

František A. Podhajský

# Performer performativně o performanci

Dávno se už z toho stal jakýsi návod: vezme se pár společných prvků z několika různých disciplín, k nejchytavějšímu z nich se připojí důstojně znějící substantivum *studia* a pak se hledá a získává instituční zaštitění a grantová podpora. To je ale jen vnější či provozní stránka věci, za níž se skrývá, zpočátku osamělé, osobní úsilí otců zakladatelů a matek zakladatelek. A hlavně touha uvidět něco jinak a nově. Celý ten proud nebo třeba jen pramínek, jenž se v případě zdaru spustí, potom představuje symptom a trend, který je třeba brát vážně.

Nejen pro svou historii, již v průběhu pár desetiletí taková studia nabudou, jako třeba ta performanční od dob průkopnické práce Richarda Schechnera (např. soubor jeho esejů *Performance Theory*<sup>1</sup> a přehledová práce *Performance Studies*<sup>2</sup>, obě dvakrát revidované). A nejen proto, že je nový obor studia (či dokonce studijní obor) časem zkoumán a komentován (viz u nás Hlavicovu monografii *Performanční studia*<sup>3</sup>, nebo v širším smyslu kolektivní monografii Ondřeje Sládka,<sup>4</sup> a v zemi původu kritický úvod Marvinu A. Carlsona *Performance*, podruhé vydaný v roce 2004<sup>5</sup>). A také ne proto, že se hledají a nacházejí úctyhodní předchůdci všech těch nových náhledů, jak ukazuje monumentální antologie Philipa Auslandera *Performance*<sup>6</sup> nebo jeho studijní příručka *Theory for Performance Studies*<sup>7</sup>, v níž genealogie performančních studií sahá až ke Karlu Marxovi, Friedrichu Nietzschemu a Sigmundu Freudovi. Ale hlavně proto, že tímhle způsobem doba právě myslí, formuluje a parceluje si svět po svém.

Za každým návodem k použití se tak skrývá určitý historický typ, který taková studia zosobňují. Co ale o něm můžeme říci? Že staré přehrádky musíme tu a tam vysypat a protřít? Že člověk chce a vlastně i musí být u toho, co lze s nefalšovaným nadšením dobře udat? Že staré problémy pod novou hlavičkou zůstávají, že není, ach není nic nového pod sluncem? To všechno může být pravda, ale nepodíváme-li se víc pod povrch, stane se z ní jen truismus, anebo součást reklamní kampaně. Až pod slupkou uvidíme vlastní vývoj toho či onoho hnutí, jeho vášnivé spory, společné vědomí, které ho nese kupředu. A také vzorce jeho myšlení, jež ho činí tím, čím je, a zároveň ho dobově podmiňují.

Musí se tedy sáhnout až dovnitř, i s rizikem, že se mine. Anebo se přijde na to, že uvnitř něco chybí. Tady už záleží nejen na naší šikovnosti, ale také na našich vlastních očekáváních a naší představivosti. Představte si, že otevřete nějaký slovník z oblasti teorie kultury, nalistujete heslo Performanční studia a stojí tam: „O tomhle termínu slyším dnes poprvé. To by mě zajímalo, co to může být.“ A následuje recept na borůvkový koláč, milá letní vzpomínka a něco o neandrtálcích. V náležitě úpravě a s pěkným obrazovým

1 Richard Schechner. *Performance Theory*. London: Routledge, 2003.

2 Richard Schechner. *Performance Studies: An Introduction*. London – New York: Routledge, 2002.

3 Marek Hlavica. *Performanční studia*. Brno: Janáčková akademie múzických umění v Brně, 2008.

4 Ondřej Sládek (ed.). *Performance – performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2010.

5 Marvin A. Carlson. *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2004.

6 Philip Auslander (ed.). *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London: Routledge, 2003.

7 Philip Auslander. *Theory for Performance Studies: A Student's Guide*. London – New York: Routledge, 2008.

doprovodem. A teď si vezměte svůj chytrý telefon, vyhledejte si slovník *In Terms of Performance*,<sup>8</sup> který sestavila profesorka rétoriky a performančních studií Shannon Jackson a kurátorka a ředitelka umělecké nadace Paula Marincola, a klikněte na heslo Experience Economy, jehož autorkou je kurátorka Whitneyho muzea Elisabeth Sussman: „Termín zážitková ekonomika je pro mě nový. Zní to jako něco z ekonomie, marketingu nebo behaviorálních studií.“ Vtip je v tom, že to není špatně.

*In Terms of Performance* mají být „antologií klíčových slov“, jež provokuje nikoli výzkum, nýbrž objevování „napříč uměleckými disciplínami“, divadlem, výtvarným uměním, a vůbec inscenační praxí tvůrců, výkonných umělců a těch, kteří umění tím či oním způsobem prezentují. Prvotním cílem tak není přesné vymezení klíčového slova jakožto pojmu, ale sdílení osobní zkušenosti s ním. Tomu odpovídá i základní uspořádání slovníku, který ke každému z osmadvaceti vybraných termínů nabízí hned několik odlišných pohledů; nejčastěji dva nebo tři, někdy i čtyři a jednou dokonce pět. Dohromady v antologii naleznete osmasedmdesát úvah od čtyřiačtyřiceti amerických, ale i evropských umělců, kurátorů a teoretiků, přičemž nejde o číslo konečné, protože editorky využily její on-line platformy k tomu, aby z ní učinily svého druhu *work in progress*.

Osobní zkušenosti však nemají stejnou váhu. Záleží nejen na tom, komu patří, ale také na tom, jak nám jsou podány. Náhodným příkladem může být heslo Reenactment, jež nabízí dvojí pohled na historickou rekonstrukci. Německý producent a režisér dokumentárních divadelních her Stefan Kaegi, člen berlínské umělecké skupiny Rimini Protokoll, vypráví o jednom ze svých uměleckých projektů.

Z Yaoundého se stal voják v devíti letech, o deset let později jej členové výše zmíněné skupiny přizvali k účasti na interaktivní videoinstalaci *Situation Rooms*. Postavili kulisu školní třídy, ze které ho povstalcí kdysi unesli, dali mu do ruky kameru a zadali úkol: znovu sehrát svou tehdejší roli. Kaegi pozoroval, jak při jejím zkoušení Yaoundého „improvizovaný text nezáměrně přechází z minulého času do přítomného a zase zpátky; jako by se časovou dírou propadal do minulosti a zase se vracel nazpět do přítomnosti“. Ze svého zaujetí však Kaegi dokázal přejít k reflexi, v níž rozlišil mezi dvěma mody svého klíčového slova:

S každým novým opakováním si Yaoundé přivlastňoval svou minulost. A to je pravděpodobně rozdíl mezi historickou rekonstrukcí, která se snaží znovu stvořit minulost, a zapomíná, že ani pozorovatel, ani její přímý účastník nemohou cestovat časem, a opětovným provedením, které vytváří minulost v přítomnosti.

Raimundas Malašauskas, litevský kurátor a spisovatel usazený v Paříži, šel na věc jinak: nabídl historii svého uvažování nad zadaným klíčovým slovem. Poprvé jej zaujalo při sledování jedné kriminálky, když si uvědomil, že

rekonstrukce je „detektivním postupem snažícím se odkrýt zločin“. Hlouběji se k tématu vrátil, když se setkal s tvorbou izraelsko-německého umělce Erana Schaerfa. Ta ho podnítila k obecnějším úvahám, na jejichž konci dospěl k názoru, že „opakování v zásadě funguje jako tvůrce změny, a tudíž rozdílnosti“. Nakonec mu „přišel na mysl“ francouzský conceptualista Daniel Buren, který během celé své umělecké dráhy „vytváří stále znovu jedno a to samé dílo“. Podle Malašauskase nám pomáhá pochopit, jak „věci fungují, když opakujeme jednu a tu samou strategii stále dokola, a to tím, že se ocitá stále o jeden krok před sebou, stejně jako velký detektiv“.

Malašauskas nabízí zajímavé postřehy, nejde však nad ně ani pod ně. Na vyšší úrovni se zaplétá do věčné hry stejného jako jiného a jiného jako stejného a na té nižší neukazuje, jak se ta hra přesně projevuje ve zmíněných dílech. Rámec, který svým úvahám poskytl, nás sice udržuje v pozornosti, ale tvoří jen jejich vnější slupku, neboť nesleduje žádný logický ani historický vývoj. Zkrátka nám dal své postřehy všanc a je jen na nás, jestli s nimi ještě něco podnikneme.

Jiný je případ Emily Roysdon, která nabídla jeden z pohledů na performativitu. Na začátku vzpomíná na chvíli, kdy jako studentka mezinárodních vztahů napsala na své spodní prádlo od Calvina Kleina jméno Judith Butler. A skromně dodává, že si tehdy ještě neuvědomovala, že jde o umělecké gesto. Spíš to pro ni byla rozverná bibliografie, v níž pak nějaký čas pokračovala. V textu nám dále řekne, že „nic není neperformativní“, dokonce i malba, a vyjmenuje slova, která s tím souvisí: například opakování, zákony, moc, následky a riziko. V závěru potom popisuje svůj zážitek z divadelního představení *Untitled Feminist Show* od korejsko-americké dramatičky a filmařky Young Jean Lee:

Vagíny, pantomima, melodie, hanba, kastrace, veselá orgie, perfektně zpomalený prisprostlý souboj, balet, čarodějnice a královny; všechno jsou to úplné světy, které vytvářejí a rozkládají to, co znamená něčím být a něčím nebýt. Že jsou herci celou dobu nazí, na tom nejvíc záleží na konci představení, kdy zmizí do tmy a znovu se objeví oblečení, ozdobení znaky, které si sami zvolili.

Emily Roysdon píše roztomile a zároveň rafinovaně, když přiznává, že jde o „fiktivní sebe mytologizující performativní akt“. Na rozdíl od Kaegioho a Malašauskase však u ní vlastní problém ustupuje do pozadí a dopředu se tlačí její divčí stylizace. Vytváří ve čtenáři pocit, že s ní právě poklábosil na náplavce, a říká si, co je ta holka z New Yorku, která přednáší ve Stockholmu o umění, vlastně zač. A když se dozví, že se proslavila svým konceptem „extatického odporu“, může lépe chápat rozvernost jejího projevu a zamýšlet se, kde se skrývá ta rezistentnost.

Tři probrané příklady se pohybují na škále mezi reflexí a sebe prezentací. Antologie je ovšem naformátována tak, že unese obojí. Nejde v ní jen o klíčová slova, ale také o osobnosti, které se nad nimi zamýšlejí, o jejich vlastní příběh, zkušenosti a idiosynkrasie. Tahem, který podtrhuje tento osobní rozměr a zároveň jej vztahuje k okolnímu světu, je obrazový doprovod, který vybrali sami autoři hesel. Mělo jít o fotografie uměleckých děl,

<sup>8</sup> Pozn. red.: Pokud není uvedeno jinak, citáty pocházejí z uvedené antologie a jsou překladem autora recenze.

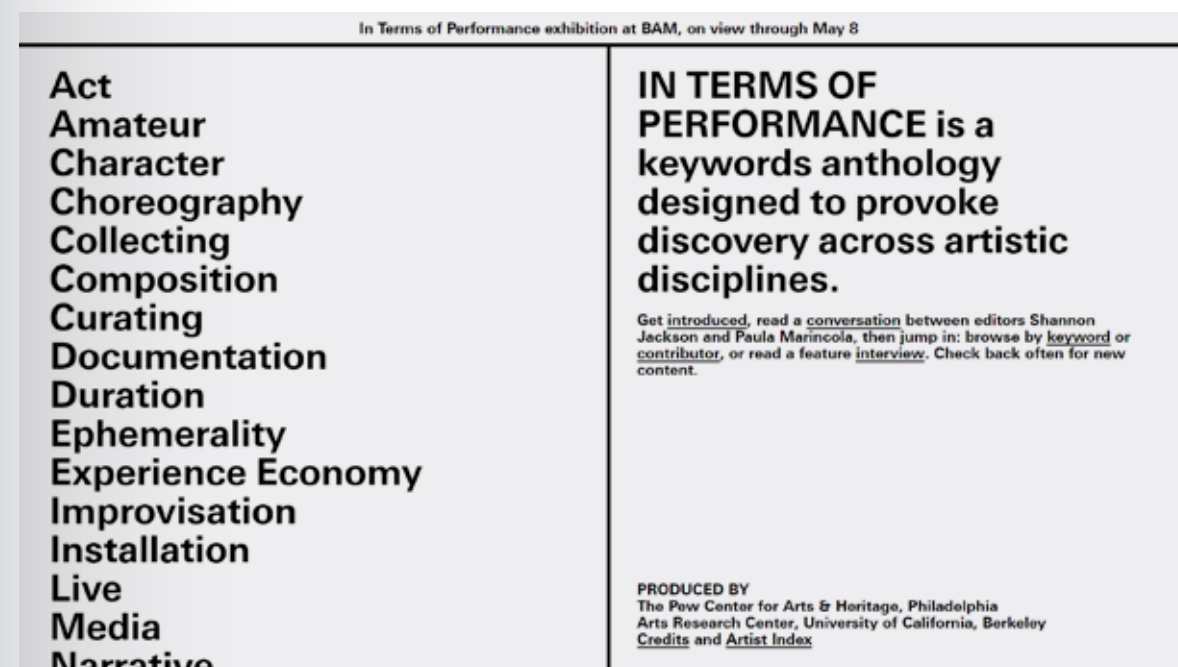
v nichž se „odhaluje diskutabilní povaha probíraného termínu“, anebo o díla, u nichž si autoři „přejí, aby je každý znal“. Osmatřicetkrát z osmasedmdesáti případů tak autoři vybrali díla, která přímo souvisejí s jejich vlastní tvorbou. A i ostatní volby potvrdily, že v centru jejich zájmu stojí jednoznačně současné umění. Historie se naopak ztrácí kdesi v dáli a je tu zastupována jen několika umělci z 20. století, kupříkladu Marcellem Duchampem, Johnem Cagem a Yoko Ono.

Součástí antologie jsou rovněž rozhovory se šesti umělci, které lze v oblasti „interdisciplinárního“ umění považovat za prověřené autority. Jejich výpovědi celému projektu dodávají hlubší rozměr, jak pokud jde o vyslovené názory a postoje, tak pokud jde o jejich historické zakotvení. Jihoafrický výtvarník a animátor William Kentridge (1955) vzpomíná na ukřivděný pocit, který mu kdysi způsobil jistý kurátor hodlající uvést jeho film na umělecké výstavě: „Byl jsem mnohem konzervativnější než on a myslel si, že kresby jsou kresby a filmy zas filmy, a měly by být předváděny na filmových festivalech.“ Umělecké hnutí, které se od 60. let rozvíjelo a navazovalo na dadaisty a další avantgardní umělce pohybující se na hranicích umění, otevřelo Kentridgovi cestu k novému pohledu na umělecké žánry, ale především na jeho vlastní tvorbu:

Takže mám za to, že dělám kresby, ale někdy jsou to kresby konvenční, dvourozměrné, někdy se díky animaci pohybují časem, jako by byly trojrozměrné, a někdy se ocitají na scéně, kde máte hloubku stejně jako výšku, šířku a čas, a tak ty kresby získávají čtvrtý rozměr.

Kentridgovy úvahy jsou půvabné tím, jak jimi stále prosvítá tradiční pohled na umělecké dílo. Čisté vyjádření senzibility spojené s „performančním“ hnutím nalezneme v rozhovoru s americkou tanečnicí a choreografkou Yvonne Rainer (1934), která se netají svou „nechutí k psychologicky fundovanému dialogu a ucelenému narativu“. Její *No Manifesto* z roku 1965, požadující pro umění třináct zákazů, z nichž ten nejzákladnější zní „žádný styl“, jako by nacházelo svou ozvěnu napříč celou antologií. Divadelník Mark Russell považuje divadelnost za „často sprosté slovo“, protože „podtrhuje lživost divadla, lživost v jeho jádru“. Dramatik Ain Gordon prozrazuje svou „osobní alergii“ na příběh, který nutně „zpřehledňuje životní chaos“. A tanečník Miguel Gutierrez o předmětu svého hesla nepokrytě prohlašuje: „Pojem ‚postavy‘ mě nezajímá, protože předpokládá jistou integraci, sjednocené já, nebo reprezentaci určité osoby. Místo toho mě fascinují nejrůznější nuance a fluktuace turbulentního já.“

Senzibilita ovšem nepostojí a programová estetika má vždy jen omezenou dobu trvání. V našem případě to dokládá sama Yvonne Rainer, která v rozhovoru cituje svou revizi zmiňovaného manifestu. Ke každému zakazu nyní připojila určitou výhradu: „Žádný styl. [Styl je nevyhnutelný.]“ Pohyb v rámci střední generace naznačuje také interview s dramatičkou Young Jean Lee (1974), jejíž *Nepojmenovaná feministická show* tak oslovila Emily Roysdon. Na otázku pořadatelek této antologie, zda v jejich uměleckých kruzích probírají „překračování hranic mezi divadlem, tancem a performancí“, odpovídá velmi upřímně:



O tom se nebavíme. Hodně mluvíme o formě a obsahu.

„Multidisciplinarita“ většinou zajímá donátory, kteří hledají díla posunující hranice, a interdisciplinarita je samozřejmě cesta, jak na ty hranice tlačit. Pro mě osobně je multidisciplinarita v zásadě jen marketingový termín.

Ne tak pro obě editorky, jak vyplývá z jejich vzájemného rozhovoru, kterým svou antologii rovněž doprovodily. Paula Marincola je sice donátorkou, ale zdá se, že její zájem o multidisciplinaritu má hlubší než marketingové důvody. V rámci své praxe si povšimla některých rozdílů mezi jednotlivými uměleckými disciplínami, například že „přístupy, které jsou v jedné z nich považovány za inovativní, mohou být v jiné brány za staromódní“, a to ji vedlo k úvahám, jak účinně „podpořit transdisciplinární gramotnost“. Také teoretička Shannon Jackson zpozorovala, že je „chápání ‚interdisciplinarity‘ ovlivněno tím, která umělecká disciplína daného umělce nebo umělkyni formovala“, a že „rozdílná optika jednotlivých disciplín vytváří určité rozdíly v jejich slovníku“.

To je deklarovaný cíl jejich projektu: terminologické vyjasnění. Z předchozího je sice jasné, že jejich antologie k němu nedospívá, ale přece jen pro něj vytváří určité předpoklady. Směrem dovnitř přivedla vybrané umělce k tomu, aby se klíčové termíny pokusili reflektovat, aby vyjádřili svůj postoj k nim. Z toho potom pramení i hodnota jejich snažení navenek: představují se jako určitá sociální skupina, která sdílí určitou historii, předsudky a očekávání. Díky tomu je nyní lépe vymežitelná a lze snáze uvažovat o její povaze a dějinném významu.

*In Terms of Performance* však mají ještě třetí patro: vztah k dobovému myšlení vyjádřenému heslem „performativní obrat“. Reflektuje ho tu vlastně jediné heslo, zato od teoretičky, jejíž jméno si studentky mezinárodních vztahů píší na spodní prádlo.

Úvaha Judith Butler se nese v jednom základním tónu, lehce znaveném ohlédnutí:

Od počátku 90. let jsem vtažena do diskusí o možnostech a nebezpečích tohoto klíčového slova – „performativita“. Jak jsem se tam ocitla? A proč se k tomu tématu stále vracím? Předpokládám, že je to díky tomu, že jsem kdysi nadnesla, že by gender mohl být pojímán coby performativ, a to vedlo k dosti dlouhým diskusím s mnoha lidmi v různých částech světa.

Ten tón i lehké podivení se nad tím, jak se původně literárněteoretická diskuse šířila do dalších oborů, nejsou samoučelné, vytvářejí odstup, základní podmínku vědomé a zvládnuté reflexe.

Díky němu může Butler upozornit na to, co se v úvahách ostatních přispěvatelů, soustředěných spíše na osobní a provozní rozměr performancí, většinou vytrácí, totiž že

performance není sebeutvářejícím aktem subjektu, který není nikde zakotven a jedná sám. A pokud performance přivádí nějaký subjekt k existenci, činí tak pouze v rámci sociálních a materiálních souřadnic a vztahů.

Klíčovou otázkou potom je, jak tuto společenskou a materiální dimenzi chápe samotné „performanční“ hnutí.

Butler v tomto směru připomíná knihu Shannon Jackson *Social Works*, která se zabývá společenskou angažovaností performančního umění.<sup>9</sup> Sama potom ve svém hesle o performativitě formuluje základní princip, na němž je představa o uměleckých intervencích do společenské praxe postavena:

Různé způsoby spolupráce tvoří společenskou podmínku, dokonce vlastní materiál samotných performancí, a vice versa, performance sebou přináší možnost, jak přetvořit společenství pomocí rozličných forem spolupráce mezi objekty, druhými a technologiemi.

Uvedený princip vlastně konkretizuje dávný Marxův postřeh, podle něhož ve „společenské výrobě svého života vstupují lidé do určitých, nutných, na své vůli nezávislých vztahů“. Schází v něm však už to, co Marx ve své práci *Ke kritice politické ekonomie* dodává, totiž že tyto vztahy „odpovídají určitému vývojovému stupni (...) materiálních výrobních sil“.<sup>10</sup> Jinými slovy, performanční umění se vzdává tradičních kulturních a uměleckých norem, aby mohlo vstoupit přímo do oblasti mezilidských vztahů a bezprostředně na ně působit, chybí mu však nějaká filozofie dějin a také vlastní sebeuvědomění, které

by ho nějak směřovalo a korigovalo. Jeho práce tak zůstává experimentem, o jehož platnosti se rozhoduje jinde.

Taková metakritika není tak nepřipadná, jak by se na první pohled možná mohlo zdát, protože pořadatelky antologie se ve vzájemném rozhovoru k marxistické myšlenkové tradici výslovně přihlásily, když jako svůj inspirační zdroj uvedly slovníkovou práci *Keywords* britského teoretika kultury Raymonda Williamse. Podle tohoto myslitele chápe levice dějiny jakožto výslednici historických sil, jež „jsou produktem minulosti, aktivně působí v přítomnosti a utvářejí budoucnost způsobem, který lze poznat“.<sup>11</sup> A v tomto smyslu bychom také jejich antologii mohli chápat jako symptom nevědomé snahy dosáhnout plného vědomí sama sebe a své dějinné pozice.

Prošli jsme *In Terms of Performance* od spodních pater až nahoru a nyní vycházíme před dům. Jsme pouzí pozorovatelé. Co si o nás tam uvnitř myslí? Není to zrovna jednoduchá otázka, protože na klíčové slovo *Spectator* nabízí antologie hned pět různých pohledů.

Tanečník a performer Miguel Gutierrez uvažuje o divákovi v rámci svých osobních preferencí. To slovo mu „zní ošklivé“, připomíná mu „chlápka, který na vás zírá, když se převlíkáte na parkovišti potom, co jste se vrátili z pláže“. Posluchači mu znějí „příjemněji, jsou taková receptivnější“. Ale nejradši má slovo spektákl, „obrovskou show plnou významu a emočních tsunami“.

Daniel Wetzel, další člen skupiny Rimini Protokoll, je také osobní, ale jiným způsobem: popisuje svoji diváckou zkušenost. Zkušenost zklamaného diváka, který pochopil, že „divadlo už není zdrojem katarze“, ale pouze místem, kde lze „získat zážitky“. Místem, kde můžeme „prozkoumat, co se děje s naší sitnicí a celým percepčním aparátem“. Takto proměněné divadlo rovněž vzbuzuje pocit podivně nezúčastněné a zároveň štitivé blízkosti mezi divákem a vystupujícím:

Jsem otevřený tomu, co se ve mně děje, zatímco pozoruji, že mi chceš něco ukázat. Máš veškerý můj zájem, ačkoli nemohu zapomenout, že mezi mnou a tebou je jen tenká membrána, která ti dovoluje prostoupit mě jakýmkoli přízrakem, který předvádíš.

Průrvu mezi obecnstvím a divadelním souborem zaznamenává také dramatik a režisér Richard Maxwell, který proto apeluje na „zodpovědnost na obou stranách osvětlovací rampy“. Vžívá se přitom do role herce i diváka: „Jsem svědkem dvou příběhů, jednoho z hry a druhého z této místnosti. Napětí mezi těmi dvěma příběhy vytváří neshody. Usmírují se v mé mysli, když je pozoruji.“ Takové smíření, vlastně jen přijetí určitých pravidel hry, je ovšem pouhým předpokladem divadelní komunikace, nikoli jí samou, která utváří ono „společenství“, jehož důležitost Maxwell oprávněně zdůrazňuje.

Fundovanější úvahu o vztahu mezi divákem a umělcem nabídl spisovatel a kurátor Jens Hoffmann. Především připomíná, že už Aristoteles a Platón přišli s jeho různými koncepcemi. Zatímco podle prvního z nich se

<sup>9</sup> Shannon Jackson. *Social Works: Performing Arts, Supporting Politics*. New York – London: Routledge, 2011.  
<sup>10</sup> Karl Marx. „Ke kritice politické ekonomie“. Karl Marx – Friedrich Engels. *Spisy*, sv. 13. Přeložili D. Starnovská, J. Kohnová a S. Nová. Praha: NPL, 1963, s. 36.

<sup>11</sup> Raymond Williams. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press, 2015, s. 102.



má divák spíše pasivně podřizovat očistné cestě předepsané v textu díla, Platónovo pojetí drží obecnost v pozoru před „bezostyšnou lží“ umělce. V jádru Hoffmannových úvah však stojí aktuální práce francouzského filozofa Jacquese Rancièra<sup>12</sup> a s ní spojená základní představa, podle níž „divák nejen konzumuje smyslové vjemy, ale rovněž vytváří to, co vidí“. Díky této základní rovnoprávnosti, kterou divákovi přiznává, může Hoffmann také ocenit estetický potenciál děl z oblasti populární kultury, což je postoj mezi přispěvateli této antologie dosti ojedinělý.

Umělkyně a kurátorka Kristy Edmunds oproti tomu sdílí jejich skupinovou senzibilitu, když rozlišuje mezi pouhým přihlížejícím (*spectator*), který nabízí jen svou „krátkou a statistickou přítomnost“, a aktivním divákem (*viewer*), který se „podílí na uměleckém díle, vyžadujícím čas předepsaný dílem samotným“. Stojí za zaznamenání, že v kontextu celé publikace je však tento důraz na celostní prožívání uměleckého díla mimořádný: „Ačkoli se k nějaké knize můžeš v různých obdobích střídavě vracet, není tvůj zážitek úplný, dokud celou tu věc nepřečteš.“

Ošklivý divák, zklamaný divák, zodpovědný divák, rovnoprávný divák, poctivý divák. Jsou nám připisovány různé role a požadavky. Ale to podstatné, jak z výše probrané pětice hesel vyplývá, tu chybí. Skutečná komunikace a interakce mezi divákem a tvůrcem. Napsal to už Julius Fučík ve 30. letech o divadle, ale platí to i pro ostatní druhy umění, a myslím, že i pro to performanční:

Divadlo – to je složitá záležitost. Vyžaduje veliký soulad. Aby bylo divadlem, musí mít autora, režiséra, herce a diváky, a aby bylo dobrým divadlem, musí mít dobrého autora, dobrého režiséra, dobré herce a dobré diváky.<sup>13</sup>

Vzájemný soulad je tedy podmínkou dobré práce na obou stranách. A není-li ho snad, pak se tvůrce a divák teprve hledají.

Když to však celé zjednodušíme, můžeme uživatelsky příjemnou antologii *In Terms of Performance* brát nejen jako zdroj informací o současné performanční scéně a podnět k úvahám nad vybranými termíny, ale i jako zprávu o stavu současné západní společnosti. A pokud bychom měli říci, co v ní naopak postrádáme, pak by to bylo jedno klíčové slovo: Funder.

Autor působí v Ústavu pro českou literaturu AV ČR

Shannon Jackson – Paula Marincola (eds.). *In Terms of Performance*. [online] Dostupné z: <http://intermsperformance.site/>.

<sup>12</sup> Viz: Jacques Rancièr, *Le spectateur émancipé*. Paříž: La Fabrique, 2008. Jens Hoffmann pracuje s anglickým vydáním *The Emancipated Spectator*, jež v překladu Gregoryho Elliotta vydalo v roce 2009 nakladatelství Verso. K dispozici je rovněž slovenský překlad Márie Ferenčuhové (vydal bratislavský Divadelný ústav v roce 2015) a také česká verze vybraných pasáží: „Emancipovaný divák“. Přeložil Jakub Stejskal. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2009, roč. 3, č. 6–7, s. 127–142.

<sup>13</sup> Julius Fučík. „V Moskvě začala divadelní sezóna“. *Rudé právo*. 8. 9. 1935.