeví jako jedna z nejdolnějších a těžko zrušitelných dualit naší mysli vůbec.⁹²

Zadruhé, pokud chápeme tělesnost jako součást performativity, potom zároveň není v žádném smyslu možné „tělesnost myslet“ jako oddělený předmět, myslet čisté tělo. Tělo je při veškerém našem sociálním sebeustavování, a právě proto není možné obrátit se přímo k němu a myslet ho ze separované pozice. *Tato* diference, diference těla a myšlení, je nemožná.

92 Přestože již od dob Jakoba von Uexküllla biologická hermeneutika ukazuje, že ani genetická informace není žádným „tvrdom faktem“, že existuje jako význam teprve, až když je „čtena“ jako text s mnoha možnými významy. Viz: Alice Klíková. Teoretické důsledky Uexküllovy nauky o významu a možnosti její reinterpetace. In: Alice Klíková – Karel Kleisner (eds.). *Umwelt, koncepce žitého světa Jakoba von Uexküllla*. Praha: Pavel Mervart, 2006, s. 71–98.

Hned v úvodu své knihy *Závažná těla*⁹³ Judith Butler popisuje, že ačkoli systematicky usilovala o promyšlení materiality těla, „zjistila, že přemýšlení o materialitě mne bez výjimky zavádí do jiných oblastí. Snažila jsem se ukáznit a držet se tématu, ale uvědomila jsem si, že se mi nedaří vymezit těla jako prosté předměty myšlení“⁹⁴.

Myslet materialitu těla znamená tedy spíše zažít v myšlení pohyb, překračování vlastní meze. Tělo je našemu myšlení mnohem blíže, než si myslíme, a jako takto excesivní blízké je myšlení nedostupné jako jeho oddělený předmět:

„Nejenže těla neustále poukazovala k nějakému světu, který ležel za nimi, ale tento pohyb za jejich vlastní hranice, určitý pohyb hranice samé, se jevil jako zcela klíčový prvek toho, čím těla vůbec ‚jsou‘.“⁹⁵

Myslet tělo má tedy povahu pohybu hranice myšlení samé. Tento fakt neznámá, že tělo je svrchované a vládne myšlení, že je jeho bezprostřední autoritou, neuchopitelným zdrojem, který myšlení určuje, vede, definuje a příležitostně jím smýká. Tělo neexistuje bez myšlení. Výraz není viditelný bez zhuštěné neviditelnosti. Význam skutečnosti se nezjevuje bez hry na skutečnost. Člověk si nerozumí jinak, než že přijme, že není tím, čím je. Kdyby se tělo

93 Judith Butler. *Závažná těla: O materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Přeložil Josef Fulka. Praha: Karolinum, 2016.

94 *Tamtéž*, s. 9.

95 *Tamtéž* s. 9.

emancipovalo jakožto nezávislá a nemyslitelná materiální přítomnost, okamžitě by se zhroutilo samo do sebe, k čisté seberefenci, která znamená vlastní vyprcháání, konec hry. Tělo je tělem jen natolik, nakolik hýbe hranicí myšlení. Tělo vidíme, když ho omezíme normou, ale to už nevidíme tělo, ale performované tělo. Judith Butler takto velmi precizně vyvrací všechny tendence, které se snaží ve jménu boje proti karteziánskému dualismu navrátit k „tělesnému bytí, které je koneckonců pokládáno za nejskutečnější, nejnaléhavější, nejnepopiratelnější“⁹⁶, a tím novověkou dualitu nezrušit, ale pouze převrátit. Místo toho stále, trpělivě, opakovaně tvrdí, že pro tělesnost těla jsou konstitutivní konvence a regulační normy – naše těla nedokážou být těly bez určitých konstrukcí –, „těla se jeví, přetrvávají a žijí pouze v rámci produktivních omezení ze strany [...] regulačních schémat“⁹⁷.

Tělo jako tělo je tedy v podstatě neviditelné jinak než tak, jak působí na myšlení. Tělesnost se účastní procesu opakování norem jednání a působí jako překračování hranic. Zaměříme-li se v myšlení na tělo, překročíme hranici, kterou učiníme hmatatelnou či viditelnou pohybem vyprovokovaným naším zaměřením. Pokud zaměření na tělo způsobuje stopování a překračování hranic myšlení, znamená to, že *být tělem znamená nebýt tak zcela tělem*. Být tělem je možné vždy jedině skrze myšlené normativizované tělo, a zároveň jako narušování hranic myšlení, narušování norem. To, co se zviditelňuje, je překročená norma, a to, co nám zůstane v ruce, je koncept

96 *Tamtéž*, s. 10.

97 *Tamtéž*, s. 12.

normativně regulovaného těla. To s sebou nese paradox: Tělo o sobě myslet nejde – a – tělo pro nás existuje vždy jen jako myšlené. Nechceme-li propadnout ideji čistého těla, nové formě fetišizace, budeme muset mít na paměti, že tělo vždy myslíme; když ho však myslíme, nejde o to, že ho myslíme, ale o to, že se naše myšlení mění. Myšlením těla získáváme jako vedlejší efekt tělo habituované, iterací usazené, které *jako by získávalo něco jako* „přirozenost“ či samozřejmost, tělo naturalizované, „něco jako tělo“, oddělené od „mysli“. Takové tělo by nás ale nemělo zajímat více než jako konstrukt, nikoli jako člen mocenské hry mezi myslí a tělem.

3.2.2 Subjekt

Od této reflexe vtělených řečových aktů, porozumění tělesnosti a myšlení těla už není daleko k reflexi člověka jako takového, tedy aktéra, jenž se svým tělem i myslí účastní performativních událostí. Z dosavadních výkladů se totiž může zdát, že subjektivita se vytratila pod nápoem síly performativity.

Jednoduchá teze Judith Butler je, že subjekt, aktér, performer a jeho identita se konstituují performativně. Toto utváření je všechno, jen ne jednoduché. Protože se jedná o novou perspektivu vidění (a znovu připomeňme, odvinutou ze zkušenosti umělecké performance), musí J. Butler stále dokola vyvracet, proč performativita není ani síla prosté libovůle subjektu, jenž si každé ráno rozmyslí, za koho se ten den bude vydávat, a tak se také příslušný den ve společnosti uplatní, ani síla čistého sociálního determinismu, který s člověkem manipuluje jako s hračkou a určuje mu, kým je, co má dělat a co si má myslet. Nejde o to, že ve společnosti hrajeme prostě

spektákl, který si sami režírujeme, nebo že je s námi spektákl hrán, aniž bychom si toho byli vědomi.⁹⁸

J. Butler tvrdí: Naše sociální identita je performativní, tvaruje se v komplexním procesu silami společenských konvencí, které se opakují v našem jednání. Proces subjektivizace je podporován několika principy: 1. počátečním „vášnivým připoutáním“ dítěte skrze vztahy lásky ke svému okolí; 2. tropem metalepse, zpětnou konstrukcí esence; 3. tendencí zakrýt si vlastní připoutání a závislost; 4. subvertující silou naší existence, která působí jako překračování hranic normativity. Výklad těchto fází konstituce subjektivit je pro nás důležitý, protože znovu podporuje přesvědčení o významnosti performancí a performativity pro myšlení a pro zaujetí adekvátní pozice myšlení.

J. Butler tvrdí, že žádný subjekt nikdy nevznikne bez vášnivého připoutání k těm, na kterých byl na počátku života zásadně závislý. Dítě prostě potřebuje někoho, kdo mu pomůže prožít první měsíce a roky života. K této osobě nebo osobám je dítě vázáno tím, co často

98 V tomto smyslu J. Butler kritizuje E. Goffmana a jeho teorii hraní společenských rolí, v níž autor pracuje s ideou nikoli performativity identity, ale prezentace sebe samého, a předpokládá, že za jednotlivými rolemi, které ve společenském prostoru sehráváme, existuje autonomní „režisér“ schopný o volbě rolí rozhodovat ve jménu maximálního společenského profitu (nebo minimální sociální stigmatizace). Viz: Erving Goffman. *Všichni hrajeme divadlo. Sebe prezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada McGrathová. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. Z téhož důvodu Butler kritizuje pojem expresivity oproti termínu performativity s tím, že expresivita předpokládá subjekt, jenž se rozhoduje vyjádřit se tak, nebo tak, a následně se tak vyjádří. Judith Butler svou kritiku vztahuje na Maurice Merleau-Pontyho, ale například Silvia Stoller ve svém článku *Expressivity and Performativity: Butler and Merleau-Ponty* (*Continental Philosophy Review*. 2010, vol. 43, no. 1.) ukazuje, že tento rozdíl mezi fenomenologií a poststrukturalismem je jen zdánlivý. Tuto myšlenku se snažím podpořit i v této knize.

označujeme jako vztahy lásky. Butler ovšem upozorňuje na to, že díky těmto vztahům lásky, psychologické, kulturní, jazykové i fyzické připoutanosti, vrůstáme do jistých formací, a to dříve, než jsme schopni či ochotni si je uvědomit a reagovat na ně. Dostáváme jméno, jsme označeni jako muž nebo žena, jako příslušník určité sociální skupiny, a příslušně tomu se s námi (tělesně) zachází a očekává se od nás, že budeme příslušně tomu jednat. Tato síla poskytuje oporu a zároveň je nutně opresivní, normativní a násilná. Je to jediná možnost, jak se člověk stává subjektem a aktérem ve společenském prostoru. To neznamená, že jako děti čelíme permanentnímu násilí, ale že do subjektivit vrůstáme nutně jako závislí na normách, které jsme si nevybrali a kterých se není možné ani zbavit. Láska ve smyslu afektivního připoutání, závislosti na těch, kdo nás uváděli do života, je podmínkou naší existence, o které ani jasně nevíme. Svě závislosti jsme si do značné míry nevědomí, neboť jsme se pro naši připoutanost nerozhodli na základě úsudku. Kdybychom však tuto podmaňující subjektivizaci byli schopni odmítnout, neochránili bychom vůči normativním silám žádné čisté já, osobní svobodu, singulární afirmaci. Žádné já by se totiž nevylouplo. Zbyl by nanejvýš „abjekt“⁹⁹.

Fakt, že běžně sebe samé vnímáme jako někoho, a nikoli jako produkt působení cizích sil, je dáno několika dalšími postupnými procesy.

Tím prvním je proces metalepse. Metaleptická operace ustavuje *zpětně pojetí esence*. Pokud dítě po určitou dobu jedná v souladu s normami, které ho umožňují

99 Julia Kristeva. *Pouvoirs de l'horreur. L'essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.

a tvarují, máme tendenci konstatovat, že dítě v podstatě takové „je“ odjakživa a že mu je takový způsob jednání vlastní. Metalepse je jedním z nástrojů disciplinace a subordinace. Typickou ukázkou metalepse je identifikace s určitými tělesnými stereotypy. Pokud po celý život sedí dívky a ženy na židlích jinak než chlapci a muži (překřížené nohy versus man-spread), sedět příslušným způsobem považuje většina za „přirozené“. Pocit „přirozenosti“ je budován dostatečně dlouhým opakováním stejného vzorce chování.

Zadruhé, má-li se člověk vyvinout v subjekt, tak si faktu vlastní subordinace a závislosti na druhých, včetně metaleptické operace, nikdy nesmí být plně vědom. Abychom se cítili jako subjekty, nesmíme uvidět v čisťotě naši principiální závislost. Proto naše připoutání musí zároveň fungovat a zároveň být popíráno. „Já bych nemohla být tím, čím jsem, kdybych milovala tak, jak jsem ovšem pravděpodobně milovala,“ píše J. Butler a dodává: „Abych řvala zůstávala sebou, musím [tuto skutečnost] souvisle popírat a přesto nevědomě a znovu sjednávat [ustanovovat] v současném životě a zažívat následkem toho nejstrašnější utrpení. Traumatické opakování toho, co bylo odmítnuto v současném životě, ohrožuje ‚já‘.“¹⁰⁰

Vůle subjektu se tedy poprvé projevuje jako vůle k zamlžení vlastní závislosti, vůle k pološeru, k vlastní neprůhlednosti. Já je vždy vyvlastněné a brání se tomuto vědění, nesmí tuto skutečnost vidět před očima a toto „brání se“ je principem jeho vzniku, jako zapouzdření, hutnost resistance, která nebude nikdy vynesena na světlo. Tím, že *v sobě* vytvoří takový

100 J. Butler. *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford University Press, 1997, s. 9.

aparát, který mu umožní nevědomě existovat v závislosti, se stane *sebou*. Tímto popřením a zakrytím já vzniká. Z tohoto důvodu se subjekt neprezentuje jako něco průzračně sebetransparentního, nýbrž je jménem *pro figuru obratu k sobě*, na sebe, přičemž tento obrat, trop, je netriviální – teprve oním performativním gestem obratu se ustavuje zároveň já a zároveň *ihned já jako sobě nepřístupné (tedy Jiné)*. *Paradox sebereferenciality* (viz výraz, který vyjadřuje sám sebe, viz performativ, který je sebereferenční, viz hra, která je autotelická), na který upozorňuje J. Butler, spočívá v použití tohoto jména „sobě“, „já“ pro figuru obratu „k sobě, na sebe“ dříve, než je subjekt vytvořen, a která spolu s vyslovením zároveň zakládá rozměr neviditelnosti. Toto *performativní gesto* Butler označuje jako tzv. „tropologickou inauguraci“¹⁰¹ a vysvětluje: „Paradox subjekce v sobě zahrnuje paradox referenciality: především v tom, že musím odkazovat k něčemu, co ještě neexistuje.“¹⁰² Když říkáme „k sobě“, ještě žádné „sobě“ neexistuje, ale tímto tropem „se“ „sebe“ jakožto „k sobě“ ustavuje. Když chceme tematizovat „já“, nikdy ho od „sebe“ neoddelíme, protože „sebe“ a „já“ vzniká jako tento vztah jinakosti ve stejný moment. To je další z charakteristických vlastností fungování performativu. Odvoláváme se na něco, co ještě neexistuje, ale aby to mohlo začít existovat, musí to být vysloveno jako již dávno existující. Jakmile „sebe“ začneme myslet, začneme existovat jako „já“, které „jako by“ tu už dávno bylo. Tento trop neboli gesto obratu je „performativně efektní“¹⁰³. Performativ přichází vždy až jako druhý, třetí, čtvrtý. Vyslovujeme-li

101 *Tamtéž*, s. 3.

102 *Tamtéž*, s. 4.

103 *Tamtéž*.

sebe, vyslovujeme tento rozpor, dáváme prostor síle, která naším myšlením pohnula. Jenom v tomto smyslu je pak subjektivita singularitou a silou subverze – byli jsme pohnuti k tomu říci já, jako bychom již nějakým „já“ byli, a touto performativní cestou naše singulární já vzniká. Uvnitř konstituce subjektivity se uplatňuje herní, subjunktní princip, funkční pouze jako performance.

3.2.3 Subverze, kritika, gesto, událost

Tato situace subjektivizace kulminuje ve vytvoření subjektu, jenž se může stát na této úrovni své konstituce kritikem, aktérem s vůlí, který rozhoduje o míře viditelnosti a neviditelnosti zvoleného jednání. Faktorů, které ovlivňují tyto aspekty subjektivity, je několik.

Zaprvé, *právě* jakožto vždy již nevydařené řečové akty, nepovedená opakování vtělených performancí, nepřesná opakování konvencí, jakožto tato narušení se stáváme sami sebou, ne zcela kontrolovatelnými, singulárními subjekty. Můžeme vyslovovat sebe jediné tak, že naše myšlení překročí nějakou hranici. Vyslovit sebe znamená působit na myšlení, nezopakovat přesně, stopovat hranici. V jistém smyslu se díky tomuto rozměru stáváme subjektem i *bezděčně*, na základě principů performativity jako takových, které se neodvolávají na žádný voluntaristický subjekt.

Zadruhé, subjekty se stáváme také proto, že jsme jako subjekty osloveni. Jsme upozorněni na nás samé skrze intervenci ze strany druhých, skrze výzvu k jednání a skrze interpelaci, která se na nás obrací *jako na někoho*.¹⁰⁴

104 Pokud bychom chtěli domyslet tento aspekt naší subjektivizace, mohli bychom si uvědomit, že naše potenciální schopnost stát

Zatřetí, jako subjekty působíme ve smyslu kritického gesta. V tomto, podle mého názoru nejdůležitějším aspektu naší slabé autonomie, se Judith Butler opět inspiruje v divadelní praxi. Odvolávat se přitom budu na již zmíněný článek *When Gesture Becomes Event*. Zde nejprve dokládá, že Walter Benjamin si, dříve než Jacques Derrida, všiml významnosti citace, a to díky své interpretaci epického divadla Bertolta Brechta. Epické divadlo je fenoménem, který zároveň ukazuje na hypnotizující sílu performativity a současně nabízí nástroj, jak ji vědomě přerušit (podobně jako hra přerušuje tok účelů a cílů každodennosti). Epické divadlo si tedy vědomě všimá povahy performativní iterace a vědomě s ní také pracuje. Zamezuje tomu, aby se divák propadl do iluzorní reality divadelní performance a ztotožnil se s dějem představení, a to proto, aby si byl schopen udržet zaujatý odstup, díky němuž bude moci rozvinout kritický názor na situaci, která se představením přehrává. Brecht pro to používá notoricky známé zcizovací efekty, které nejen hrají citaci, ale také si hrají s hrou na citaci, tedy způsobují, že divák citaci vnímá jako citaci. Touto cestou se epické divadlo stává citovatelné, a to znamená, že vyvazuje a pozvedává výpovědi z jejich funkčního účelu a předvádí je v dekontextualizované formě. V momentu citace se přitom děje dvojí: Výpověď se zbavuje své funkčnosti – tedy v podstatě performativity v původním slova smyslu –, protože je obrána o kontext,

se subjektem spočívá také v síle oslovit dřív, než se subjekty staneme, nikoli pouze v síle být osloveni. Tato síla oslovit je přítomna již během našeho života před narozením. Jakožto stopy nás budoucích samých, jakožto ti, kteří tu-ještě-nejsou, se již účastníme systému oslovování druhých a v důsledku toho jejich (průběžné) subjektivizace. Oslovujeme druhé, udělujeme jim role, udílíme normativy, uvádíme do pohybu performativní jednání: Vytvořte mi místo, připravte se na mě, ty jako otec, ty jako matka, ty jako prarodič, ty jako pečovatel.

ve kterém je běžně vyslovována. Zároveň se tímto přerušáním zbavuje své zaslepené vpravenosti do každodenní rutiny, kdy věci děláme, věci dělají nás, ale nemáme vůči nim odstup. Benjamin píše: „Citovat text znamená přerušit jeho kontext...“¹⁰⁵ Citace je přerušáním kontextu, přičemž distance od původního kontextu je předchůdnou podmínkou citovatelnosti; bez tohoto odstupů, bez tohoto zlomu, který nelze vrátit zpět, by neexistovala žádná citace. „Kde a kdy citace je vždy do jisté míry ztraceno, když se užívá za účelem zobrazení; [...] každodenní kontext je suspendován, zatlačen do pozadí, či dokonce ztracen, a tak se citace stane gestem.“¹⁰⁶ Stejně jako je hra u Huizingy přerušáním kontextu jednotlivých účelů, tak také citace, jako hra na performativ, upozorňuje samu na sebe a vystává jako citace, jako opakování performativů. Citace má na rovině „tělového činu“ (bodily acts) formu *gesta*.¹⁰⁷ Gesto je zhutněnou formou jednání, které ztratilo historicko-sociální kontext svého původního výrazu, je něčím, což je jednáním, ale ne kompletním, něčím méně než plně formovaným činem. Gesto nemá účel mimo sebe (gesto je opět v jistém smyslu autotelické a sebereferenční), je bez kontextu, je vytržením řečového aktu z časového proudu běžného jednání. Je zbaveno svého běžného ozřejmění – je sekundární vůči vážnosti reality, je parazitní a podřadné –, a jenom díky tomu „dělá“ vlastně víc než „pouhé jednání“, má možnost denaturalizovat způsoby, *jakými tělesné projevy plynou jedno z druhého a tvoří praktické*

105 Walter Benjamin. *Understanding Brecht*. Surrey: The Gersham Press, 1973, s. 19.

106 J. Butler. „When Gesture Becomes Event“, s. 182.

107 Gesto je zde popisováno v jisté blízkosti s výkladem Merleau-Pontyho, který jsem nabídla v první kapitole.

a perceptivní jednoty. Pomocí gest, fragmentárních, ohraničených, vytržených tělových a řečových aktů, může dojít k dekompozici našich společenských stereotypů. Gesto tak v rámci epického divadla aktivuje jiný druh diváctví a zaujetí diváka tím, co vidí. Nejde o zaujetí ve smyslu identifikace s viděným, stržení dějem, ztrátou kontroly, ale „o druhý způsob vidění – pozorné, soustředěné, dokonce kritické [vidění]“¹⁰⁸. Gesto v epickém divadle tak zakládá to, „co Benjamin nazývá *performancí*, [...] spojenou s kritickou pozorností“¹⁰⁹.

Z tohoto důvodu je v podstatě gesto schopno toho, říká J. Butler, čemu se v současném myšlení říká událost. Událost je chápána jako singularita, která vpadává dōprostřed plánovaného jednání, narušuje naše projekty, přerušuje proud jednání a vnucuje každodennosti svou singularitu. Hra, kterou epické divadlo vytváří, je tak prostorem pro událost. Přetržení energetických vazeb k účelům se energie gesta akumuluje jako zbytečná a nadbytečná. Gesto strhuje naši pozornost na performativ, dívá se z excesivní blízkosti.

Událost tedy v tomto případě neznamena neidentifikovatelný, nečekaný, singulární či magický vpád neopakovatelnosti a nesrovnatelnosti, ale právě naopak, odehraje se přímo uprostřed proudu citací tím, že citace zbavíme tradičních kontextů.

Událost vystává na poli citace a vystavuje se tak kritizovatelnosti – není to událost hypnotizující, bezhraniční, sensitivní, emoční, vypjatě kataraktická,

108 J. Butler. „When Gesture Becomes Event“, s. 184.

109 J. Butler. „When Gesture Becomes Event“, s. 184–185.

nevyvstává uprostřed tragického dramatu. Hrdinou událostí, jejichž nemystickou povahu Judith Butler odhaluje, je Benjaminův a potažmo Brechtův „netragický hrdina“. Netragický hrdina¹¹⁰ neprožívá poryvy mystických událostí a nečekaných sil, nýbrž přemýšlí se zájmem a údivem o životních situacích a o okolnostech, ve kterých lidé žijí, pracují, zakládají vztahy a pociťují emoce. Netragický hrdina zbavuje kontextu náš tak zvaně přirozený a tak zvaně hladký proud života a dívá se na skutečnost z odcizení, *jako kdyby ji viděl poprvé v životě. Jako kdybychom něco viděli poprvé* – to je jediná singularita události, kterou J. Butler nabízí. To je událost *par excellence*. To je ono „poprvé“, „jakoby poprvé“, které lze zpětně dodat performativu, o kterém víme, že se děje vždy jen podruhé, potřetí a počtvrté. Performativ se musí stát mnohokrát, aby se skrze gesto stal *jakoby poprvé*. Toto poprvé performativu zařizuje divadelní scéna. Jedině performance je schopna nechat vyvstat událost fragmentací kontextu. Tím, že některé podmínky našeho života, například podmínky násilné, rigidní, utlačující, dokážeme vpravit do ohraničeného gesta, máme podle J. Butler (a Benjaminů) šanci je v jistém smyslu zastavit a nedokončit, či spíše zdržet se jejich dalšího performativního uskutečňování. Tento étos zdrženlivosti je přitom bytostně transformativní, skrze gesto mění možnosti výkladu naší skutečnosti.

110 Témata netragického hrdiny, citace a recyklace je možné sledovat na příkladu Brechtova použití příběhu dobrého vojáka Švejka a jeho převedení do kontextu druhé světové války. Brecht díky tomuto zdvojení zesiluje viditelnost vzorců chování takového aktéra, se kterým je hrána nevýhodná hra, a on na to reaguje co nejpečlivějším plněním jejích pravidel. Tím dosahuje imanentní subverze celého herního nastavení. Podrobnosti viz Alice Koubová. „Ludic Philosophy in Brecht's Drama and Prose“. *Brecht Yearbook*. 2017, vol. 42, s. 51–64.

V tomto smyslu je performance filosofií, kritikou konvencí a klišé *par excellence*.

Přestože se v tomto případě Judith Butler odvolává na Bertolta Brechta, neznamená to, že pouze epické divadlo je vhodným kandidátem pro filosofickou inspiraci. Důležité totiž je, že je zde řeč o gestu, které je tělovým fragmentem jednání, nikoli intelektuálním ornamentem, a které se uplatňuje ve veškeré divadelní produkci. Tělová akce a její zarámování jsou primárně tím, co může filosofii pohnout ke kritice konvencí, přijme-li filosofie gesto za svou vlastní jinakost.

3.3 Kritika: bezmoc poststrukturalismu?

Abychom nyní dostáli i kritické reflexi poststrukturalismu, věnujme se nejprve námitce, podle níž se poststrukturalistický diskurz tak usilovně snaží vyhnout ideji pravdy nebo nějakého řešení, až je jeho jediným filosofickým sdělením propracovaný náhled vlastní bezmoci. V českém prostředí se k této otázce vyjadřuje Jan Matonoha v textu *Pasti performativity: dělat, jako by se nic nedělo*.¹¹¹

Ve svém článku vychází z principu, který jsme výše s J. Butler nazvali metalepsí. Idea metalepse problematizuje ideu reprezentace jakožto popisného zachycení předem dané a viditelné reality/jevů a místo toho zdůrazňuje, že diskurz, respektive výraz, je vždy jistým způsobem výběrem, volbou a zpětnou konstitucí reality. Jak již víme z popisu expresivity, hry i performance, výraz *se podílí* na zvýznamnění skutečnosti jako té a té. Matonoha v této souvislosti dále připomíná

111 Jan Matonoha. „Pasti performativity: dělat jako by se nic nedělo“. In: Ondřej Sládek (ed.). *Performance/performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 21–34.

Foucaultovo konstatování, že „předmět (např. vědeckého) poznávání je vytvářen diskurzem, jenž jej zdánlivě ‚popisuje‘, ve skutečnosti jej však konstituuje“¹¹². Pojem „konstituce“ přitom Matonoha vysvětluje jako *voluntaristické tvoření reality subjektem pomocí* diskurzu. Připisuje tak performativitě ustavení obtížně snesitelného stavu *lidské autonomie, svobody a zároveň zodpovědnosti* za stvoření svého vlastního světa. V návaznosti na Foucaulta a Derridu pak připomíná myšlení Judith Butler a její důraz na výklad tělesnosti jako toho, čehož uchopitelnost se odehrává *současně s její artikulací*. Z toho Matonoha postupně vyvozuje jinou představu, totiž že performativita je *na člověku nezávislou silou norem* určitého společenství, které dovoluje, či nedovoluje určitým formám reality vyvstat. Dospívá pak ke konceptu „pragmatické hry“ jako v podstatě diskurzivní libovůle určitého lidského společenství, které pouhým dostatečně houževnatým opakováním, performativní iterabilitou, nastoluje pravidla, za kterých je povoleno v daném společenství argumentovat, dokazovat, přesvědčovat a klást něco jako pravdivé. Jedinec je vůči této síle bezmocný, a aby přežil, poddává se.

Abychom jako lidé mohli takovou teorii akceptovat, říká Matonoha, musíme si zároveň sofistickovaně zakrýt, co tvrdí, totiž že kritéria pravdivosti jsou vlastně arbitrárně zvolenými pravidly jedné z mnoha možných her. Lidé pak pomocí zpětného přesmyku přesvědčují sebe samé a své okolí o tom, že jde o skutečnost, kterou diskurzem objevují. V tomto sebeobelhání, které nám zároveň umožňuje alespoň částečně žít v důvěře ve svět, stojí dle Matonohy proti iterabilitě performativity singularita události. Událost je děj, který se prostě

112 *Tamtéž*, s. 21.

stane jenom jednou, bezprostředně, bez vazby mimo sebe sama, který naruší běh našich zvykových repetit a svrchovanost subjektu. Matonoha tvrdí, že událost může v rámci performativního paradigmatu být zpřístupněna jenom jako uchopená diskurzem, který ji samozřejmě zároveň již znásilní do svého kódu. Aby se to, co se stalo jenom jednou, stalo rozpoznatelným, musí to být citováno a tím se jeho singularita stírá. Z toho plyne, že „událost je tak v tomto smyslu nedostupná, vždy rušená právě technologií, která ji má zpřítomnit“¹¹³. Singularitu přitom Matonoha představuje jako hlavní motivaci každého poznání: *Chceme přeci poznat něco, co je nové*. Jenže jakmile to nové poznáme, redukuje ho na „staré“, „kódované“. Performativita má dle Matonohy *za úkol* zpřístupňovat singularitu, ale tím, že ji zpřístupní, ji znepřístupní. Jde přitom o zcela klíčové pojmy, které potřebujeme pochopit a zároveň si je snahou pochopit zakrýváme:

„Všichni víme, že singularita, původnost, zkušenost, historie, identita – to vše jsou nevyhnutelně performativní fabrikace, avšak zároveň jsou to konstrukty tak důležité, že je nutně potřebujeme k chodu naší společnosti i rozumění nám samotným. Jako takové je také přijímáme a tváříme se, jako by to byly prostě objekty nalezené.“¹¹⁴

Frustrující násilí performativity spočívá v tom, že nás „nutí k tomu, abychom performativně předstírali, že k těmto základním paradoxům nedochází“¹¹⁵. Jediným řešením, které nám v této situaci zbývá, je „dělat jako

113 *Tamtéž*, s. 28.

114 *Tamtéž*, s. 30.

115 *Tamtéž*, s. 31.

by se nic nedělo [...] tvářit se tak, že tato fatální situace je vlastně zcela normální“¹¹⁶.

Všimněme si, jak se celá subtilní poststrukturalistická výkladová cesta zhrouť, pokud interpret přidá důraz v místě, kam ho poststrukturalisté nekladou. Jak jsme viděli výše, J. Butler dává velký důraz na to, že pojem „konstituce“, či dokonce „konstrukce“, neznamená záměrné (skoro až magické a voluntaristické) tvoření reality pomocí slov: něco řeknu a stvořím tím realitu, dokonce včetně „prosté materiality“. Takové pochopení konstrukce je absurdní a mýjí se s poststrukturalistickým záměrem. Reduktivní čtení umožňuje ve svém rámci pouze dvě varianty chápání subjektu: Buď je subjekt aktivním tvůrcem a užívá performativitu jako nástroj výrazu své vůle, nebo je pasivním předmětem, na kterém naopak performativita jako Síla s velkým S vykonává svou vůli. Matonoha se snaží evokovat, že performativita je jakousi tichou dohodou volních subjektů, kteří drží moc a určují podmínky diskurzu pro sebe a ostatní. Performativita pak lidem vládne natolik, že se jí nanejvýš mohou poddat jako její produkty a toto zoufalství si pak interpretovat jako výhru. To je však více situace Debordovy společnosti spektaklu než performativity. Idea performativní konstrukce chce upozornit na to, že velká část významuplného dění v lidském životě se děje, aniž by bylo uvedeno v pohyb nějakým druhem Subjektu a jeho vůlí. Je-li člověk uveden do výkladových vzorců mnohem dříve, než si to může uvědomit (a dokonce se jich jako ještě-neexistující subjekt účastní), znamená to, že vůči způsobu, jakým se mu svět jeví, nikdy nebude moci zaujmout zcela nezávislý odstup. Teorie performativity ukazuje,

že *toto* je lidská situace, v jejímž rámci vzniká subjektivita, autonomie, etika, odpovědnost. *Tímto způsobem* se významuplnost lidského světa odvíjí, vyživuje a mění. A toto je situace, se kterou si určitým způsobem musíme (či můžeme) *odpovědně* poradit.

Další sporný bod kritiky spočívá v Matonohově tvrzení, že performativita má mít nějaký jasný úkol, konkrétně úkol uchopovat událost a singularitu. V žádné poststrukturalistické teorii performativity se netvrdí, že by performativita mohla disponovat nějakou intencí, nebo dokonce mít něco za úkol. Performativita se účastní uskutečňování významu věcí, které se dějí. Zvýznamňuje lidský svět, aniž by za ní stál jakýkoli Stvořitel, Moc, Společnost či jiný Subjekt. Derrida tvrdí, že singularita není to, co se poznání má podařit poznat, co performativita má za úkol předvést, ale to, co při tomto poznání vždycky přebyde jako nezpracované. Je to událost, která nemá být zpřístupněna kódem, ale která prostě působí, aniž by měla povahu zpřítomněné „věci“. Takto pochopená singularita působí pak na samotný systém značení tak, že ho *posouvá*. Singularita je tedy působící síla, jejíž „bytnost“ se uskutečňuje jako toto působení. Událost působí jako rozklad zvyku a tím zajišťuje, že performativita *nemůže* být výsledkem voluntaristické dohody na určité sadě pravidel pragmatické hry. Událost, singularitu, rozklad či transformaci nelze záměrně způsobit. Lze však zabavovat citace kontextu a dávat jim možnost vyvstat jako události, dává sledovat projevy jejího působení, které jsou součástí uskutečňování reality stejně hojně a stejně hustě jako opakování, habitus a iterace. Jejím jediným výjimečným statusem je, že se děje pouze možná, ne nutně. Performativita tak jednak udržuje systém značení v chodu a jednak zařizuje jeho posun, změnu.

Ocitli jsme se díky odhalení performativity tedy skutečně ve fatální situaci? Jsme odsouzeni ke hram, které jsou arbitrární a o kterých předstíráme, „jakoby“ byly seriózní realitou poskytující zdroj pravdy? Žijeme jen bezmocný spektakl, jenž musí udržovat sám sebe nekriticky v chodu, aby existoval? Nenavádí nás variabilita, vratkost pojmu „jakoby“ určitým směrem, který by mohl být plodnější? Není divadlo místem, jež soustavně pečlivě a dynamicky zužitkovává *tvořivost a sílu* postoje „jakoby“? A není možné jednat „jakoby“ s tím, že na okraji našeho zorného pole začne probleskovat událost jako tvořivá součást reality, jako první performativ? Může být performativita performance jiná než „něsnesitelně lehká“ hra, která zesměšňuje veškerou vážnost života, ale nesmí se to říkat nahlas?

Veškeré poststrukturalistické odpovědi na tyto a obdobné otázky vedou stejným směrem: Člověk má sílu podmínky svého života měnit, má možnost stávat se autorem svého jednání, události mají možnost se dít a působit na realitu jako afirmativní singularity. Postojem, který je třeba zaujmout, aby se tyto fenomény staly možnými, je postoj netragický, myšlení „z druhého místa“, z pozice herní. Tento postoj spočívá v přistoupení na podmínky, jakými je člověk ustaven a které nikdy svou vůlí neovládne, spočívá v převzetí pravidel vnitřní mocenské hry a jejich *soustavné, opakované, iterační a performativní užívání ve prospěch posunů reality*. To v sobě zahrnuje i fakt, že se člověku mnohdy autorství jaksi přihodí, událost se stane vždy jen pravděpodobně a podmínky života se mění často nezáměrně, spolu s jejich odvíjením. Ambivalence modelu a skutečnosti, pravosti a nepravosti, průhlednosti a zastření, závislosti a autonomie, hry a vážnosti je v podstatě klíčovou charakteristikou

lidství, které tuto ambivalenci zkoumá jednáním, stopuje svým odvíjením se. Poststrukturalismus, aby nám v našich otázkách k něčemu byl, tedy v jistém smyslu poststrukturalismus tak, *jak ho chceme v této knize použít*, nabízí myšlení respektovat vlastní neprůhlednost, která zakládá netriviální subjekt a která je oporou kritického postoje ke skutečnosti.

3.4 Shrnutí

Shrňme klíčová odhalení, která jsme učinili spolu s analýzou teorie řečových aktů a poststrukturalismu:

Rozhodujícím krokem poststrukturalismu je odmítnutí devalvace divadelního performativu jako parazitní formy řečového aktu a nahlédnutí klíčové role divadelního performativu pro pochopení charakteristik řečových aktů obecně.

Tento postřeh umožňuje pochopit (řečové) jednání skrze hry, performance a performativy, u kterých nejde o to, zda jsou „pravé“, ale o to, že zpřístupňují vážnost skutečnosti a našeho sebevztahu, že jsou „dostatečně dobré“ na to, abychom se v naší situaci orientovali a zažili její „vtip“.

Performativní akty jsou vždy vtělené performance. Tělo je pro nás myslitelné vždy jen jako tělo performované v rámci normativních společenských konvencí, avšak působí na nás tak, že posouvá hranice myšlení.

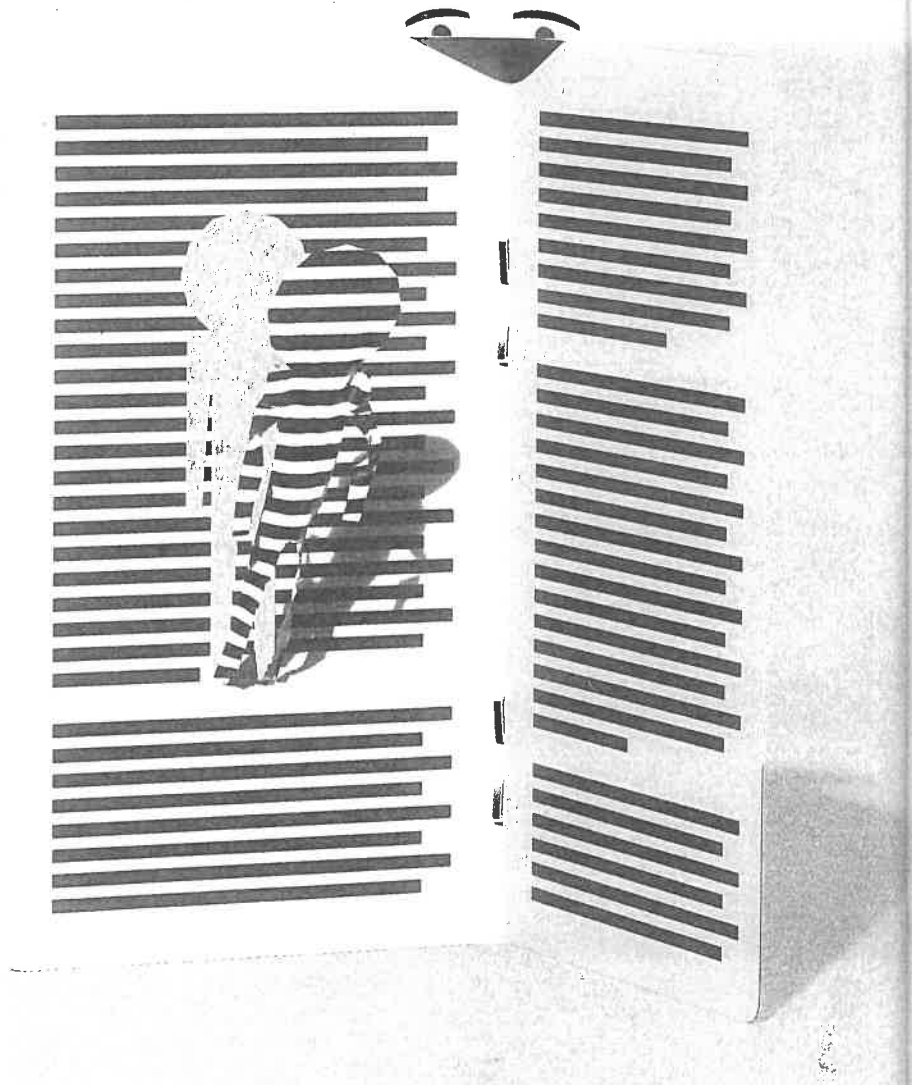
Rovněž subjektivita je subjektivitou performovanou, avšak její význam se projevuje jako posouvání performativních norem buď skrze nevydařené vtělené performance, skrze schopnost oslovit a pohnout druhým, schopnost nechat se oslovit jiným, nebo skrze kritické gesto, které dekontextualizuje navyklé konvence.

Událost má povahu performativu nebo vtělené performance, jsme-li schopni je vnímat tak, jako kdyby to byl první performativ svého druhu. Událost je schopnost vnímat výraz tak, jako kdyby nebyl citací, je to invence již uplynulého počátku.

Jedině přistoupením na fakt, že ambivalentní a zakrývající situace je situací uživatelnou, že nedourčenost je to, co umožňuje specifickou formu určitosti, a jistou kultivací této nesnadné podmíněnosti získáváme schopnost jednat (agency) a kriticky myslet.

Etika podezření vůči vlastním fetišům, kterou nás takto učí poststrukturalismus, nás tedy nemá vést k titánství, triumfu bezmoci, ale k etice minimálních předpokladů. K minimálním předpokladům patří například důvěra, že naše neideální povaha je dostatečně dobrá pro jednání „z druhého místa“.

Performanční umění a estetika performativity



- 4 Připomeňme, že se v této knize soustředíme na principy performativního obratu ve filosofii. Zamýšlíme se především nad tím, jaký postoj performativní obrat nabízí zaujmout, pokud chceme v myšlení dostat generativní funkci výrazu, hry, performativu a performance. V rámci dosud provedených sond jsme postupně identifikovali postoj, který nazývám postojem „z druhého místa“ a kterému bychom také mohli říkat v souvislosti s posledním výkladem J. Butler postoj netragický nebo v souvislosti s výkladem Huizingovým postoj ludický. Ludický postoj se neangažuje v tradičním mocenském boji o dominanci tělesné zkušenosti nad myšlením nebo myšlení nad tělem, výrazu nad nitrem nebo nitra nad výrazem, a nesnaží se ani o vytvoření jakéhokoli stavu harmonické jednoty, prolnutí a stavu „mezi“. Odolává tak přitažlivosti mocného filosofického habitu, kterým je novověký dualistní rozvrh. Díky tomu má možnost všímat si fenoménů, jinak zakrytých, v otázkách konstituce výrazu, subjektivity, vztahu k druhému, viditelnosti, závažnosti a podružnosti, normativity, distribuce moci apod. Klíčovou pro tento detailní proces transformace se

zde stává divadelní zkušenost, která, pokud ji vezme myšlení dostatečně vážně, umožňuje generovat nové porozumění lidské situaci i transformovat postoj myšlení.

V této kapitole se poprvé dostáváme k reflexi umělecké tvorby, která se explicitně hlásí k obratu k performanci ve jménu zrušení novověkého dualismu.

Jak ukazuje Marvin Carlson v již vícekrát zmiňované knize *Performance. A Critical Introduction*¹¹⁷, obrat k performanci vede v rámci umění k rozvoji tzv. performančního umění a jeho kořeny jsou v zásadě dva. Tím prvním je hnutí avantgardy a modernismu¹¹⁸ ve smyslu hnutí, které staví na ne-narativní, neinscenační, nemimetické formě divadla bezprostřednosti, se zásadním důrazem na pojem „přítomnosti“ a potřebou dobrat se uměleckými prostředky autentického či pravdivého jádra aktéra-lidské bytosti. Rétorika avantgardy apeluje na očištění jednání od nánosů sociální masek, na hledání původního komunitního a tělesného propojení mezi lidmi, na osvobození umění od interpretačního násilí, od plánů, projektů a hodnocení.

Druhým zdrojem performančního umění je podle Carlsona postmoderní a poststrukturalistické myšlení. Tyto vlivy se projevují především tendencí ukázat lidské já jako sociálně konstituované a zároveň jako

117 M. Carlson. *Performance. A Critical Introduction*.

118 Jejich hlavní myšlenky popisuje např. Clement Greenberg. „After Abstract Expressionism“. *Art International*. Vol 6. Paris: Archive Press, 1962; nebo Michael Fried. „Art and Objecthood“. In: Gregory Battcock (ed.). *Minimal Art*. New York: Dutton, 1968.

otevřené, proměnlivé a fragmentované, jako permanentní odstupování od sebe sama, odsouvání se od vlastního počátku, z čehož vyplývá i nemožnost ukázat cokoli v jeho vlastním *přítomnění*.¹¹⁹

Je zjevné, že ačkoli je společným jmenovatelem těchto dvou zdrojů performančního umění kritika dualismu těla a mysli, je způsob této kritiky zásadně odlišný. Oba přístupy staví na zdůraznění síly nediskurzivní zkušenosti, která boří pokusy kontrolovat vědomím vlastní zkušenost, nahlízet ji v plnosti ve své mysli a řídit ji racionálním rozvažováním. Avantgarda však věří, že nediskurzivní zkušenost je možné chápat jako hlubší původnost a zdroj určité silnější autenticity přítomnosti, postmoderna naopak chápe nediskurzivní zkušenost jako zdroj narušování a znemožňování dosáhnout původu.

Udržet tedy takovéto zdroje ve spojení představuje nemalý úkol.

Jedním z možných řešení takového úkolu je tento rozpor neřešit, ale v jistém smyslu postavit přístupy vedle sebe jako různé možnosti. Takové rozhodnutí lze zaštěřit pozitivně znějícími hodnotami, mezi něž patří

119 M. Carlson. *Performance. A critical Introduction*, s. 91–105. Alice Lagaay ve své knize *Metaphysics of Performance* (Berlin: Logo Verlag, 2001, s. 37) tento motiv rozebírá a trefně upozorňuje na to, nakolik je právě střet mezi avantgardním důrazem na přítomnost a nemožnost přítomnění viditelný v Derridově výkladu Artaudova Divadla krutosti v článku „Divadlo krutosti a hranice reprezentace“. In: Miroslav Petříček (ed.). *Myšlení o divadle II*. Praha: Herrmann & synové, 1993, s. 120–131. Ze stejných důvodů Derridův pokus hodnotí i J. Gajdoš jako vysoce posesivní, kdy se Derrida pokouší na Artaudově Divadle krutosti ilustrovat svou vlastní filosofii a Artauda přítom podrobuje značnému interpretačnímu násilí. Viz: Július Gajdoš. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: Kant a AMU, 2010, s. 20–23.

otevřenost k různosti, procesualita, svoboda, flow, heterogenita, multiplicita, uznání jinakosti či demokracie. Richard Schechner, zakladatel performančních studií se zdá jít touto cestou, když svůj obor nezakládá jako metodicky sjednocený přístup, ale prosazuje principiální heterogenitu a otevřenost:

„Performanční studia vzdorují pevné definici. Performanční studia neoceňují ‚čistotu‘. Nejlépe operují uvnitř hutné sítě vazeb. Akademické disciplíny jsou nejaktivnější na svých stále se proměňujících rozhraních. Pokud jde o performanční studia, jde o interakce mezi divadlem a antropologií, folklórem a sociologií, historií a teorií performance, genderovými studií a psychoanalýzou, performativitou a konkrétními performativními událostmi atd. [...] Performanční studia jsou otevřená, mnohohlasná a sama sobě si protirečí. Z tohoto důvodu je jakékoli volání po ‚sjednoceném poli‘ podle mého názoru nepochopení óné tekutosti a hravosti, které jsou pro performanční studia bytostné.“¹²⁰

Pokud tedy Schechner připouští nějakou jednotnost, tak je to jednotnost obrovské šíře přístupů. Fenomémem, kterým se tyto přístupy mají zabývat, je stejně bezbřeze pojatý fenomén performance. Schechnerova široká definice performance zní:

„Performanci je třeba vykládat jako ‚široké spektrum‘ či ‚kontinuum‘ lidských aktivit sahající od rituálu, hry, sportů, lidové zábavy, dramatických umění (divadlo, tanec, hudba) a každodenních společenských představení přes vtělení sociálních, profesních,

120 R. Schechner. *Performance Studies – An Introduction*. 3rd ed. London – New York: Routledge, 2013, s. 24

rodových, rasových a třídních rolí až k léčení (od šamanismu k operaci), médiím a internetu.“¹²¹

Shrneme-li tedy východisko tohoto přístupu, mohli bychom říci, že performanční studia se zabývají libovolnými způsoby zkoumání performance, kterou lze spatřovat prakticky úplně v čemkoli.

Vzhledem k tomu, že Schechner neusiluje o hledání toho, jak performance naše myšlení tvaruje, mění, a jaké je jejich vzájemné podmínění, ale vytváří široké pole, které je k nekonsistencím záměrně lhostejné, není pro záměr této knihy jeho přístup přínosným zdrojem. Na poli reflexe takto koncipovanému přístupu hrozí, že bude snadnou kořistí spektaklu, který povrchnost prezentuje jako demokracii, manifest jako myšlení a kritiku odmítá jako akademickou upjatost. Detailní studii genealogie performančních studií, jejich hlavních principů, představitelů a výsledků nabízí v českém prostředí například monografie Marka Hlavici *Performanční studia*,¹²² ke kterému touto cestou odkazují pro případné podrobnější seznámení se s daným oborem. O zpřesnění principů performančních studií se později pokusila německá teatroložka Erika Fischer-Lichte ve svém *Routledge Introduction to Theatre*

121 *Tamtéž*, s. 2.

122 Marek Hlavica. *Performanční studia*. Brno: JAMU, 2007. V článku Marka Hlavicy *Performanční studia (Divadelní revue*. 2010, č. 1, s. 11–12) autor svůj postoj shrnuje následovně: „při podrobnějším pohledu na existující katedry performančních studií [...] někteří akademici [...] působí spíše jako fanatici ideologie performativismu, mnohé jejich publikace jsou nesrozumitelné a zahalené do nepochopitelných termínů a frází a za lákavými přísliby se nezřídka skrývá to, co lze bez velkých řečí dělat (a dělá se) na tradičních divadelních či společenskovědních oborech.“

*and Performance Studies*¹²³ ve spojení s druhým přístupem k performančnímu umění. Její snahy jsou úspěšné, avšak přinášejí zároveň nové problémy.

Druhý přístup k poměrně nekonzistentním východiskům performančního umění nabízí tedy zmíněná Erika Fischer-Lichte. Fischer-Lichte je autorkou nesčetného množství publikací na téma performativity, performančního umění a specifické estetiky, která je na těchto pojmech založena. Jejím záměrem je systematicky, podrobně a argumentačně propracovaně obhájit funkci nediskurzivní zkušenosti v rámci divadelní produkce, vysvětlit neredukovatelnost divadelního představení na jeho výklad, představit významnost neverbálních, emočních, tělových a emergentních forem působení performance, což je v situaci nově ustavovaného performančního umění záslužné. Zároveň je však zjevné, že se Fischer-Lichte skutečně potýká se dvěma relativně nesouměřitelnými kritikami novověkého dualismu. Nejdůležitějšími texty, ve kterých se tuto ambivalenci snaží vyřešit a překonat, jsou její *Estetika performativity*¹²⁴ a výše zmíněný *Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* či *Performativität: Eine Einführung*¹²⁵. V knize *Estetika performativity* se přitom explicitně odvolává a své myšlenky čerpá z fenomenologie tělesnosti, teorie hry, poststrukturalismu a teorie performativity. Tím, že se odvolává na stejné prameny, jaké jsou vyloženy v předchozích kapitolách této publikace, nám umožňuje precizně sledovat, zda a jak

123 Erika Fischer-Lichte. *Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London: Routledge, 2016.

124 E. Fischer-Lichte. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.

125 E. Fischer-Lichte. *Performativität: Eine Einführung*. Bielefeld: transcript, 2012.

lze tyto zdroje napojit na principy umělecké avantgardy. Vzhledem k tomu, že mým úhlem pohledu je zájem o filosofické myšlení z performativu a performance, nebudu se tedy o myšlení Fischer-Lichte zajímat z hlediska teorie umění, resp. teorie divadla, a ptát se, zda její estetika performativity správně, či nesprávně odpovídá na otázku: Co je divadlo?. Spíše chci sledovat, jak je dle ní možné myslet (z) divadelní performance. Volím zároveň diskuzi s jednou ucelenou publikací přístupnou českému čtenáři.

Ve svém výkladu se pokusím ukázat, že se Fischer-Lichte v *Estetice performativity* ambivalenci nesouměřitelných kritik dualismu duše a těla nepodařilo vyřešit. Své implicitní dilema řeší příklonem k avantgardě a dezinterpretací ostatních zdrojů. Pokusím se ukázat, že tento krok, jenž je spojen s rozhodnutím operovat s performativou na poli estetiky, a nikoli na poli sebeporozumění člověka ve světě, vede ve svém důsledku k potvrzení novověkého dualismu v jeho zrcadlově převrácené podobě. Tím však mocenský boj duše a těla nekončí, ale spíše se upevňuje. Rezidua těchto problémů můžeme najít v zastřenější formě i v *Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. I zde rozlišuje Fischer-Lichte estetické a neestetické performance, reprezentativní „divadlo“ a singulární performance apod.

4.1 Fischer-Lichte: performativ divadelní a skutečný

Genezi konceptu performativity začíná Fischer-Lichte vykládat přes Austinovu teorii řečových aktů a reinterpretaci jeho teorie, kterou nabízí Judith Butler. Hned od počátku se s ní Fischer-Lichte shoduje v tom, že pojem performativní nemusí být užíván výhradně ve spojení s mluvními akty, ale že vzhledem k mimojazykovým podmínkám uskutečnění performativu a k jeho

zasazení do institucionálně-společenského rámce je třeba vnímat *performativ jako součást tělesného jednání*. Performativ je ztělesněná akce, ztělesněné uskutečnění toho, co je vyjadřováno. V tomto smyslu je pak možné od pojmu performativ přejít k termínu performance jako ztělesněné akce.

Fischer-Lichte dále podporuje tvrzení J. Butler, že performativ je dramatický a nereferenční. Tyto dvě charakteristiky, které Fischer-Lichte zdůrazňuje jako potvrzení svého pojetí k teorii performativity J. Butler, jsou poměrně klíčové, protože se v jejich výkladu obě autorky překvapivě radikálně rozcházejí.

Pro Judith Butler je dramatickost performativu charakterizována takto: „Za dramatický označuji fakt, [...] že tělo není pouhá látka, ale neustále probíhající zhmotňování možností. V jistém smyslu člověk není svým tělem, člověk své tělo vytváří.“¹²⁶ V jejím podání tedy nelze tělo nikdy redukovat na materialitu oddělenou od uskutečňování záměrů, sledování norem, od intencí, možností, myšlenek. Dramatickost performativu spočívá v tom, že v něm není možno oddělit prosté tělo od čiré myšlenky, výrazovost od ideje, ale že myslet tělo znamená jednak uchopit ho nutně normativizovanou formou a jednak ho sledovat v jeho síle jako schopnost pohnout myšlením a překročit jeho hranice.

Pokud jde o nereferenčnost performativu, znamená to, jak již víme, že performativ neodkazuje jako formální znak k nějaké skutečnosti, kterou sám není, ale že

126 J. Butler. „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist theory“. In: Sue-Ellen Case (ed.). *Performing Feminism: Feminist Critical theory and Theatre*. Baltimore – London: Johns Hopkins University Press, 1990, s. 273.

odkazuje sám na sebe. J. Butler ukazuje, že toto „samo na sebe“ znamená iteraci svých vlastních minulých ztělesnění. Performativ má moc vykonat to, co označuje, díky odkazu na řetězec svých vlastních dosavadních výskytů v rámci společenského pole. Jako takový nikdy nepůsobí instantně, tady a teď. Performativ je vlivný až jako druhý, třetí, čtvrtý výskyt sebe sama, nikoli jako singulární náhlá událost prorážející čas i prostor. Povahu události získává performativ jedinečně skrze (divadelní) gesto, dekontextualizaci jeho opor a skrze jeho předvedení „jakoby poprvé“.

Fischer-Lichte tvrdí, že si myslí totéž, co J. Butler, ale v celé své knize bude tvrdit absolutní opak: bude vysvětlovat, že performanční umění směřuje k užívání performativu v jeho čisté tělesné přítomnosti, k emergentnímu výrazu očištěného od všech nánosů tradice, verbalizace, myšlenek, záměrů a norem. Performanční umění vytváří takové podmínky, v nichž může vyvstat něco úplně poprvé, bez minulosti a budoucnosti, něco, co se stane jedinečně tady a teď, díky energii čisté emergentní tělesnosti.

Aby této přesmyčky dosáhla, navrhuje Fischer-Lichte zrušit důraz J. Butler na „každodenní performativ“. Fischer-Lichte chce pro oblast estetiky nalézt „jinou definici, než termínu ‚performativní‘ přisuzuje J. Butler, a to především proto, že se zde jedná o estetická, tudíž ‚posunutá‘ opětovná provádění. J. Butler se odvolává ke každodennímu jednání a téměř nikdy k estetickým dějům“¹²⁷.

Zde Fischer-Lichte přistupuje na Austinovo rozlišování úspěšnosti a neúspěšnosti performativu a jeho

127 E. Fischer-Lichte. *Estetika performativity*, s. 37.

odsouzení divadelní řeči jako parazitní a neúspěšné, pokud jde o každodenní skutečnost. Místo devalvace však chce Fischer-Lichte divadelní řeči naopak přirůknout výjimečnou, *estetickou* hodnotu a jiná kritéria úspěšnosti. To však znamená, že primárně *souhlasí* s Austinem, že umělecký performativ není skutečný performativ, a to je na daném kroku rozhodující. Fischer-Lichte tím ztrácí důležitou věc: jemnou, subtilní, a přesto rozhodující vazbu mezi skutečností a divadlem, kterou poststrukturalismus využil proto, aby předvedl divadelní performativ jako naprosto klíčovou kategorii pro porozumění lidské situaci a sebevztahu myšlení. Fischer-Lichte naopak vyžaduje přidělit umění skutečnost alternativní, oddělenou od skutečnosti obyčejné, úspěšnost alternativní, oddělenou od úspěšnosti „skutečné“. Tímto emancipačním krokem chce možná zachránit specifitu umění a divadelního performativu. Paradoxní na tom je, že díky tomuto kroku nakonec principiální roli divadelního performativu pro skutečnost ztrácí. Aby přeci jen dosáhla svého záměru a ozřejmila výjimečnost umění, musí v důsledku poměrně násilně prohlašovat skutečnost umělecké performance za pravější zdroj štěstí civilizačního procesu, než jaký lze nalézt v každodennosti.

4.2 Problémy *Estetiky performativity*

Fischer-Lichte nicméně nepřistupuje pouze na kategorizaci dvojího druhu performativů, ale dokonce se přiklání k dualismu mnohem nápadnějšimu, který u sebe korigoval i samotný Austin. V Austinově podání se jedná o rozlišení mezi konstativem a performativem.

Konstativ je v původním podání Austinově takový výpovědní akt, který prostě oznamuje, tvrdí, popisuje, podává zprávu o stavu nějaké věci, je schopen

„konstatovat určitou skutečnost.“¹²⁸ Konstativ odkazuje ke skutečnosti mimo sebe a něco o ní konstatuje. Performativ naopak svým vyslovením skutečnost, kterou označuje, vykonává, je tedy v tomto smyslu nereferenční. Na rovině ztělesněných řečových aktů, jak jsme již viděli, odpovídá performativu performance (i Austin sám hovoří o „performanci lokučního aktu“¹²⁹). Austin následně potvrzuje náhled, že dané dělení je nepřesné, protože v podstatě každým podáním zprávy již skutečnost zároveň vždy nějak formujeme, tvoříme, podporujeme určité vidění, zesilujeme a interpretujeme.

Erika Fischer-Lichte tento Austinův posun ve své knize sama zmiňuje ve prospěch destrukce „binárních opozic jako subjekt-objekt nebo označující-označované“,¹³⁰ avšak o několik stran později navrhuje striktní binární opozici mezi divadlem ve smyslu inscenace dramatického textu a představením, performancí. Přeložíme-li toto dělení do roviny Austinova výkladu, jde o rozlišení mezi „pouhou reprezentací“ a performančním „uskutečněním“,¹³¹ jinými slovy mezi konstativáním dramatického textu a autoreferenční performance.¹³² Toto dělení předkládá s odkazem na Maxe Herrmanna, zakladatele berlínské divadelní vědy, který „zaměřil svou pozornost výhradně na představení“¹³³.

128 J. L. Austin. *Jak udělat něco slovy*, s. 19.

129 *Tamtéž*, s. 101.

130 E. Fischer-Lichte. *Estetika performativity*, s. 31.

131 *Tamtéž*, s. 55.

132 Jako příklad uvádí performance *Tomášovy rty* Mariny Abramović. *Tamtéž*, s. 31.

133 *Tamtéž*, s. 39.

Herrmann tvrdí, že smysl divadla je určen především představením, nikoli dramatickým textem. To může znít jako prohlášení obdobné manifestu fenomenologie expresivního fenoménu: výraz je smysluplný, není nutné odvolávat se na nějakou ideu bez výrazu, která je výrazem komunikována.

Když sledujeme výklad dál, Hermann stopuje původ divadla ve hře: „Původním smyslem divadla [...] bylo divadlo jako společenská hra – hra všech pro všechny. Hra, na níž se podílí všichni – herci i diváci. Publikum je chápáno jako spoluhráč.“¹³⁴ Z naší kapitoly o společenské hře však již víme, že hra je autopoietická, autotelická aktivita, která je excesivně blízká svému zdroji, je závislá na tom, čím není (svém vnějšku). Hra je vždy méněcenná vůči tomu, s čím si pohrává, co nabourává, zesiluje, paroduje, popírá. Na svém materiálu je však závislá tak specificky, že mu udílí možnost si rozumět, re-flektovat se, uvědomit si sebe sama, a tak se ustavit jako skutečnost. Díky hře se skutečnost ukazuje jako skutečnost. Tato sekundarita samoučelné hry, která se právě svou excesivní blízkostí ke zdroji stává primární kategorií života, odkazuje k minulosti, nevyklučuje užívání vyprávění, mýtů, textů, historických skutečností, modelů, vzorů, imitací, citací. Právě naopak. Její výsostnou funkcí je tyto referenty užívat ke svému vlastnímu užítku, do jisté míry svévolně, podle vlastních pravidel, ne nutně podle pravidel společenské normativity a habitu. Hra opakuje skutečnost, ale opakuje ji v pobláznění, jinak. A právě tak se stává klíčovou pro možnost pochopit to, co opakuje, změnit to, co opakuje, zaujmout

134 Max Herrmann. „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts“. In: Helmar Klier (ed.). *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, s. 19.

kritickou distancí k tomu, co opakuje, dát prostor novému, které se ukáže jen z opakování. Hra je společenské gesto, řečeno s J. Butler, potažmo s Benjaminem.

Fischer-Lichte však z Herrmanna vyvozuje, že mezi textem, něčím, co je opakovatelné, a představením ve smyslu hry (charakteristické jediné svou neopakovatelností) není vůbec žádný vztah a že je nutné zajistit, aby „základní rozdíly [...] zabraňovaly jejich vzájemnému propojení“¹³⁵. Hovoří o nutnosti „převrácení hierarchických pozic“, o „nadvládě představení nad textem“¹³⁶, o přednosti rituálu nad tradovaným mýtem. Když mluví o sekundaritě mýtu,¹³⁷ myslí tuto sekundaritu jako hierarchicky nižší, odvozenou z dění, bez vlastní hodnoty.

Touto cestou zavádí Fischer-Lichte ve jménu emancipace divadla dualismus, který si nezadá s dualismy, které chce Fischer-Lichte „rozrušit“, „destabilizovat“; „dostat do pohybu“.¹³⁸ Fischer-Lichte tyto dualismy nedeštalizuje. V prvním kroku jen převrací znaménko a vyhlašuje emancipační válku proti všední skutečnosti, textu, opakování, intenci, ritualitě ve jménu osamostatnění umění, hry všech se všemi, anti-textu, anti-záměru, anti-myšlenky, singularity a události. Idea performativity jako uskutečnění, které čerpá svou sílu z kontextu a svých vlastních minulých výskytů, ustupuje myšlence nově definované performance, události zbavené jakékoli vazby na kontext, uzavřené ve své auto-referenčnosti

135 E. Fischer-Lichte. *Estetika performativity*, s. 39.

136 *Tamtéž*, s. 41.

137 *Tamtéž*, s. 40.

138 *Tamtéž*, s. 31.

do bezprostředního „tady a teď“, bezčasí, ahistorična, a ponechané tomu, co zbyde, když se skutečnost očistí od repetice, kontextu, vztahů, zvyku a vtělené mysli.

Dle fenomenologů expresivity nezbyde však po tomto očistění nic. Dle filosofů hry se jedná o hru, která pojala sebe samu smrtelně vážně, povýšila se na skutečnost a tím sebe samu zrušila. Dle poststrukturalismu skončí tímto způsobem možnost živého odvíjení skutečnosti. Podle Fischer-Lichte nás však tímto očistěním se od inscenace čeká na druhé straně něco, co by šlo nejlakoničtěji popsat jako esence přítomnosti: „Hercovo tělo – především nahé tělo – [je] vnímáno jako místo a esence přítomnosti.“¹³⁹ Toto čisté tělo je zbaveno veškerých referencí k čemukoliv mimo sebe, je materialitou, nahotou na scéně, která údajně k ničemu neodkazuje. Zdroj významu, „umělecký charakter – estetičnost – nenáleží představení na základě vzniklého díla, ale probíhající události“, která je zase dána na základě „spoluprožívání skutečných těl ve skutečném prostoru“ a díky „jedinečné materialitě představení, které formují herci svými těly“.¹⁴⁰ Díky ztrátě zájmu o „fiktivní postavu ve fikčním světě stvořenou hraním“¹⁴¹, díky zrušení možnosti distance – „divák není svědkem daných procesů – během představení se jich přímo účastní a zakouší je na vlastní kůži“¹⁴², díky zrušení mediality, skrytosti, niternosti, pološera, textovosti a masky, díky zrušení chápání hry jako hry a jejímu prohlášení za nejpravdivější

139 *Tamtéž*, s. 212.

140 *Tamtéž*, s. 45.

141 *Tamtéž*.

142 *Tamtéž*, s. 55.

skutečnost se běžná energie vztahových napětí ztrácí a musí být nahrazena energií „speciální“, emanující v bezprostřednosti, autenticitě a živosti (liveliness) představení.¹⁴³

Skutečnost, kterou zde Fischer-Lichte zavádí, je hnána afekty: „Tělesnost má zde afektivní sílu, díky níž mohou vyvstávat nové významy.“¹⁴⁴ S odkazem na Grotowského pojetí těla jako masa bez významu, bez reference k čemukoli dalšímu, se ukazuje nejen jako nositel afektu, ale duchovnosti (sic!): „samo tělo [je] něco duchovního.“¹⁴⁵ V herecké metodě to pak znamená, že „[h]erec nepropůjčuje své tělo mysli, a nevtěluje tedy cosi duchovního (konkrétně předurčené myšlenky), nechává svou ‚mysl‘ vystoupit skrze tělo, přičemž ‚hýbatelem‘ je tu tělo“¹⁴⁶.

Toto puristní tělo bez sebeodstupu, kontextu, ambivalence a vývoje nabízí „okamžitý [...] smyslový prožitek a stravující afekt“¹⁴⁷, kterému nelze odolat, který podmaňuje, ovládá prostor a strhává pozornost. Vrcholem tohoto vypjatého výkladu je tvrzení, že v nehistorické přítomnosti se uvolňuje proudící energie, transformační a životní síla,¹⁴⁸ jež je jako jediná schopna „naplnit příslib štěstí civilizačního procesu“¹⁴⁹.

143 *Tamtéž*, s. 84.

144 *Tamtéž*, s. 116.

145 *Tamtéž*, s. 117.

146 *Tamtéž*.

147 *Tamtéž*, s. 136.

148 *Tamtéž*, s. 143.

149 *Tamtéž*.

Výklad Fischer-Lichte v sobě nese mnoho z klasického výkladu dionýského aspektu umění. Není tedy divu, že s dionýskou ztrátou opor, hranic a řádu se do momentu, v němž Fischer-Lichte věří jako moment transformace a naplnění příslibu štěstí civilizačního procesu, hojně vkrádají prožitky nejen extáze a emerze, ale i nekontrolovatelného a bolestného rušení hranic, prožívané jako zkušenosti zneužití, závislosti, ztráty samostatnosti. V popisu Schechnerova představení *Dionysus in '69* Fischer-Lichte připouští, že navzdory Schechnerovu tvrzení o rovnocennosti partnerských subjektů a demokratizaci představení, docházelo během představení „k utiskování performerů a někdy i násilí ze strany ‚uvolněných‘ diváků“¹⁵⁰. Některé performerky se opakovaně cítily sexuálně zneužívány a prostituovány, přičemž tento pocit nabyl *skutečného* rozměru. Na jiném místě naopak Fischer-Lichte líčí moment přítomnosti jako záruku štěstí, který zároveň vytváří závislost diváka na performerovi:

„Ve chvíli, kdy přítomnost představitele umožní divákům cítit sebe a prezentovat sebe sama jako vtělenou mysl, zaplaví je pocit štěstí, jaký se jim v běžném životě zažít nepodaří. [...] Pro jeho opětovné vyvolání je nutné opakované zakoušení přítomnosti. Diváci se na těchto vzácných okamžicích štěstí, které jim může poskytnout výhradně představitelova přítomnost, mohou stát závislými.“¹⁵¹

V dalších analyzovaných performancích byli zase účastníci nuceni v rámci performancí zaujmout stanoviska k otázkám a místům, k nimž se vyjádřit nechtěli,

150 *Tamtéž*, s. 57.

151 *Tamtéž*, s. 144.

a ovlivňovali dění performance navzdory své touze účastnit se těchto fází představení bez zásadních rozhodnutí. Fischer-Lichte sama mluví o těchto aspektech performance jako o „mocenském boji [...] a soupeření o definiční a interpretační nadvládu“¹⁵², kdy není jasné „kdo na koho vyvíjí nátlak“. Situaci popisuje tak, že „každý účastník si nárokoval pozici subjektu a ostatní odsouval do pozice objektu“¹⁵³. Tím Fischer-Lichte stvrzuje, že v rámci jí redefinované situace performance nedochází tak úplně k naplnění štěstí civilizačního procesu, ale k novým a často těžko kontrolovaným mocenským bojům, k manipulaci v rámci hypnotizujícího prostoru, k tvorbě emočních závislostí a možnostem zneužívání. Místo aby byly některé charakteristiky našich mocenských her performancí zviditelněny díky principu „jakoby“ a kritizovány v rámci hry a na scéně, uplatňují se zcela bez kontroly během performance samé natolik, že se účastníci mohou ocitnout v pozici skutečné oběti. Tento prožitek si přitom mohou vtělit natolik intenzivně, že se stane součástí jejich sebeobrazu dlouho po skončení performance.

Domnívám se, že tento závěr je výsledkem několika voleb, které Fischer-Lichte během svého výkladu činí. Jde především o úkrok stranou vzhledem k objevům performativity poststrukturalistických předchůdců zpět ke karteziánské separaci těla (performance) a myslí a o úkrok stranou od ideje hry nabízené Maxem Hermannem, opět směrem ke karteziánství (tvrdá skutečnost – nevážnost a neskutečnost oblasti „jakoby“). Ačkoli se Fischer-Lichte odvolává

152 *Tamtéž*, s. 64.

153 *Tamtéž*, s. 66n.

na Herrmannovu definici představení jako hry všech pro všechny, vykládá hru jako jednání, které nebere v potaz okolní skutečnost, vztah k ní, ale pouze sebe samo v bezprostředním okamžiku. Sebe samo také za jedinou skutečnost prohlašuje. Problém však je, že se k okolní skutečnosti, k vlastní historii, ke kontextu nutně vztahuje. Popřením tohoto faktu závislosti na skutečnosti se neuskutečňuje štěstí civilizačního procesu, ale naopak se takto pojatá hra nabízí jako prostor nevědomého opakování mocenských konfliktů nebo místo eskapismu. Hermann však svým důrazem na hravošť divadelní situace pouze zdůrazňuje komplexní, vrstevnatou, zahrnutou, zdvojenou povahu skutečnosti, resp. vztahu mezi kontextem, zdroji a představením. Redukcí veškerého dění hry na jakousi skutečnou skutečnost se ruší možnost odstupů, porozumění a změny.

V závěru knihy si Fischer-Lichte toto uvědomuje a hovoří o nemožnosti udržet dichotomii přítomnosti a reprezentace jako dichotomii dvou oddělených řádů. K tomuto kroku však přistupuje až ve chvíli, kdy obě oblasti jasným způsobem hierarchicky separovala. Postup, kterým nejprve skutečnost rozdělíme na binární opozice a následně zavedeme termín „mezi“, s odkazem na stavy liminality a percepční nestability, je alibistický. Prostor liminality, které Fischer-Lichte používá s odkazem na Schechnera či Turnera jako dobrý prostor pro performance, je dle těchto autorů nežitelným přechodovým prostorem, který neslouží k obydlení, k dosažení jakéhokoli *stavu* (natož stavu štěstí civilizačního procesu), ale vždy jen k přechodu z jednoho stavu do druhého. Performance v liminálním poli je hra s herními pravidly a je to velmi přesně formulovaná a řízená metahra, hra na hru, kterou jsme zmínili v druhé kapitole. Zachovává

si tedy dvojí vědomí, není čistou bezprostředností a nelze se v ní zabydlet. Událost v této hře vzniká dekontextualizací herních pravidel a jejich testováním, nikoli bezprostředním setkáním přirozených čistých nahých těl v pravdě.

Jak je z mého dosavadního výkladu patrně jasné, domnívám se, že se Fischer-Lichte ve svém výkladu performance mýjí bohužel se svým vlastním záměrem. Tím, že se zároveň odvolává na poststrukturalismus, fenomenologii a východiska avantgardy, nemůže dospět jinam než k neřešitelným protimluvům, které rozhodně nepatří do kategorie tvořivých paradoxů, ale do kategorie nepřesvědčivých závěrů, které Fischer-Lichte překryje mnohomluvností, nebo s překotnou rychlostí opustí.

Fischer-Lichte se věcně přiklání k patosu avantgardy jakožto jediného zdroje performativního obratu v rámci umělecké tvorby a snaží se její východiska naroubovat na strukturalismus a teorii o žitém těle (Leib). Přitom se však dopouští zásadního překročení výdobytků jak fenomenologie expresivity, tak teorie hry, tak i poststrukturalistické teorie performativity, pokud jde o jejich kritiku karteziánského rozštěpu duše a těla. V oblasti fenomenologie jde o nepochopení významu tělesnosti ve smyslu Leib, jež neznamena tělesnost jakožto čistou materialitu těla, která se vymyká veškerým formám myšlení a prezentuje se ve své čirosti jako přítomná, energetická, mocná, ale takovou tělesnost, která je od počátku vevázána do bytí-ve-světě, která provází vtělené uskutečňování našeho *rozumě- ní* světu a našim možnostem. Tělesnost-Leib je situační žitá tělesnost našeho sociálního, komunikačního života i života v sebevztahu a zahrnuje v sobě jak naši „vrženost“ do světa, přijetí druhými a vepsanost

do norem společenství, tak naši možnost projektů do budoucna, plánů a možností strukturovaných naší minulostí a sebeporozuměním. Schelerovo pojednání expresivního fenoménu představuje vtělenou mysl, která se prezentuje a zároveň se jako vtělená mysl skrývá a chrání svou vlastní intimitu. O žádné čisté materialitě, která nemá netriviální sebevztah, nýbrž je autopoietická a výhradně emanuje, fenomenologická filosofie tělesnosti nemluví. Čistá materialita naopak charakterizuje tělo jako rozprostraněný materiální objekt, karteziánskou předmětnost. Z toho vyplývá, že zdůrazňováním tohoto typu těla se Fischer-Lichte přihlašuje ke karteziánské dualitě a tělo jako předmět vyhlašuje za hierarchický vyšší zdroj pravdy. Aby mohlo být tělo-předmět původním „hybatelem“, přiděluje mu Fischer-Lichte neurčitou Moc, následně i duchovnost a nakonec i mysl, která však rozhodně nesmí zahrnovat myšlení z distance, reflexi, intenci, plánování, rozvažování, sebekritičnost, motivaci apod. To, co Fischer-Lichte popisuje, je tedy „převrácení hierarchických pozic“ v karteziánském dualismu, čímž žádného prolnutí duše a těla dosaženo není. Dosažen je fetiš těla a antiintelektualismus, jako protipól fetišu pravdy racionálního nazírání.

Toto karteziánství naruby rozkrývají i další autoři, například Philip Auslander ve své knize *From Acting to Performance*.¹⁵⁴ Jak Auslander ukazuje, přístupy, které mají tendenci tělesnost očistit od verbalizace znaku, přehlížejí, že

„čistě fyzický výraz těla a tělem je nemožný pro takové tělo, které je samo diferencováno a není přítomno

154 Philip Auslander. *From Acting to Performance*. London – New York: Routledge, 2006.

sobě samému [...] Tělo nemůže vyjadřovat mysl, aniž by bylo definováno jejím vlastním systémem diferencí. Čiré sebe-vystavení není na fyzické rovině o nic více možné než na verbální rovině, neboť zprostředkovává difference“¹⁵⁵.

Z tohoto důvodu „[k]lást tělo jako absolutní, původní přítomnost mimo značení není ani přesné, ani teoreticky obhajitelné. Problém performujícího těla spočívá v napětí mezi faktem, že tělo vždy slouží jako označující a zároveň tuto funkci překračuje, aniž by ji opustilo zcela“¹⁵⁶. A odvolává se přitom na Eriksonovo tvrzení: „Je-li naším záměrem prezentovat tělo jako maso [...] zůstane tělo stejně znakem [...] Když chceme předvést performerovo tělo primárně jako znak [...], tak se do toho tělesnost vždy vloží.“¹⁵⁷

Auslander se ve své knize snaží ukázat, nakolik je studium divadla zohledňující i dramatický text a performance v podstatě kontinuální. Je zajímavé, že pojítka nachází v postavě herce, aktéra, performerera, v reflexi subjektivity toho, kdo ztělesňuje performativ (kdo mluví a jedná, hraje). Prostorovost, recepce diváka, komodifikace, konvence a politika jsou totiž, s odkazem na Elin Diamond „zahrnutý v tělech a úkonech performerů“¹⁵⁸.

155 *Tamtéž*, s. 35–36.

156 *Tamtéž*.

157 Jon Erickson. *The Fate of the Object: From Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art and Poetry*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press, 1995, s. 66n.

158 Elin Diamond. „Introduction“. In: Táž (ed.). *Performance and Cultural Politics*. London – New York: Routledge, 1996, s. 1–12.

4.3 Shrnutí

V této kapitole jsme měli možnost sledovat výklad estetiky Eriky Fischer-Lichte, přičemž mezi důležitá zjištění patří následující:

Performanční umění vychází z dvojí kritiky novověkého dualismu duše a těla – ze strany avantgardy a modernismu a ze strany postmoderny a poststrukturalismu. Tato dvojí kritika se však vzájemně neshoduje v otázce možné bezprostřední expresivity těla či subjektu. Přístup Eriky Fischer-Lichte k tomuto problému se jeví nejprve jako slibný, avšak z jejího rozhodnutí přistoupit na Austinovo rozdělení performativů na pravé a nepravé vyplývají negativní důsledky.

Právě proto, že Fischer-Lichte uděluje nepravým divadelním performativům estetickou hodnotu, vyvazuje divadlo ze zanoření do běžné, žité ne-divadelní skutečnosti a musí pracně dodávat divadelní performanci jiný druh skutečnosti.

Procesem postupného očišťování od nánosů různých druhů ne-bezprostředností, tedy opakování (časových, normativních, interpretačních, textových), dochází Fischer-Lichte k definici zdroje smyslu v přítomnosti, jejíž esenci lze umístit do hercova nahého těla. Přítomnost čisté tělesnosti je zároveň momentem strávajícího afektu, místem živoucí energie a příslibem štěstí civilizačního procesu.

Následně se však ukazuje, že toto očištění s sebou přináší velké množství eticky rozporupných důsledků a ztráty smyslu. Fischer-Lichte se tyto skutečnosti pokouší řešit následným spojením řádů, které původně rozpojila, což se však již jeví jako umělý a alibistický krok.

Ráda bych touto cestou poděkovala všem, kteří byli ochotni se mnou diskutovat téma této knihy, číst ji v jednotlivých fázích jejího vývoje, formulovat relevantní komentáře, kritiku a inspirativní myšlenky. Děkuji tímto Jaroslavu Edíkovi, Vladimíru Chrzovi, Pavlu Janouškovi, Alici Laguna, Vítu Neznalovi, Martinu Nitschovi, Karolíně Plickové, Vítu Pokornému, Elišce Poláčkové, Kentu Sjöströmovi a Martinu Ritterovi.

Za nepřímou, ale pro mě velmi důležitou podporu děkuji Zuzce Čepelíkové, Daniele Jobertové, Petře Kepřové, Václavě Křesadlové, Petru Urbanovi, Aleně a Tomáši Lízrovým, Julce a Bartovi.