

se jakýmkoli pokusům o interpretaci. Představení jako svébytné události nabízejí ve svém průběhu v libovolných uměních všem zúčastněným – tedy umělcům i divákům – možnost transformace.

Zavedené estetické teorie se mohou stěží adekvátně vyrovnat s performativním obratem v umění, jakkoli je možné je zčásti aplikovat. Postrádají schopnost postihnout zásadní moment – přechod od díla k události, a tím zachytit přerod vztahu subjekt–objekt, materiálnost–znakovost. K pochopení, analýze a pojmenování daného přerodu je zapotřebí vyvinout novou estetiku: estetiku performativity.

Kapitola 2

Vysvětlení pojmů

1. Koncept performativity

Pojem „performativní“ (*performative*) zavedl John L. Austin. Do filozofie jazyka ho uvedl v rámci cyklu přednášek *Jak udělat něco slovy* (*How to do Things with Words*), který proběhl na Harvardu v roce 1955, tedy v době, do níž zasazují performativní obrat v umění obecně. V dřívějších pracích Austin pracovně používal pojem „performatorní“ (*performatory*), později se rozhodl pro termín „performativní“, protože je „kratší, méně ošklivý, použitelnější a tradičnější co do způsobu tvoření“.¹ O rok později vznikla stať „Performative utterances“ (Performativní výpovědi), v níž vysvětluje svou volbu takto:

Je pochopitelné, nevíte-li, co slovo *performativní* znamená. Jedná se o ošklivý novotvar, který snad ani žádný zvláštní, velkolepý význam nemá. Má však jednu výhodu: není významově zatížený.²

Austin odvodil výraz „performativní“ od slovesa „to perform“ čili „vollziehen“, tedy „vykonat“: „člověk vykonává čin“.³

1 AUSTIN, John L. *Jak udělat něco slovy*. Přel. Jiří Pechar a kol. Praha: Filosofia, 2000, s. 23, pozn. 8.

2 AUSTIN, John L. Performative Äußerungen. In Týž. *Gesammelte philosophische Aufsätze*. Přel. a ed. Joachim Schulte. Stuttgart: Reclam, 1986, s. 305.

3 AUSTIN, J. L. Op. cit. 2000, s. 24.

Vytvoření neologismu bylo nevyhnutelné ve chvíli, kdy Austin učinil zásadní objev pro filozofii jazyka. Zjistil, že vyřčené věty nemusí sloužit pouze k vyjádření sdělení, a tedy jako tvrzení, ale bývají často úzce spjaty s konáním, čímž vymezil základní rozdíl mezi konstativní a performativní výpovědí. Svěbytnost druhého typu je vyjádřena označením „explicitní performativy“. Když při rozbití lahve o před pronese někdo větu: „Křtím tuto loď jménem Královna Alžběta...“ – nebo když úředník řekne při svatebním obřadu oběma partnerům, kteří uzavírají sňatek: „Nyní vás prohlašuji za manžele...“ – nevyjadřují tyto věty pouhou skutečnost, a nemohou tak být označeny za „pravdivé“ či „nepravdivé“. Pomocí daných výpovědí se nová skutečnost utváří – loď se od daného momentu jmenuje Královna Alžběta a paní X s panem Y se tímto stali manželi. Vyslovení zmíněných vět změnilo svět. Nejenže o něčem vypovídají, nesou v sobě navíc provedení úkonu, o kterém mluví. Jsou tedy autoreferenční, neboť znamenají to, co způsobují, a zároveň konstitutivní, neboť utvářejí skutečnost, o které vypovídají. Tyto dva atributy jsou hlavními charakteristikami performativních výpovědí. Akt, který odjakživa mluvčí všech jazyků intuitivně prováděli, zde byl poprvé pojmenován: jazyk má schopnost změnit svět a transformovat skutečnost.

V obou zmiňovaných příkladech se jedná o formální mluvní akty, ale pouhé vyslovení správné formulace z ní ještě nedělá performativní výpověď. Aby měla výpověď účinek, musí být splněno několik mimojazykových podmínek, v opačném případě neuspěje a stane se z ní prázdná promluva. Nevysloví-li například větu: „Tímto vás prohlašuji za manžele...“ – úředník, kněz či jiná pověřená osoba (kupříkladu kapitán na otevřeném moři), pak není uzavření manželství platné.

Podmínky, které musí být splněny, nejsou jazykové, ale institucionálně-společenské. Performativní výpověď se vždy obrací ke společnosti, kterou v daném momentu reprezentují aktuálně přítomní, a tak může být považována za vykonání určitého sociálního aktu. Uzavření manželství tudíž není jen legalizováno, je zároveň i provedeno.

Během dalších přednášek pak Austin zrušil výchozí opozici konstativů a performativů a jako variantu předložil dělení na

lokuční, ilokuční a perlokuční akty, jejichž pomocí dokazuje, že mluvit vždy znamená jednat. Díky tomu se mohou konstativy stát úspěšnými či neúspěšnými a performativy mohou být pravdivé či nepravdivé.⁴ Tím rozkládá svou vlastní teorii striktní opozice konstativů a performativů. Sibylle Krämerová poukázala na to, že Austinem „inscenované“ zrušení dané opozice může sloužit jako důkaz, že „všechna kritéria jsou zpochybnitelná a pevně dané termíny nejisté, nepostižitelné a mnohovýznamové, podobně jako sám život“.⁵ Jinými slovy, Austin upozornil na performativní akt jako prostředek dynamiky, která „destabilizuje teorii binárních opozic jako celek“.⁶

Tento aspekt je pro estetiku performativity klíčový. Jak ukázaly předchozí příklady z performancí, happeningů a dalších představení, zažité binární opozice jako subjekt–objekt nebo označující–označované ztrácejí polaritu a jasné vymezení – dostávají se do pohybu a začínají oscilovat. I přesto, že zdůvodnil odmítnutí dichotomie pojmů konstativní–performativní, upřesnil Austin definici explicitních performativů jako mluvních aktů, které jsou autoreferenční a konstitutivní, a jako takové mohou uspět či neuspět na základě zažitých kulturně-společenských podmínek (jak dokazují detailně rozpracované příklady, kterými svou vlastní teorii popírá, šlo Austinovi od počátku především o její zpochybnění). Další vlastností performativů je tedy jejich schopnost destabilizovat a v jistém smyslu dokonce zrušit binární opozice.

Austin zavedl pojem „performativní“ výhradně ve spojení s mluvními akty, což ale nevylučuje jeho aplikaci na tělesnou akci, jakou je například performance *Tomášovy rty*. Podobné spojení se přímo nabízí, neboť, jak jsem ukázala, Marina Abramovićová provádí autoreferenční akty, které utvářejí realitu (což je společné veškerému jednání), a tím umožňují alespoň částečnou transformaci umělkyně i diváků. Jaká jsou ale v tomto případě

4 Srov. především FELMAN, Shoshana. *The Literary Speech Act: Don Juan with J. L. Austin or Seduction in Two Languages*. Ithaca – New York: Cornell University Press, 1983. 150 s. KRÄMER, Sibylle – STAHLHUT, Marco. Das „Performative“ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie. Eds. Erika Fischer-Lichte, Christoph Wulf. Berlin: Akademie Verlag, 2001, s. 35–64.

5 KRÄMER, S. – STAHLHUT, M. Op. cit., s. 45.

6 Op. cit., s. 56.

kritéria úspěchu či neúspěchu? Umělkyně sice zvládla pozřít velké množství vína i medu a způsobit si zranění žiletkou a dťkami, její muka ale byla ukončena v okamžiku, kdy diváci zasáhli a snali její tělo z ledového kříže. Zdařilo se její představení, či nikoli? Jak přesně jsou definována kritéria, jejichž naplnění (nebo naopak nenaplnění) nás přiměje označit představení za „úspěšné“ či „neúspěšné“?

Jako umělecká performance poukazují *Tomášovy rty* primárně na podmínky stanovené uměním jako institucí. Místo konání – galerie – k tomu odkazuje explicitně, prostor představení se stává pro všechny zúčastněné referenčním rámcem. Co z toho ale plyne? Jaké byly podmínky určené uměním jako institucí na začátku sedmdesátých let, tedy v době, kdy docházelo k redefinici a restrukturalizaci umění zevnitř i zvenčí? Na rozdíl od obřadů jako svatba či křest nejsou umělecké podmínky přesně dány, a tak lze jen obtížně určit kritéria, na jejichž základě by byl záseh diváků do představení považován za neúspěch (či naopak úspěch) celé akce.

A to není zdaleka vše. Performance se neodehrávala pouze v jednom z rámců určených institucí umění – jak jsem dokázala, měla i znaky rituálu a spektaklu. Vystává otázka, nakolik se tu „rituál“ a „spektákl“ transformovaly v uměleckou performanci. Do jaké míry je pak jejich vzájemný střet či střet s dosavadním konceptem uměleckého díla směřodatný při určení úspěchu či neúspěchu celého podniku?⁷

Je evidentní, že Austinův seznam podmínek, které musí být pro úspěch performativní výpovědi splněny,⁸ nelze jednoduše

7 K pojmu „rámec“ (Rahmen) srov. BATESON, Gregory. Eine Theorie des Spiels und der Phantasie [1955]. In *Ökologie des Geistes: Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Ed. Gregory Bateson. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, s. 241–261. GOFFMAN, ERVING. *Rahmen – Analyse: Ein Versuch über die Organisation von Alltagsereignissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. 620 s.

8 „(A.1) Musí existovat nějaká přijatá konvenční procedura, která má určitý konvenční účinek, procedura zahrnující vypovídání určitých slov určitými osobami za určitých podmínek, a dále (A.2) jednotlivé osoby a okolnosti musí být v daném případě přiměřené k tomu, aby se oné speciální procedury, která má být použita, mohlo použít. (B.1) Procedura musí být provedena všemi účastníky správně a zároveň i (B.2) úplně.“ To jsou také podmínky, které musí být *mutatis*

aplikovat na estetiku performativity. Jak dokazují *Tomášovy rty*, důležitou úlohu v proměně všech zúčastněných tu hraje průnik rámců a jejich vzájemná kolize. Kdo si troufne rozhodnout, zda se na základě zmíněné proměny jedná o úspěšnou, či naopak neúspěšnou performanci? V této podobě je otázka po úspěchu či neúspěchu jednoduše špatně položena, což znamená, že koncept performativity je pro potřeby estetiky performativity třeba modifikovat.

Koncept performativity přestal být výlučnou záležitostí své mateřské disciplíny – filozofie jazyka – ve chvíli, kdy teorie mluvních aktů zpopularizovala teorii „řeči jako jednání“. Svůj druhý rozkvět potom zažil v teorii kultury a kulturních studiích v devadesátých letech, v nichž se až do druhé poloviny osmdesátých let prosazovala myšlenka „kultury jako textu“. Jednotlivé kulturní fenomény i celé kultury byly pojímány jako strukturované soustavy znaků s určitými významy. Četné pokusy popsat a definovat kultury byly označovány prostě za jejich „(pře)čtení“. V rámci takového chápání kultury bylo hlavním úkolem těchto studií především rozluštit a interpretovat texty napsané v cizích jazycích, známé texty pak rozložit na subtexty, a tím je v rámci čtecího procesu dekonstruovat.

V devadesátých letech došlo ke změně badatelských metod. Vynikly dosud přehlížené performativní stránky kultury, které s sebou přinesly aplikaci (praktického) referenčního rámce na existující či možnou realitu a pojmenovaly specifickou „realitu“ kulturních dějů a jevů, což se tradičním textovým modelům nikdy nepodařilo. Do popředí se dostalo pojetí „kultury jako performance“. Dále došlo k redefinici konceptu performativity, který v sobě od té chvíle explicitně zahrnoval i fyzická jednání.

mutandis splněny i pro úspěšné provedení rituálu – nezáleží na tom, zda jsou prováděny řečovými nebo tělesnými jednáními, případně oběma. Jinak je tomu s posledními dvěma podmínkami: „(F.1) Kde tato procedura – jak tomu často bývá – má být použita lidmi, kteří mají určité myšlenky či určité city, nebo jako základ určitého následného chování některého z účastníků, pak osoba, která se na ní podílí (a takto se jí dovolává), musí ony myšlenky a city skutečně mít, a účastníci musí mít záměr tak a tak se chovat, a dále (F.2) skutečně se následně takto chovat musí.“ AUSTIN, J. L. Op. cit. 2000, s. 31.

Judith Butlerová zavedla ve své studii z roku 1988 „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“ (Performativní akty a utváření genderu: eseje o fenomenologii a feministické teorii)⁹ pojem „performativní“ do filozofie kultury, aniž by přitom přímo odkazovala k Austinovi. Butlerová tvrdí, že identita pohlaví (*gender*), jakož i všechny ostatní identity nejsou předurčeny ontologicky či biologicky, ale jsou výsledkem specifických, kulturně determinovaných jednání:

V tomto smyslu není gender stabilní identita nebo centrum, ze kterého vycházejí jednotlivá jednání; ale spíše [...] identita utvářená pomocí stylizovaného opakování určitých jednání.¹⁰

Tato jednání označuje Butlerová za „performativní“, kdy „performativní“ nese dvojí význam: „dramatické“ a „nereferenční“.¹¹ Ačkoli se definice daného pojmu jeví na první pohled jako velmi vzdálená Austinovu pojetí, při bližším pohledu se rozdíly minimalizují, neboť byly způsobeny vytržením pojmu „performativní“ z kontextu mluvních aktů a jeho přenesením do oblasti fyzických jednání.

Performativní akty (jako fyzická jednání) jsou označeny jako „nereferenční“, protože neoznačují nějakou substanci či podstatu, nic předem daného, interního. Neexistuje žádná pevná, stabilní identita, kterou by bylo možné vyjádřit. Expresivita stojí v tomto směru v přímém protikladu k performativitě. Fyzická jednání, označená jako performativní, nejsou vyjádřením nějaké předem pevně dané identity – ta se naopak utváří až jejich realizací.

I pojem „dramatický“ poukazuje na zmíněný proces vytváření identity:

Za dramatický označují fakt, [...] že tělo není pouhá látka, ale neustále probíhající *zhmotňování* možnosti. V jistém smyslu člověk není svým tělem, člověk své tělo utváří...¹²

9 BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore – London: Johns Hopkins University Press, 1990, s. 270–282.

10 Op. cit., s. 270.

11 Op. cit.

12 Op. cit., s. 273.

Tělo je i ve své specifické materiálnosti výsledkem procesu opakování určitých gest a pohybů. Až tato jednání formují tělo individuálně, genderově, etnicky i kulturně. Performativní akty utvářejí identitu jako tělesnou i společenskou skutečnost. „Performativní“ tu – stejně jako u Austina – znamená „autoreferenční“ a „konstitutivní“.

Posun od mluvních aktů směrem k fyzickým jednáním je pro rozdílnou definici pojmu „performativní“ u Austina a Butlerové charakteristický. Zatímco Austin zdůrazňuje kritéria „úspěšnosti/neúspěšnosti“ a na jejich základě hledá podmínky úspěchu, což jsou kritéria, která jsou téměř neaplikovatelná na vystoupení Mariny Abramovičové, zkoumá Butlerová podmínky ztělesnění.

Odkazuje se přitom na Merleau-Pontyho, který tělo nepojímá jako historickou ideu, ale jako výčet všech kontinuálně realizovaných podmínek, tedy jako „aktivní proces ztělesnění určitých kulturních a historických možností“.¹³ Butlerová vykládá proces performativního utváření identity jako proces ztělesnění (*embodiment*), který označuje za „způsob provedení, zdramatizování a *reprodukce* historické situace“.¹⁴ Stylizovaným opakováním performativních aktů jsou ztělesňovány konkrétní kulturně-historické možnosti a zároveň tyto akty kulturně a historicky determinují tělo a také jeho identitu.

Podmínky, za kterých dochází k procesu ztělesnění, nejsou pod kontrolou jednotlivců. Člověk si nemůže zcela svobodně zvolit, které možnosti ztělesní či kterou konkrétní identitu přijme. Ale zároveň nejsou ani jednoznačně určeny společností, ta se může pouze pokusit prosadit ztělesnění určitých možností a postihovat odchylky od daného úzu – nikdy jim ale úplně nezamezí. I Butlerová, stejně jako už před ní Austin, přiznává performativním aktům schopnost rozrušovat dichotomie. Performativními akty, kterými je utvářen *gender* a obecně identita, se společnost dopouští násilí na tělech jednotlivců. Na druhou stranu performativní akty umožňují seberealizaci osobnosti, i kdyby to bylo v rozporu se společenskými normami a s rizikem trestu.

13 Op. cit.

14 Op. cit.

Butlerová přirovnává okolnosti ztělesnění k těm, které vznikají při divadelním představení. V obou případech nejsou akty, na jejichž základě se utváří a předvádí genderová příslušnost, „pouze záležitosti jedince“. U obou se jedná o „sdílenou zkušenost“ a „společné jednání“, o jednání, které začalo dávno předtím, než aktér vstoupil na scénu. Podobně opakování jednání zahrnuje opětovné provádění (*re-enactment*) a opětovné prožívání (*re-experience*) založené na výčtu významů určených společností. Kulturní kódy se nevpisují do pasivních těl ani vtělená „já“ nepředchází kulturním konvencím, které pak tělům dávají význam. Butlerová srovnává ztělesnění identity s inscenováním textu. Text může být inscenován mnoha rozličnými způsoby a herci se v rámci textové předlohy mohou své role chopit neobvykle a inovativně. Podobně jedná genderově určené tělo v rámci tělesného prostoru, svazováno určitými požadavky – tak rozehrává své individuální interpretace v prostoru omezeném danými režijními pokyny. Inscenování genderové – či jiné – identity jako procesu ztělesnění probíhá podobně jako divadelní představení. Podmínky ztělesnění mohou být v tomto případě popsány a definovány pomocí požadavků kladených na divadelní představení.¹⁵

Teorie performativity, jak ji ve svém raném článku formuluje Butlerová,¹⁶ se zaměřuje na tělesné performativní akty i procesy ztělesnění a v souladu s dnešní estetikou performativity potvrzuje požadavky, jež pro naplnění úspěšnosti či neúspěšnosti vytvořila Austinova teorie. Jak dokazuje zběžné ohlédnutí za performancí Mariny Abramovičové, žádá si její koncept modifikaci.

Představa těla jako ztělesnění určitých historických možností je bezpochyby úspěšně aplikovatelná na způsob, jakým

15 Představy Butlerové o divadle nemají se současným divadlem moc společného (což sama podotýká, odvolávajíc se na Schechnera, aniž by z toho pro své úvahy vyvozovala patriční závěry). To se projevilo především při jejím pozdějším srovnání travestie na jevišti a v běžném životě, nicméně do popisu vztahu podmínek ztělesnění a divadelního představení se to nepromítlo.

16 V knize *Gender Trouble* (Potíže s genderem), vydané o něco později (Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999. 256 s. Pozn. red.), modifikovala Butlerová některé ze svých stanovisek – navrhované teze tak zčásti odporovaly těm z předchozí citované studie. Výraznějších změn pak doznaly v pozdějších publikacích.

Abramovičová zachází s vlastním tělem. V průběhu performance totiž ztělesňuje různá historická pojetí – a to jak ta, která byla v okamžiku její performance nově ustavena, tak – jestli ne především – i ta, jež byla v té době historicky platná. Například scéna flagelace oscilovala mezi historickým (bičování klášterních sester) i aktuálním pojetím (trestání, mučení nebo sadomasochistické sexuální praktiky). Abramovičová v rámci svých performativních aktů neinscenovala historické vzory jejich pouhým opakováním, naopak je cíleně modifikovala: veškeré násilí, pročitěnou bolest i muka neutrpěla pasivně, ale aktivně si je způsobovala. A nejedná se zde ani o opakování performativních aktů, jak se jimi zabývá Butlerová, neboť každá akce proběhla během dané performance pouze jednou. Procesy ztělesnění, prováděné v *Tomášových rtech* i dalších performancích, akcích a divadelních představeních, vyžadují jinou definici, než termínu „performativní“ přisuzuje Butlerová, a to především proto, že se zde jedná o estetická, tudíž „posunutá“ opětovná provádění. Butlerová se odvolává ke každodennímu jednání a téměř nikdy k estetickým dějům.

Butlerová staví podmínky ztělesnění na roveň podmínkám vzniku představení, čímž vytváří další zajímavou paralelu mezi svou a Austinovou teorií (opět bez přímého odkazu k němu). Oba vidí v provádění performativních aktů ritualizované, veřejné představení. Pro oba je tedy úzké propojení mezi performativitou (*performativity*) a představením (*performance*) zřejmě a nevyžaduje další vysvětlení. Pokud jsou slova „performance“ a „performativní“ shodně odvozena od slovesa „performovat“ (*to perform*), je očividné i to, že performativita vyústí v představení, respektive je manifestována a realizována skrze performativní charakter performativních aktů. To bylo patrné z performativního obratu v již existujících uměních, která se realizovala v představeních a jako představení, i ze vzniku nových uměleckých forem, jako byla „performanční“ či „akční“ umění, jejichž označení jednoznačně poukazují na divadelní a performativní charakter. Je tedy patrné, že Butlerová i Austin považují představení za základ performativity, ačkoli se ani jeden konceptu představení blíže nevěnuje.

Založení estetiky performativity na konceptu představení je tedy nasnadě. Existující teorie performativity musí být, zdá se, doplněny o novou teorii performance/představení.

Od šedesátých a sedmdesátých let 20. století jsou performativní teorie rozvíjeny ve větší míře v rámci sociálních studií, konkrétně etnologie a sociologie, a to do té míry, že performance je dnes chápána jako „v podstatě nejasný koncept“.¹⁷ V uměnovědných studiích se tento pojem stal obecným „zastřešujícím“ termínem, na což si už roku 1975 stěžuje Dell Hymes:

...kdyby někteří filologové nezpůsobili zmatek tím, že pod pojem *performance* zahrnuli cokoli, co je nezajímalo [...], neměli by kulturní antropologové a etnologové takovou práci s tím ho znovu zpřesnit. Pokusili jsme se pod něj zahrnout to, co nás *zajímá*.¹⁸

Od té doby je situace ještě nepřehlednější.¹⁹

Místo abych se inspirovala vybranými idejemi sociologie, etnologie či obecněji kulturních teorií, zdá se mi s ohledem na estetiku performativity smysluplnější obrátit se k teoretickému konceptu divadelního představení, jak byl rozpracován v prvních dvou dekádách 20. století. Hlavním cílem jeho autorů bylo založit novou uměnovědu – divadelní vědu.

2. Koncept představení

Ustavení a prosazení divadelní vědy jako potřebné nové uměnovědy a samostatné vědní disciplíny na počátku 20. století znamenalo zlom v do té doby převládajícím chápání divadla. Od příklonu k literárnosti v 18. století se v Německu vedle představy divadla

17 CARLSON, Marvin. *Performance: A critical introduction*. London – New York: Routledge, 1996, s. 5.

18 HYMES, Dell. Breakthrough into Performance. In *Folklore: Performance and Communication*. Eds. Dan Ben-Amos, Kenneth S. Goldstein. The Hague: Mouton, 1975, s. 13.

19 Srov. především MCKENZIE, Jon. *Perform – or else: From discipline to performance*. London – New York: Routledge, 2001. 306 s. Autor v rámci kulturních studií nabízí překvapivé poznatky k systematickému pojednání konceptu performance.

jako morální instituce prosazovalo také jeho pojetí jako umění „textového“. V průběhu 19. století byla umělecká podstata divadla pojímána téměř bezvýhradně skrze dramatická díla – literární texty. Ale již v roce 1798 zformuloval Johann Wolfgang Goethe ve svém textu *O pravdě a pravděpodobnosti uměleckých děl*²⁰ ideu, že umělecký charakter musí být připisován *představení*. Na Goethovo myšlenku navázal Richard Wagner a rozvedl ji v knize *Das Kunstwerk der Zukunft* (Umělecké dílo budoucnosti) z roku 1849.²¹ Přesto byl pro valnou většinu jeho současníků v 19. století umělecký charakter představení stvrzován na základě inscenovaného textu. Ještě v roce 1918 divadelní kritik Alfred Klaar ve své polemice s nově vznikající divadelní vědou napsal: „Jeviště může stvrdit svou hodnotu, pouze vetkne-li mu obsah poezie.“²²

Na základě takového přístupu bylo do té doby divadlo součástí literárních studií. Max Herrmann, germanista se specializací na středověké a raněnovověké divadlo, zakladatel berlínské divadelní vědy, naproti tomu zaměřil svou pozornost výhradně na představení. Pro založení nové uměnovědné disciplíny argumentoval tvrzením, že divadlo jako umění není formováno literárním textem, nýbrž představením: „...představení je to nejdůležitější.“²³ Nešlo o pouhou hierarchickou záměnu textu a představení – Herrmann zformuloval základní rozdíly, které zabráňovaly jejich vzájemnému propojení:

Divadlo a drama [...] jsou dle mého přesvědčení [...] z podstaty protiklady, [...] a znaky této protikladnosti neustále vyplouvají na povrch: drama je výpovědním dílem jednotlivce, divadlo výtvořem publika a jeho služebníků.²⁴

20 GOETHE, Johann Wolfgang. O pravdě a pravděpodobnosti uměleckých děl. In *Týž. Výbor z díla*, sv. 2. Přel. Pavel Eisner. Praha: Svoboda, 1949, sv. 2, s. 379–384. Pozn. red.

21 WAGNER, Richard. *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Otto Wigand, 1850. 233 s. Pozn. red.

22 KLAAR, Alfred. Bühne und Drama: Zum Programm der deutschen dramatischen Gesellschaft von Prof. Max Herrmann. *Vossische Zeitung* 18. 7. 1918.

23 HERRMANN, Max. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, sv. 2. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1914, s. 118.

24 HERRMANN, Max. Bühne und Drama. *Vossische Zeitung* 30. 7. 1918. V reakci na Alfreda Klaara.