Myslet z druhého místa
K otázce performativní filosofie

Alice Koubová

Habilitační práce
Akademie múzických umění v Praze

Obsah

Úvod … 5
Rozvrh knihy … 8
1.Problém druhých myslí a fenomenologie expresivního fenoménu … 9
1.1. Expresivní fenomén jako krok k performativitě … 10
1.2. Cizost ve stejném … 13
1.3. Shrnutí … 18
2. Hra a performance … 21
2.2. Vybrané rysy hry … 22
2.3. Performance hry … 25
2.4. Shrnutí … 26
3. Performativ – performativita: Austin, Derrida, Butler … 28
3.1. Derridova revize Austina: divadelní performativ … 29
3.2. Judith Butler … 31
3.2.1. Tělesnost … 32
3.2.2. Subjekt … 34
3.2.3. Vášnivé připoutání skrze vztahy lásky … 34
3.2.4. Metalepse a zakrytost … 35
3.2.5. Subverze, kritika, gesto, událost … 36
3.3. Kritika: Bezmoc poststrukturalismu? … 38
3.4. Shrnutí … 41
4. Performanční umění a estetika performativity: od R. Schechnera k E. Fischer-Lichte … 43
4.1. Performativ divadelní a skutečný u Eriky Fischer-Lichte … 45
4.2. Konstativ a performativ u Eriky Fischer-Lichte… 47
4.3. Shrnutí … 51
5. Performativní filosofie … 53
5.1. Co je filosofie představení … 53
5.2. Pozor, mezera (Mind the gap) versus performance jakožto filosofie: Laura Cull … 56
5.3. Francois Laruelle: nestandardní filosofie … 58
5.4. Nefilosofie a performance … 62
5.5. Umění pohybu … 65
5.6. Shrnutí … 68
6. Závěr … 69

Úvod

Tato kniha si klade za cíl zmapovat kontext performativního obratu ve filosofii a zkoumat principy a důsledky, které z něho plynou. Toto mapování a zkoumání se přitom nebude týkat pouze popisu konkrétní tematické oblasti, ale povede spíše k hledání a zpřesňování specifického stylu myšlení. Součástí tohoto stylu je připravenost filosofie transformovat se podél svého předmětu zájmu a být svou sebereflexí k dispozici něčemu jinému než své vlastní sebereflexi. Tato schopnost myslet v jistém smyslu netragicky, či z druhého místa, se ukáže jako hlavní charakteristika tzv. *performativní filosofie,* ke které budu v průběhu knihy svým výkladem směřovat.
Implicitním, avšak zcela klíčovým motivem této knihy je, že takto koncipovaný netragický filosofický styl lze snadno uplatnit na poli tzv. *uměleckého výzkumu*. Díky performativní filosofii se vztah umění a myšlení může ukázat jako *excesivně blízký*, jako vzájemně se podmiňující a transformativní, a to jiným způsobem než jaký nabízí pohled estetiky či teorie umění. Zájmem uměleckého výzkumu je sledovat, stručně řečeno, různé způsoby, jakými je generováno poznání skrze uměleckou performanci, podél umělecké performance, z umělecké zkušenosti či pro umělecké potřeby. Umělecký výzkum není čistě uměleckou tvorbou, ale rovněž specifickým myšlením a poznáváním, které se formuje v blízkosti performativní umělecké aktivity. Specifikum tohoto myšlení spočívá v tom, že odmítá být 1. soběstačnou teorií, která umění užívá jako *ilustraci* svých myšlenek, či jako prostor *aplikace* svých závěrů, 2. soběstačnou ideologií umělecké tvorby založené na přesvědčení, že reflexe, diskurz a interpretace jsou pro jedinečnost umělecké tvorby irelevantní až nebezpečné. V uměleckém výzkumu se tyto krajní postoje teoretické, či tvůrčí *soběstačnosti* neuplatňují. Neuplatňuje se v něm nicméně nezbytně (nebo to přinejmenším není ta nejzajímavější varianta) ani zdánlivá střední cesta, ono chronicky nadužívané ‚mezi', či ‚spolu', a to ve smyslu promísení, nebo transdisciplinární kombinace tak zvané teorie a tak zvané praxe, myšlení a umělecké tvorby. Říci však pozitivně, co se v uměleckém výzkumu nakonec uplatňuje jako forma myšlení a poznávání, je otázkou stále ještě otevřenou. Tato kniha si přeje být příspěvkem k tomuto hledání, a to z perspektivy filosofie po performativním obratu.

Obrat k performativitě a performanci je co do období svého vzniku i co do motivace blízký dalším obratům ve filosofii 20. století, zejména obratu k jazyku, k tělesnosti, ke struktuře, k medialitě, či od subjektu. Co však performativní obrat od ostatních obratů odlišuje, je jeho takřka až organické prolnutí s proměnami v rámci umění. Toto prolnutí se zhmotňuje například v institucionalizaci oboru performančních studií (Performance Studies) založené Richardem Schechnerem, v estetice performativity Eriky Fischer-Lichte, v sebereflexi tvůrců performančního umění (Performance Art), či v přístupech performativní filosofie (Performance Philosophy). Centrální myšlenka, kterou tyto přístupy sdílejí, je myšlenka jisté emancipace (uměleckého) vyjadřování z područí zdánlivě původnějšího fixního zdroje významu, který má být vyjádřen (divadelního představení z područí dramatického textu, komplexního výrazu z područí diskurzu, umělecké praxe z dominance její teoretickou interpretací, události představení z nadřazenosti inscenace, otevřeného filosofického dialogu z nadvlády zapsaného filosofického pojednání). Smysl toho, čemu rozumíme, se dle těchto přístupů spolukonstituuje v rámci jeho vyjadřování či předvádění.

Přijetí tohoto postoje je pro filosofii dlouhodobou výzvou. Ačkoliv se performativní obrat rodí v rámci filosofické reflexe, a ačkoliv existuje mnoho slavných proklamací na toto téma, představa filosofie, která se s performancí v nějakém smyslu „zaplete“, aniž by přišla o sebe samu, je dosud otázkou nedořešenou. V poměrně nedávné studii shrnuje Alice Lagaay ambivalenci, které filosofické myšlení tváří v tvář performanci čelí: „Dokud bylo tradicí považováno za pravdivé, že filosofie má privilegovaný přístup ke skutečnosti, která leží za světem zdání, *nic nemohlo být pro filosofii fatálnější* než teorie, která by rozdrolila pojem metafyziky a situovala zdroj tvorby nikoli za performanci, ale do ní samotné… Ironické na tom však je, že v rámci paradigmatu performance leží možná znovuzrození filosofie.“[1]

V jistém souladu s tímto tvrzením bych ráda v této knize předvedla, že performativní obrat umožňuje filosofii zbavit se jejích tradičních resentimentů a transformovat se do vůči sobě samé odlehčenějšího, o to však možná odpovědnějšího přístupu. Nejde o přeskok od resentimentálního intelektualismu k resentimentálnímu antiintelektualismu, od vypjaté abstrakce k čisté aplikaci, ale o kultivaci respektu vůči tomu, co filosofie nemůže ovládnout a co se filosofického výkonu nezbytně účastní. V tomto smyslu má performativní obrat ve filosofii i etický potenciál. Nabízí (a zároveň vyžaduje) hledání specifického responsivního postoje. Ráda bych ukázala, že tento postoj je strukturně založen na výše zmíněné schopnosti myslet netragicky, případně myslet z druhé pozice. V myšlení z druhé pozice nejde primárně o sebepotvrzení, ale o to, co Johan Huizinga v souvislostí s analýzou hry a sociální performance nazývá zaujetím pro „vtip“ situace, ve smyslu anglického „fun“, či holandského „aardigkeit“. Pokud se filosofie postaví na toto zatím blíže nespecifikované druhé místo, otevírá se jí možnost zažít přebytek a myslet z něj, myslet ludicky, herně, „to have fun“. Namísto filosofie obrany, vyplývající z pocitu nedostačivosti a deficitu, či filosofie dominance, vyplývající rovněž z pocitu nedostačivosti a deficitu, se nabízí filosofie saturovaná, závislá, nedokončená, uvolněná od potřeby soustavné sebekontroly (někdy formulované jako „péče o sebe“, či o „duši“) a přitom „dostatečně dobrá“ (klíčový termín zavedený psychoanalytikem Donaldem Winnicottem) a etická.
Tato filosofie však zároveň není přitakáním hře jakožto eskapistické strategii, nevyznává přebytek pro přebytek, zábavu pro zábavu, neorientuje se na udržování performativity neúčelnosti, která musí živit sebe samu, aby nezanikla (před čímž trefně varují Guy Debord ve své knize *Společnost spektáklu*[2], Jon McKenzie v knize *Perform or Else*[3], nebo Martin Puchner ve své přednášce *Socrates on Stage*[4]). Filosofie z druhého místa je filosofií, která si je vědoma toho, že si nevystačí sama se sebou, že je jednou z mnoha a že je svým záběrem omezená, což z ní nečiní filosofii otroctví, ale potenciálně filosofii odpovědnosti. Postavit se na druhé místo není vedeno touhou po sebeponížení, nebo pokorným uznáním prohry s nadějí na transcendentální vykoupení, nýbrž hledáním způsobů, jak nejlépe užívat významů, přebytků a vtipů životních situací (performancí) pro lokální orientaci ve světě.

Tuto knihu bych zároveň ráda představila jako textový pendant zkoumání dalších formátů filosofické reflexe z druhé pozice, které jsem uskutečnila se svými kolegy v rámci grantového

[1] Alice Lagaay. *Metaphysics of Performance*. Berlin: Logos Verlag, 2001, s. 46–47.
[2] Guy Debord. *Společnost spektáklu.* Přeložil Josef Fulka a Pavel Siostrzonek. Praha: Intu, 2007.
[3] Jon McKenzie. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. New York: Routledge, 2001.
[4] Puchner, M. „Socrates on Stage“ [online video]. Festival *Philosophy on Stage 4* [cit. 14. 1.2019]. Dostupné na: https://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=9068.

projektu „Performativita ve filosofii: kontexty, metody, důsledky“ a v rámci svých předchozích a paralelních aktivit a spoluprací. To, co se v této knížce snažím otevírat psaným slovem, ohledávám zároveň dlouhodobě formou nestandardně koncipovaných vědeckých konferencí, seminářů uměleckého výzkumu, filosofických seminářů na uměleckých školách, veřejných diskusí, poskytování zpětné vazby v rámci uměleckých projektů, dramaturgické spolupráce, či veřejných představení. Dopad těchto aktivit na způsoby myšlení lze v této knize prezentovat pouze implicitně. Jsou součástí mé argumentace jinak než jako explicitní ilustrace, „obrazová příloha“. Popis tohoto způsobu ovlivňování je rovněž součástí výkladu této knihy.

Rozvrh knihy

Genealogii pojmu performativity a performance lze sledovat po vícero liniích napříč filosofií, společenskými vědami a uměním. Tradované, skoro bychom mohli říct „malé vyprávění o performanci“, přitom zmiňuje tři hlavní proudy zabývající se obratem k otázkám performance, vesměs spojenými s faktem, že se v jejich rámci objevuje určitý tvar pojmu obsahující kmen „perform“.[5] Za prvé se jedná o ideu performativu v rámci teorie řečových aktů lingvisty Johna Langshawa Austina a jeho poststrukturalistickou recepci provedenou především Jacquesem Derridou, Judith Butler, ale také Julií Kristevou, Pierrem Bourdieu a dalšími. Za druhé se obrat k performanci odehrává v oblasti antropologie, etnologie a psychologie rozvíjené Victorem Turnerem, Ericem Bernem, Ervinem Goffmanem, Miltonem Singerem a následně propojené divadelníkem Richardem Schechnerem, Peggy Phelan a dalšími s impulzy poststrukturalistickými a uměleckými. Tyto přístupy kulminují v etablování vědecké disciplíny nazývané performanční studia (Performance Studies). Za třetí se obrat k performanci odehrává na poli tzv. performančního umění (Performance Art) kombinujícího experimenty divadelní avantgardy, ideje moderny a opět poststrukturalistické vlivy. Ucelenou studii estetiky performativity reflektující hlavní principy tohoto uměleckého proudu nabízí například německá teatroložka Erika-Fischer Lichte s bezprostředním odkazem na fenomenologii a poststrukturalismus.

V této knize nabídnu několik sond jak do oblastí, které v tomto narativu zmíněny jsou, tak do oblastí, které v něm nejsou zahrnuty, ale pomáhají vyjasnit komplexitu a komplikovanost problému performativity ve vztahu k myšlení. Nad rámec ustáleného narativu se bude jednat o tematiku fenomenologie expresivity a expresivního fenoménu, o analýzu pojmu hry, a o studii tzv. nestandardní filosofie Francoise Laruella, na kterou odkazuje relativně nově koncipovaná performativní filosofie. Toto obohacení mi pomůže ukázat významnost struktury myšlení „z druhého místa“.

[5] Komplexní přehled původu pojmu performance nabízí publikace Marvina Carlsona. *Performance. A Critical Introduction*. London: Routledge, 2018.

1. Problém druhých myslí a fenomenologie expresivního fenoménu

Anticipace performativního obratu ve filosofii je možno sledovat již ve fenomenologické reflexi tématu expresivity a intersubjektivity. Cílem této kapitoly nemůže být vyčerpávající pojednání o fenomenologickém rozboru těchto fenoménů, protože by nás takový výklad odvedl do oblastí, které sledovat nechceme. Rozhodla jsem se proto pro specifickou selektivní cestu, která mi pomůže zachytit důležité poznatky pro vlastní zájem této knihy a umožní uvidět, jak se fenomenologie blíží tematice performance či divadla tím víc, čím hlouběji reflektuje téma expresivity.

Navrhuji začít tuto cestu u problému, který kritickou fenomenologickou odezvu na téma expresivity započal. Jedná se o problém druhých myslí. Problém druhých myslí je dilematem promýšleným již od doby Descartových *Meditací* (1641) a proslavený v 19. století např. pragmatikem Johnem Stuartem Millem. Tento problém bychom mohli zformulovat následovně: Jak je možné, že druhého člověka chápeme jako bytost obdařenou myslí, jsou-li nám k dispozici pouze tělesné projevy této bytosti? Na základě čeho věříme, že lidé okolo nás opravdu mají mentální stavy – prožitky, vjemy a myšlenky – obdobné našim, když se s nimi setkáváme jen skrze pohled na jejich těla? Jak je možné dospívat k obsahům mysli druhého člověka, jak je možné setkat se s jeho prožíváním, je-li jediná mysl, k níž máme bezprostřední přístup, ta naše?

Touto formulací se rozvrhuje problém, který staví, jak je zjevné, na předpokladu, že člověk sestává ze dvou striktně oddělených částí: tou jednou je neviditelná, netělesná mysl, přístupná pouze sobě samé, obsahující ony „mentální stavy“ všeho druhu. Tou druhou je tělesná schránka, která je viditelná, vnímatelná a jako taková je přístupná druhým lidem. Předpokládá se, že tato tělesná schránka v jistém smyslu obklopuje, zakrývá a možná nějak vyjadřuje mysl a její vnitřní obsahy (ovšem není to jisté a nevíme případně jak). Pokud se díváme na druhého člověka, vidíme jen jeho tělesnou schránku zakrývající mysl, jež je ve své čistotě nedosažitelná, případně tam ani není.

V překladu do řeči umění či divadla bychom se mohli ptát: jaký máme důvod věřit, že na divadelní scéně či v rámci společenské performance sledujeme lidské bytosti, případně postavy, které mají nějaké prožitky, myšlenky a vjemy, když je nám bezprostředně k dispozici pouze jejich tělesný projev? Jsou to vůbec lidé? Nejsou to loutky, fantomové, pohyblivé výrazy bez myšlenkového obsahu? Pokud pak věříme, že se díváme na lidské bytosti disponující mentálními stavy, jak se dobereme k tomu, co si dotyční, nebo jejich postavy, myslí, co prožívají a co chtějí vyjádřit?

Tento rozvrh zjevně předpokládá, že lidství člověka je určeno vlastnictvím mysli, tedy netělesné instance, která má bezprostřední a čistý přístup k sobě samé. „Být člověkem“ znamená především disponovat touto myslí a mít mentální stavy. Teprve sekundárně se k této primární substanci váže substance rozlehlého těla, proměnlivého, nepřesného a nestálého, které k obsahům mysli nic „smysluplného“ nepřidává. Tělo samo o sobě je přinejlepším instrumentem, nástrojem naší mysli, který překládá mentální stavy, prožitky a myšlenky do čitelných vnímatelných, viditelných forem. Při překladu však často hrozí, že tělesný výraz čistou ideu zatemní, než že by ji zpřístupnil. Problémem je, že tělesné výrazy máme prvně k dispozici, když se setkáme s výrazem druhého člověka. Proto se s nimi musíme naučit zacházet, dešifrovat je a jaksi se jich zbavovat ve prospěch proniknutí k pravému obsahu.

V této tradici pak reflexe herectví a divadla sleduje několik známých linií: linii nedůvěry vůči tělesné formě jako takové a vůči přínosu divadla pro lidské sebeporozumění (Platónem

zmiňované divadlo na třikrát vzdálené pravdě, které nenabízí poznání vnitřní pravdy mysli, nýbrž pouze imitaci a snadno manipulovatelný projev, který může být zároveň manipulativní pro obecenstvo), linii reprezentace a inscenačního divadla, hledající prostředky, jak tělesný projev maximálně zprůhlednit ve prospěch přenosu předem určeného myšlenkového obsahu, linii divadla jako instrumentu podřízenému ideji, kterou má sdělit, linii realismu, maximálně přesné kopie toho, co je vidět v běžné skutečnosti. Všechny tyto přístupy pracují s oddělením ideje a výrazu, přičemž „význam" je významem ideje skryté za tělesným výrazem.

Rozvrh celého problému druhých myslí představuje jakýsi do krajnosti domyšlený důsledek novověkého, dnes již až notoricky kritizovaného „karteziánského dualismu mysli a těla". Není tak důležité, jestli je možné připsat veškerou odpovědnost za tento dualismus René Descartovi,[6] jako spíše pracovat s daným dualismem jako se schématem, které s dostatečnou autoritou rozvrhovalo a implicitně stále rozvrhuje (a to i ve své převrácené podobě) možnosti myslet člověka a jeho jednání. Přestože se nám celý problém druhých myslí může zdát absurdní a přitažený za vlasy, uvidíme, kolikrát a v jakých podobách k němu myšlení těla a mysli sklouzává.

Pro náš účel nejsou zajímavé odpovědi na problém nabízené J. S. Millem a jeho následovníky,[7] jako spíše raná odpověď ze strany fenomenologické filosofie, která se na začátku 20. století k problému staví radikálně kriticky: tvrdí, že daným dilematem je zbytečné se vůbec zabývat. Taková odpověď by ve své lapidárnosti byla velmi nezajímavá, kdyby fenomenologové nezačali vypracovávat důvody svého tvrzení. Chtějí ukázat, že zadání problému druhých myslí je natolik chybné, že nám vnucuje nesmyslný, neexistující problém. Proč je tomu tak a jaké alternativy chápání lidského výrazu se nabízejí? Uvidíme, že právě vypracování této otázky připravuje cestu k budoucí tematizaci performativního obratu.

1.1. Expresivní fenomén jako krok k performativitě

Německý fenomenolog a filosofický antropolog Max Scheler (mimochodem systematicky brojící proti filosofickému akademismu a sebeúčelnosti filosofie ve prospěch „kvalifikované angažovanosti" ve veřejném prostoru) ukazuje v díle *Wesen und Formen der Sympathie*[8] z roku 1912, že formulování dilematu druhých myslí má dva hlavní problémy. Tím prvním je intelektualismus, dle kterého si je člověk čistě a bezprostředně přístupný pomocí vnitřní introspekce, skrze duševní sebevědomí. Scheler naopak tvrdí, že jsme sami sobě

---

[6] Josef Fulka v této souvislosti poukazuje na vysoce relevantní studii Alaina de Libery *Archéologie du sujet* (první tři svazky nesou název *Naissance du sujet*, Paris: Vrin, 2007; *La Quête de l'dentité,* Paris: Vrin, 2008; *L'acte de penser I. La double révolution*, Paris: Vrin, 2014): „De Libera v této ‚nekarteziánské archeologii myslícího subjektu' ukazuje, že dotyčná představa, v jejíž genezi hrál Descartes podle něho úlohu víceméně podružnou, daleko spíše vznikla složitou interakcí a překrýváním nejrůznějších tradic a motivů napříč středověkem i novověkem." Viz Josef Fulka, „Etika po smrti subjektu: J. Derrida a J. Butlerová". In Jakub Jirsa et al. *Přístupy k etice III*. Praha: Filosofia, 2016, s. 262.

[7] Tato odpověď je založena na principu analogie a sestává z pěti kroků: 1. mám mysl, 2. vím ze zkušenosti, že moje mentální stavy dávají do pohybu mé jednání, 3. druzí lidé mají podobná těla jako já a v podobných situacích se chovají podobně, 4. jejich jednání musí mít tudíž stejnou příčinu jako moje 5. druzí tedy musí mít mysl.

Je zjevné, že klíčové je zde ono „vědění ze zkušenosti": zkušenost zde propojuje vlastní mysl a tělo, neboť je zakouší jako vztažené k sobě. Rovněž zkušeností vnímáme druhé jako jednající podobným způsobem. Odkaz na blíže neanalyzovanou „zkušenost" je tak skrytým řešením pro úlohu, kterou Mill řeší tak zvaně analogicky pomocí logického „odvození". Pojítkem je zde tedy vazba zkušenostní, na kterou se explicitně odvolává následně fenomenologie.

[8] Max Scheler. *Wesen und Formen der Sympathie*. Bern/München: Francke Verlag, 1973 [1912].

intelektuálně dáni v jasnosti a bezprostřednosti mnohem méně, než bychom chtěli věřit. To, co je třeba zkoumat jako východisko naší existence ve světě, nejsou jasné obsahy naší mysli, ale *zkušenost*, v níž se provazuje poznání, hodnoty a cit skrze *vztah ke světu*. Primárně existujeme nikoli jako bytosti intelektuální, ale jako bytosti vpletené do světa, jako bytosti, které svět zakouší, mají v něm různé záměry a působí v něm. Žijeme v různých druzích plánů, projektů, které směřují od nás ven k druhým, k věcem a činnostem. Ve své knize *Místo člověka v kosmu*[9] ukazuje Scheler, že součástí stavby každé živé bytosti je její „zcela navenek směřující puzení", pohyb směrem k něčemu nebo od něčeho, které se projevuje jako „prafenomén výrazu, určitá fyziognomičnost jeho vnitřních stavů."[10] Následně dodává velmi klíčovou větu: „Právě ‚výraz' je prafenomén života."[11] Životnost lidského života je tedy dána výrazem prostého životního puzení ze sebe ven. K této ek-statické existenci patří i jistá míra nevědomí, chybí jí „re-flexio, … ‚vědomý' vnitřní stav."[12] Jinými slovy, životní puzení lidské bytosti se projevuje výrazem, který si *není bezprostředně vědom sám sebe*. Pokud přijmeme tuto myšlenku, pak nemůžeme tvrdit, že jsme sami se sebou v bezprostředním vztahu sebevědomé mysli. V tom případě bychom propadli hluboké iluzi, říká Scheler, a na takové iluzi nelze budovat jakýkoli seriózní problém.

Druhá komplikace spočívá v tom, že formulace problému druhých myslí implicitně chápe projevy druhých lidí jako fyzické pohyby těles, za nimiž ti, kdo je vnímají, musí dešifrovat skrytou mysl. Jinými slovy, tento problém vychází implicitně z předpokladu lidské existence jako separované od vztahů s druhými a svého vlastního výrazu. Dle Schelera ale takto naše vnímání nefunguje: jednání, stavy mysli, emoce a prožitky druhých vnímáme totiž podle něj naopak *přímo jako projevenou smysluplnost*. Pro tento fakt používá Scheler spojení *expresivní fenomén*, fenomén vyznačující se *výrazovou jednotou* (Ausdruckseinheit) a popisuje ho následovně:

„[…] radost druhého člověka proto poznáváme přímo v jeho smíchu, smutek a bolest v jeho slzách, stud v jeho zčervenání, prosbu v jeho natažených rukách, lásku v jeho laskavém pohledu, zuřivost v jeho skřípajících zubech, hrozbu v sevřených pěstech, ráz jeho myšlenek ve zvuku jeho slov. Pokud mi někdo řekne, že toto není ‚vnímání', neboť jím být nemůže, vzhledem k tomu, že vnímání je pouze ‚komplexem fyzických počitků' a že neexistuje nic takového jako počitek mysli druhého osoby ani stimul z takového zdroje, pak bych ho požádal, aby se takovým pochybným teoriím vyhnul a zaměřil se na fenomenologická fakta."[13]

Jinými slovy, Scheler tvrdí, že člověk a jeho mysl jsou vnímatelní jako výraz, nikoli dešifrovatelní za výrazem.[14] Abychom hned zpočátku vnímali významnost Schelerovy intuice týkající se expresivního fenoménu jakožto fenoménu zpřístupňujícího prožívání druhého

---

[9] Max Scheler. *Místo člověk v kosmu*. Přeložila Anna Jaurisová. Praha: Academia, 1968.

[10] *Tamtéž*, s. 46–48.

[11] *Tamtéž*, s. 48.

[12] *Tamtéž.*

[13] Max Scheler. *Wesen und Formen der Sympathie,* Bern/München: Francke Verlag, 1973 [1912], s. 254. Převzato z Aron Gurwitsch. *Human Encounters in the Social World.* Přeložil F. Kersten. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1979, s. 56.

[14] Tuto původní Schelerovu intuici bychom tedy neměli číst v kontextu divadla jako cestu vedoucí k myšlenkám kognitivní teatrologie a k neurovědeckému vysvětlení empatie a vnímání stavů mysli druhého člověka jakožto „mind-reading" na základě existence zrcadlových neuronů. Schelerovy ideje nám slouží jako nástroj rozrušení dualistického rozlišení mysli a výrazu, který následně budeme analýzou zkušenosti dále zkomplexňovat.

člověka, zmiňme, u kolika následujících fenomenologických autorů je tato idea v různých variantách podpořena a rozvíjena.
Podle německého filosofického antropologa a fenomenologa (mimo jiné využívajícího teorii výrazu pro výklad herectví) Helmutha Plessnera je jednota expresivního celku dána „indiferencí mezi obsahem a formou“,[15] která se ukazuje v oblasti *primárních intersubjektivních výrazových* fenoménů, jako je například smích či pláč. Tělesný výraz není možné v tomto případě kombinovat s libovolným významem. Pláč nemůže být výrazem klidu nebo lhostejnosti, smích není výrazem vzteku nebo rozhořčení.
V podstatě stejnou myšlenku můžeme číst i u Maurice Merleau-Pontyho, klíčového „fenomenologa tělesnosti“, který ve svém díle *Sens et Non-Sens* tvrdí:
„Musíme odmítnout takový předsudek, který z lásky, nenávisti či zlosti činí ‚niterné skutečnosti‘ a činí je tak přístupnými jen jedinému svědku: osobě, která je cítí. Zlost, stud, nenávist a láska nejsou psychická fakta skrytá na dně vědomí druhého člověka: jsou to typy chování, či styly jednání, které jsou viditelné zvenku. Existují *na* této tváři nebo *v* těchto gestech, nikoli skrytě za nimi.“[16]
Ještě silněji popisuje funkci expresivity Bernhard Waldenfels, podle něhož „výraz neznamená jednoduše následné zvnějšnění toho, co už uvnitř sebe mám, nýbrž výraz je realizací smyslu; výraz neznamená vnější zviditelnění smyslu, který by už byl uvnitř k dispozici.“[17] Waldenfels tedy nemluví o nějakých vývojově primitivních emočních stavech (radost, smutek, strach, touha), ale o expresivitě vůbec. Tvrdí přitom, že výraz je klíčovou součástí tvorby smysluplnosti, které rozumíme a vůči které jsme schopni jednání při setkání s druhým člověkem. Tělesnost vyjadřování je tkání, v níž se smysl tká, a je proto zásadní pro význam, smysluplnost lidské existence.

Pokud se po této citační podpoře vrátíme k Schelerovi, můžeme konstatovat, že svými dvěma námitkami zdůrazňuje dva důležité aspekty vnímání vztahu mezi niterností a výrazem. Scheler říká, že *představa osobní niterné intelektuální bezprostřednosti je stejná iluze jako představa vnější separace vůči druhým lidem*. Jinými slovy: 1. druzí od nás nejsou tak zcela odloučeni, jak bychom si možná mohli ve jménu novověkého pojetí subjektu myslet. 2. my sami si nejsme tak bezprostředně blízko, jak nám vnucuje intelektualismus ve formulaci problému druhých myslí. Lidé jsou smysluplní ve své expresivitě, skrze výrazové jevení se. Tělesný výraz je tedy součástí uskutečňování významu. Význam je významem ztělesněným a uskutečňovaným jako výraz.
V takto pochopeném rozvrhu pak tělesný výraz, jednání, aktérství, případně performance nepředstavují pouze více nebo méně přesné zobrazení předem připravené netělesné myšlenky, ale způsob uskutečnění a tvorby významu. Právě v performanci a skrze performanci se spolu-tká význam toho, co se performancí sděluje i dělá. Pole, které se tím ustavuje, je pole rozrušení duality formy a obsahu, separovaného já a druhých, výrazu a ideje, ovšem za cenu jiného druhu oddálení, které spočívá *v oddálení já vůči sobě samému* (nejsme si ve všem zcela průhlední).

---

[15] Helmuth Plessner. *Lachen und Weinen: Eine Untersuchung über die Grenzen menschlichen Verhaltens*. Gesammelte Schriften, Bd. IV. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (2003 [1941]), s. 261.

[16] Maurice Merleau-Ponty. *Sense and Non-sense*. Evanston (Ill.): Nortwestern University Press, 1964, s. 52–53.
[17] Bernhard Waldenfels. *Das leibliche Selbst*. Frankfurt am Main: [Suhrkamp], 2000, s. 222.

1.2. Cizost ve stejném

Fakt, že člověk se jeví ve svém výrazu druhým jako smysluplný a že zároveň není sám sobě kompletně zřejmý, lze dále zpracovat různými způsoby. Fenomenologie argument principiální expresivní viditelnosti člověka vyvažuje úvahami o formách lidské neviditelnosti. Ačkoliv můžeme „vnímat mysl“ druhých lidí, ačkoliv jsou nám druzí srozumitelní svým výrazem, neznamená to, že vše, čím jsou, je vidět. Expresivní fenomén není novou formou jednoznačné jistoty a nezakládá fetiš viditelnosti.[18] Expresivní fenomén nás upozorňuje na to, že výraz je třeba studovat jako komplikovanou kompozici viditelnosti a neviditelnosti. Tento problém například explicitně formuluje současný fenomenolog Dan Zahavi ve svém díle *Subjectivity and Selfhood*.[19] V části, ve které studuje problém vnímání sebe a druhého, dospívá postupně k následujícímu závěru:

„Na jedné straně je něco pravdy na tvrzení, že pocity a myšlenky druhých se manifestují v jejich výrazech a jednání… na druhé straně se zdá, že je zároveň něco pravdy na karteziánské myšlence, že mentální život druhého člověka je v jistém ohledu nepřístupný. V určitých situacích nemáme důvod pochybovat o tom, že druhý člověk je naštvaný, že ho něco bolí, nebo se totálně nudí. Nicméně v jiných situacích nám chybí klíč k určení přesného stavu jeho mysli. Zdá se, že je nesprávné tvrdit, že duševní život druhých je nám bytostně nepřístupný, ale stejně tak se zdá nesprávné i tvrzení o tom, že vše je nám otevřeně k dispozici.“[20]

Toto tvrzení je velmi důležité pro znovupochopení toho, co může znamenat aktérství, performance, expresivita. Abychom se při prvním zaváhání nad tématem viditelnosti nevrátili k novověké myšlence, podle které je naše mysl skrytá za výrazem těla, bude třeba zkoumat komplexitu uvnitř expresivity samotné. Právě díky možné komplexní práci s expresivitou se můžeme vyhnout chápání výrazu v performanci mimo dualitu čiré prézentnosti sebe, spektakulárnosti a čistého sebezřeknutí se ve prospěch sdělení.

Zahavi složitost výrazu líčí jako paradox, jako takové napětí mezi viditelností a neviditelností, které by rád, s odkazem na S. Overgaarda, smířil, spíše než jeden z těchto aspektů nechal ladem.[21] Tvrdí, že náš prožitek výrazu druhého je vždy prožitkem druhého, kterého nevlastníme, nepohlcujeme ho naší schopností pochopit vše, co projevuje, a právě jako nepřivlastnitelný před námi druhý člověk vystupuje jako lidský, jakožto tento daný člověk. Jinými slovy, abychom viděli „někoho druhého“, musí se nám ve svém výrazu druhý nějak odmítat, bránit, musí se *jevit nepřístupný*. Zahavi se domnívá, že ke smíření daného paradoxu neviditelnosti/nepřístupnosti a viditelnosti/přístupnosti dojde přes výklad rozumění: Nejde o to, že druhému nerozumíme, pokud nesplýváme s jeho vnitřními stavy, ale že mu *rozumíme jinak*. Tato diference není problémem naší neschopnosti a nedostatečnosti, ale *konstitutivním aspektem vztahu k druhému člověku*: jen takto je druhý pro nás skutečně druhým člověkem. S odvoláním na Emmanuela Lévinase Zahavi připomíná, že člověk se právě *ve své nedosažitelnosti, jinakosti, absenci stává přítomným jakožto druhý*. Podle Zahaviho je nesmyslné chtít víc, neboť právě tento zážitek nám dává možnost, aby někdo vyvstával před našima očima jako někdo.

---

[18] Toto spojení užívá Václav Bělohradský ve svém eseji „O společnosti spektáklu“. (*Eseje a úvahy* [online]. 2008 [cit. 2. 6. 2012]. Dostupné z: http://www.multiweb.cz/hawkmoon/o_spolecnosti_spektaklu.htm), ve kterém reaguje na knihu Guy Deborda *Společnost spektáklu*.

[19] Dan Zahavi. *Subjectivity and Selfhood*. Cambridge: MIT Press, 2005.

[20] *Tamtéž*, s. 154.

[21] Søren Overgaard. „Rethinking Other Minds: Wittgenstein and Levinas on Expression“. *Inquiry*. 48/3 (2005), s. 250.

Přeloženo do diskurzu performance: druhý člověk, či postava ve svém výrazu je viditelná, když není v jistém smyslu vidět, když je v určitém slova smyslu nedosažitelná, když se jí nezmocňujeme bezprostředně, ale přesto jejímu výrazu nějak rozumíme.
Abychom tento poznatek ještě podpořili, můžeme ho doložit zcela přímočaře i v rovině vnímání. Jednoduše řečeno, viditelnost člověka je dána principiálně jeho neprůhledností, jeho resistencí vůči průniku pohledem pozorujícího. Druhý je výrazem, výrazovou jednotou, proto, že zastavuje náš pohled. *Druhý je vidět proto, že není průsvitný*. Fakt, že se druhý projevuje, že se nám zjevuje, je dáno hutností jeho existence, kterou nepronikneme. Neoddiskutovatelná zjevnost pro druhé je možná jako zahuštění, neprůhlednost, skrývání, které zjevnost provází.
Tento argument je zdánlivě v rozporu s předchozím tvrzením o tom, že druhý je nám bytostně srozumitelný a blíže, než bychom věřili. Není to ale tak, jak se na první pohled z tvrzení zdá. Fakt, že druhého nevlastním, že se mi odpírá a díky tomu ho vidím, totiž může být charakteristikou toho, čemu jaksi pozitivně, či afirmativně říkáme nitro druhého. To, čemu říkáme nitro, může označovat právě tento fakt neproniknutelné hutnosti výrazu druhého člověka. Niternost nitra se možná buduje *spolu s výrazem* jako jeho hustota, zhuštění. Nitro vnímáme tak, že narážíme na neprůhlednost, která také „něco znamená“. Navíc, a to je extrémně důležité, se této situace rovněž tělesně a výrazově účastníme, takže tato viditelnost druhého skrze jeho hutnou neprůhlednost je nám blízká kvůli naší vlastní zahuštěné vtělenosti ve světě. Merleau-Ponty tento fakt zachycuje pregnantně: „tělesnost smyslově pociťovatelného, tato hutná zrnitost zastavující exploraci, […] odrážejí mou vlastní vtělenost a jsou její protiváhou.“[22] V jedné ze svých slavných deskripcí aplikuje toto setkání s hutnou jinakostí i na *sebevztah vnímání* a dokládá tak, že téma vztahu k druhému a téma vztahu k sobě samému není bytostně jiného druhu. Sami sobě si můžeme být srozumitelní a viditelní, když narážíme na netransparenci, hutnost, *jinakost v nás samých*. Tato dvojitost – vnímání sebe sama jakožto jiného – zakládá naše osobní sebezdvojení. Jsme si blízcí tak, že nahmatáváme své vlastní odpírání, nikoli, že sami se sebou plně splýváme. Nahmatáváme se a vnímáme, že nás někdo nahmatává – schopnost hmatat a být nahmatán jako jeden počitek zakládá náš prožitek sebe samých – srozumitelnosti jinakosti. Tato vnitřní sebe-jinakost se zároveň v jistém smyslu replikuje v setkání s druhým v jeho projevech a konstituuje se *spolu s* prožíváním druhých lidí. Od počátku zažíváme, jaké to je cítit něco jiného, co je subjektivitou, na nás samých. Díky tomu je nám blízké cítit něco jiného, co je subjektivitou, na druhých. Právě tento vtělený rozdíl, toto zvratné „se“ ve slovesech „vidět se“, „cítit se“, „slyšet se“, „představit si“, která neexistují bez významuplnosti slov „vidět“, „cítit“, „slyšet“, „představit“, je dle Merleau-Pontyho základem lidské subjektivity a podmínkou možnosti vnímat druhé lidi smysluplně v jejich výrazu. Tento základní význam empatie je také základem takové scény lidského života, kterou principiálně charakterizuje napětí: člověk existuje pro sebe jako jiný, představuje se pro druhé, vnímá druhé jako jiné. Velmi opatrně bychom v tomto místě mohli zavést pojem „dramatický“ jako pojem zachycující toto nezrušitelné napětí lidské situace na scéně vztahů. Tímto pojmem nechceme odkazovat explicitně k divadelní tvorbě, k textové složce divadelní události, či ke konkrétní formě výpovědi, ale k „dramatičnosti“, kterou do myšlení a zaujímání postoje k situaci zavádí Martin Puchner v *Drama of ideas*.[23] Dramatické myšlení se dle něj neodvíjí jako řetězec monologického odvozování jednoznačných stanovisek, ale vyvstává na scéně napětí dvou a více názorových postojů, aniž by jeden z postojů byl již apriorně ten vítězný. Existujeme a myslíme tak, že se k situaci sami stavíme ambivalentně, v síti názorových

[22] *Tamtéž*, s. 94.
[23] Martin Puchner. *Drama of ideas*. New York: Oxford University Press, 2010, s. 8.

postojů, a smysl situace vyvstává ze vzájemné časově se odvíjející interakce těchto ambivalentních postojů.[24]
Chápání sebevztahu jako vztahu hutné neprůhlednosti, ze které vyvstává význam, podporuje ve svých dílech dalších fenomenolog Jean-Luc Nancy. Ve svém díle *Corpus*[25] podává velmi originální popis rozrušení ustanovené duality mysli a těla, aniž bychom sklouzli k myšlení všeobecné viditelnosti. Tělo, které cítí, vyjadřuje a vnímá, píše Nancy, je tělem, které se zároveň vnímá, cítí a obrací se samo k sobě. Tělo není bezprostředností, imanencí v sobě, monistickou jednotou. Tělo je vždy určitým překračováním sebe,[26] je bytím mimo sebe a přicházením k sobě skrze ucítění se, dotýkání se. A právě tato extenze, toto prodloužení těla mimo sebe, je duše či mysl, říká Nancy. Extenze přitom znamená napětí a zhuštění zároveň – tenze a intenze, jinými slovy intenzita. Extenzivní tělo disponuje intenzitou a to je to, co označujeme za naši mysl. Duše je tedy názvem pro zkušenost, kterou je tělo. Smysl tělu nedáváme tím, že ho myslíme naší netělesnou myslí, smysl vzniká v onom extenzivním bytí těla: „V myšlení těla tlačí tělo myšlení stále dál, pořád příliš daleko: příliš daleko, aby zůstalo ještě myšlením, a nikdy dost, aby bylo tělem.“[27] Tělo, to je duše, která kdy se cítí, cítí se být tělem.[28] Duše je jméno pro cítění těla, je to „vnitřek, který se cítí být venku.“[29] Nancyho důraz na zvratnost cítění těla, který zakládá duši, těla, které existuje jen jako překračování a vnějšek, podporuje fenomenologické chápání expresivity jako komplexity nitra a extenze viditelnosti.
V knize *La prose du monde* Merleau-Ponty ukazuje, že jednou z prvních forem zvratnosti těla k sobě samému je gesto. Gesto nic nepřidává, nerozšiřuje záběr těla, ale tělo se v něm vrací zpět k sobě a reorganizuje se, shrnuje, zahrnuje, zhutňuje, vrství. Touto cestou tvoří „nadbytek smyslu“,[30] který je známkou *překročení vlastní situace*. Právě překročením sebe, skrze svou vlastní reorganizaci, skrze tuto intenzivní extenzi sebe, se tělo stává místem myšlení, otevírá dimenzi duše. Tělo nemyslí tak, že je prostou sebeprézentností, ale tak, že překračuje svou situaci a gesticky se reorganizuje. To má však ještě jeden důsledek pro vztah vnímání a výrazu: Když vnímáme druhého člověka, či obecně svět, neznamená to, že se něčeho zmocňujeme, že něco pojímáme skrze počitek do našeho vědomí, ale že to, co vnímáme gesticky, extenzivně a intenzivně opakujeme. Vnímat druhého či svět neznamená tedy ještě z dalšího důvodu mít jeho přesný obraz v mysli. Vnímat druhého znamená nechat ho působit v našem vyjadřování. To, jak vnímáme druhé, je zjevné v našich výrazech, v naší expresivitě. Druzí jsou vnímáni tak, jak se otiskují do naší expresivity. „Každé vnímání,“ píše Merleau-Ponty, „je již prvotním vyjadřováním.“[31] Druzí jsou nám blízcí, protože se účastní našeho vyjadřování se, ale nejsou s námi totožní, nejsou naším vlastnictvím, protože nevyjadřujeme je, ale to, jak se projevují skrze nás. V textu *Le doute de Cézanne* rozvíjí Merleau-Ponty tuto složitou strukturu nepřivlastňování a zároveň nelibovůle na pole umění:

---

[24] Pojem „dramatický“ zde tedy nepoužívám ani ve smyslu literární předlohy divadelní inscenace (jak to odpovídá triádě poezie–próza–drama), ani ve smyslu literárního líčení, ve kterém je zdůrazněno vnější jednání postav nad prožíváním a popisem událostí (v rámci triády lyrika–epika–drama), ani ve smyslu prostého synonyma pro divadelní (odvozeného z divadla), ani ve smyslu napínavý (ve smyslu věty „situace na pobřeží zasaženém požárem je dramatická“).
[25] Jean-Luc Nancy. *Corpus*. Paris: Métailié, 2000.
[26] V kapitole 3 bude Judith Butler obhajovat velmi podobnou myšlenku těla jako překračování hranice.
[27] J.-L. Nancy. *Corpus*, s. 34.
[28] „Corps veut dire très exactement l’ âme qui se sent corps.“ *Tamtéž,* s. 121.
[29] *Tamtéž*, s. 122.
[30] Maurice Merleau-Ponty. *La prose du monde*. Paris: [Gallimard], 1969, s. 92.
[31] *Tamtéž,* s. 110.

„Umění není nápodoba, ani to není něco vyrobeného podle přání instinktů, nebo dobrého vkusu. Je to proces vyjadřování […] Malíř znovu uchopuje a zviditelňuje předměty, které by bez něj zůstaly zazděny v odděleném životě jednotlivého vědomí: vibrace zjevování, která je kolébkou věcí. Jen jedna emoce je pro malíře možná – pocit cizosti – a jen jeden lyrismus – lyrismus trvalého znovurození existence.“ [32]

Zkušenost tohoto druhu vnímání umožňuje, abychom ve vztahu k druhým subjektivitám prožívali zkušenost blízkosti, viditelnosti a rezonance *jakožto* zkušenosti jejich neprůhlednosti, nepřístupnosti a jinakosti. V tomto smyslu *dramatická existence ve výraze*, existence viditelného, které je viditelné v jeho výraze, není zkušeností nějaké kulturní nadstavby. Z toho plyne i důsledek pro místo performance v lidském životě. Pokud základ performance spočívá v možnosti dramatického napětí v expresivitě, ve vyjadřování, které v sobě zahrnuje fakt, že jsem tím, ale nejsem tím, jsem tady a tam, jsem to a také to, potom, řekli bychom s Plessnerem, není performance přídavkem k „běžnému“ životu s druhými jako jeho nadstavba. Struktura dvojitosti vnímání, jevení se druhému jako jiný, je běžnou strukturou našeho sebe-vztahování a vztahu ke světu. Performance je součástí lidské existence.

Hans Blumenberg ve své fenomenologické antropologii identifikuje ještě jeden moment, který je pro naše porozumění expresivitě klíčový. Blumenberg tvrdí, že *zakládající existenciální zkušeností člověka je jeho vlastní viditelnost*. Definuje lidskou bytost přímo jako „viditelnou bytost v empatickém smyslu,“[33] tedy jako *bytost, která vnímá, že ji ostatní vnímají*, vidí, že je viděna. Toto vědomí vlastního zveřejnění, vlastní existence jako viditelnosti pro okolí, veřejného rozměru vlastní existence, se zapisuje podle Blumenberga do našeho těla i do konstituce lidského sebevztahu, a stává se tak základním východiskem fenomenologické antropologie. Být znamená před-stavit se, existovat expresivně, vně sebe sama, pro vnímání druhých a pro mé vnímání, když se vnímám jako bytost viděnou druhými. Význam pojmu „wahrgenommen werden“ – být vnímán, ale také v doslovném překladu být brán vážně, být přijat jako pravdivý, pravý – je základem sebe-poznání: vstupuji do významu tak, jak mě druzí vnímají, a v zásadním slova smyslu i tímto významem jsem. Takové východisko však v sobě zahrnuje nejméně dva důležité aspekty. Tím prvním je, že vlastní viditelnost koresponduje se zážitkem tělesnosti, intersubjektivity a cizosti, tím druhým, konsekventním, je, že vlastní viditelnost *generuje zároveň touhu po neviditelnosti*.

Pokud jde o první aspekt: vyjdeme-li z Blumenbergova tvrzení, že člověk konstituuje své lidství skrze viditelnost, znamená to zároveň, že jeho sebe-konstituce se uskutečňuje v situaci, kdy je viděn druhým. Být viděn druhým však znamená zároveň *být jím uznán*, „wahrgenommenwerden“, a zároveň být jeho pohledu do jisté míry *vydán*, neboť pohled druhého a to, co s sebou tento pohled nese, *není možné mít pod kontrolou*. *Moment uznání mého lidství je tedy zároveň momentem diváctví ze strany druhého i kontroly mého způsobu, jak lidství prezentuji*. Přítomnost cizího pohledu jako nutná a neredukovatelná součást konstituce lidství v sobě v důsledku tohoto zjištění nutně zahrnuje naši zranitelnost druhými lidmi a jejich pohledy, naši nezajištěnost aktérství před očima diváků. Tento fakt spolu s další okolností, a sice že člověk je viditelný v tom smyslu, že je jaksi „nápadný“ („auffällig“), že v jistém smyslu slova trčí a vyčnívá, způsobuje, dle Blumenberga, potenciální přítomnost hostility, nepřátelství uprostřed sebekonstituce. To Blumenberg formuluje v následující větě: „viditelnost vzpřímeného naháče je nápadnost a každá nápadnost podněcuje vznik

[32] Maurice Merleau-Ponty. „Cézanne’s doubt“. In: Týž. *Sense and Non-sense*. Evaston (Ill.): Northwestern University Press, 1964, s.17–18.

[33] „Der Mensch ist das sichtbare Wesen in einem emphatischen Sinne“. Hans Blumenberg. *Höhlenausgänge*. Frankfurt a M.: [Suhrkamp], 1989, s. 55.

nepřátelství a nedůvěry."[34] Z tohoto důvodu zkušenost viditelnosti okamžitě generuje potřebu *nebýt v určitých modalitách vidět*,[35] *touhu po tom moci se i schovat,* „touhu po neviditelnosti, zakořeněnou hluboce v situaci [lidského] druhu".[36] Ve svém textu *Höhlenausgängen* používá pro tento účel Blumenberg metaforický výklad Platonova mýtu o jeskyni. Tento mýtus používá jako paradigmatický příběh, který v řeckém podání sugeruje cestu ze tmy mýtu, ovládnutého tělem a emocemi, jež zakalují mysl, na světlo jasného (vědeckého, či abstraktního filosofického) poznání; z viditelnosti sekundární, stínové, tělesné do viditelnosti bezprostřední, intelektuální; z viditelnosti formy k viditelnosti čisté pravdy obsahu. Blumenberg se snaží ukázat, že tento řecký výklad je jednostranný. Tvrdí, že pokud bychom se vydali z jeskyně ven za účelem nalezení absolutní bezprostředně osvětlené pravdy, pak naše štěstí, eudaimonia, spočívající potenciálně v plném poznání skutečnosti, by zároveň znamenalo, že i my sami budeme vystaveni pohledu druhých bez jakéhokoli práva na intimitu, kontury, a tím v podstatě hranic sebe sama. Vidět potenciálně jasně znamená zároveň být průhledně jasný pro druhé, a tedy v jistém smyslu *nemít nitro*. Vzhledem k tomu, že naše viditelnost spočívá v nápadnosti a vyčnívání, musíme počítat zároveň s tím, že čím více budeme vidět, tím větší bude pravděpodobnost, že naše viditelnost vzbudí nevraživost, vůči které se nebudeme moci bránit. Z tohoto důvodu, říká Blumenberg, cesta za transparentní pravdou nutně generuje i touhu po cestě zcela opačné – cestě zpět *do jeskyně, cestě za závoj, do pološera, a snad i intimity domova.* Z toho vyplývá dle Blumenberga dvojznačnost: „Více světla! To je jeden nezbytný postulát neukončitelného procesu stávání se člověkem. Ne moc světla! je postulát jiný, který vyvažuje ten první útěkem zpět do jeskyně, věčnou touhou po stínu."[37]

Touto cestou znovu Blumenberg potvrzuje naše předchozí závěry, podle nichž je „trvale udržitelná" viditelnost člověka umožněna jen určitou mírou netransparence, stínu, zahuštěnosti, nevědomí. Ke kvalitám člověka patří spíše péče o míru viditelnosti a neviditelnosti nežli jednosměrná touha po čiré transparentnosti. Pečlivá péče o dramatickou existenci ve výrazu je tak možná způsobem, jak člověk své lidství naplňuje. Nebýt tak zcela vidět znamená zůstat sebou, nebýt vyvlastněn druhým. Zaplatíme za to ztrátou potenciální možnosti nabýt ostrého poznání všeho, vše prohlédnout. Uvidět znamená však také vydat se druhým, být vydán vnějšku. Hledání kompromisu mezi obranou vůči přivlastnění a touhou si skutečnost přivlastnit odkrývá také jakousi dvojitost světů, dvojitost řádů, ke kterým jsme puzeni. Blumenberg s odkazem na Kolakowského zdůrazňuje, že není jasné, ve kterém z těchto dvou řádů *jsme více sami sebou*, ve kterém jsme více *bdělí* – tedy *vskutku vzhůru, vědomí, při vědomí* –, a který je více světem našich snů. Možná, že svět přítmí je světem *větší* jasnosti a bdělosti než svět přesvícený do průsvitnosti, jenž je podle všeho pouze světem fantazie a snu, nedosažitelnou iluzí, tedy existujícím pouze jako předmět touhy. Svět zastíněný možná umožňuje vyvstání kontur kolem zahuštění a dává nám tak možnost vnímat sebe samé jako hutnost, resistenci a niternost. Možná je ale zároveň světem, ve kterém se můžeme zabydlet až příliš a svou hutnost prohlásit za čirou pravdu. Který z těchto řádů či postojů je tváří světa a který je jeho zakrytím, ptá se Blumenberg?

---

[34] *Tamtéž,* s. 56.

[35] Tento moment vykládá pregnantně Oliver Müller ve svém článku o Blumebergově pojetí empatie. Oliver Müller. „Im Vorfeld der Personalität. Phänomenologisch-anthropologische überlegungen zu Visibilität und Intersubjektivität". In: *Grenzen der Empathie. Philosophische, psychologische und anthropologische Perspektiven*. München: Wilhelm Fink, 2013, s. 161–182.

[36] H. Blumenberg. *Höhlenausgänge*, s. 55.

[37] *Tamtéž.*

Pokud může performance či divadlo nabídnout prostor péče o různé formy viditelnosti a neviditelnosti, pokud je jeho předmětem zkoumání hra s odkrýváním a zakrýváním, pokud účastníci studují míru prézentnosti sebe sama a reprezentace postavy, pokud zkoumají svou viditelnost skrze závoje a své iluze skrze přesvícení svých domnělých niterných obsahů, může být právě tím nejlepší experimentálním prostorem myšlení člověka divadelní prostor, situace performance.[38]

Aby svou fenomenologii viditelnosti jako základní zkušenosti lidství v rámci sociálního prostoru Blumenberg dobře ukotvil, používá opravdu nejrůznějších divadelních metafor – v jeho výkladech figurují pojmy jako scéna, prascéna,[39] scéna života,[40] aktér, maska. Člověka Blumenberg prezentuje, jak ukazuje Müller, jako „scénickou existenci" („szenische Existenz")[41] a upozorňuje na nezrušitelnou dimenzi jeho tělesnosti. Základní charakteristikou tělesnosti je přitom performativní schopnost člověka „něco znázornit" („etwas darstellen").[42] Výjimečnost těla je dána faktem, že dosahuje „viditelnosti [jako] neprůhlednosti, ale také [jako] nevyhnutelného sebeznázornění/sebezobrazení (‚Selbstdarstellung') ve viditelnosti pro druhé."[43] Oliver Müller ve své interpretaci Blumenberga z tohoto následně odvozuje důležitý závěr:

„Je-li člověku viditelnost velkým tématem, pak je divadlo místem, v rámci kterého je neustále opakován akt stávání se viditelným. Člověk pak může v dění na jevišti sledovat vlastní výkon konstituce subjektu, zde se předvádí ono moci-být-uviděn a hra s tímto moci-být-uviděn."[44]

Teprve z tohoto prožitku moci-být-uviděn vzniká dle Blumenberga možné sebepoznání, seberozpoznání („Selbsterkenntnis").[45] Blumengberg dokonce označuje sebezkušenost za „artefakt zkušenosti cizího."[46] Zkušenost moci-být-vidět druhým člověkem se tak stává bytostným předpokladem schopnosti vytvořit sebevztah.

1.3. Shrnutí

Je zjevné, že fenomenologické rozpracování tématu expresivního fenoménu se dotýká rovněž tématu dramatického výrazu, zkušenosti existence viditelnosti na scéně, zkušenosti aktérství a performance. V expresivním fenoménu se specifickým způsobem kombinuje viditelnost člověka a jeho neviditelnost. Neviditelnost přitom není negací viditelnosti, jejím chyběním, ale aspektem viditelnosti. Během výkladu jsme narazili na pět různých pojetí výrazu, který je umožněn určitou formou neviditelnosti: 1. výraz jako nevědomý projev

---

[38] Podotkněme, že by v souvislosti s tematikou zhutnění, přítmí jako opaku průsvitnosti, funkce závoje jako zprostředkování intimity a domova, bylo velmi užitečné sledovat fenomén divadelní masky – maska zdvojením já na já a jiné já a zároveň zintenzivněním pohledu na sebe sama skrze extenzi – maskou člověk vychází za své vlastní hranice, aby se k sobě vrátil zahuštěním a intenzitou vnímání v hloubce skryté maskou – umožňuje zkušenosti i reflexi právě zmíněné konstituce sebe skrze jinakost a zakrytost.

[39] Hans Blumenberg – Manfred Sommer. *Beschreibung des Menschen. Aus dem Nachlass von M. Sommer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, s. 777.

[40] *Tamtéž*, s. 141.

[41] Tento pojem není Blumenbergovým vlastním konceptem, ale užívá ho Oliver Müller pro popis jeho filosofie s odkazem na Wolframa Hogrebea.

[42] *Tamtéž*, s. 148.

[43] *Tamtéž*, s. 770.

[44] Oliver Müller. „Im Vorfeld der Personalität. Phänomenologisch-anthropologische überlegungen zu Visibilität und Intersubjektivität", s. 170.

[45] H. Blumenberg – M. Sommer. *Beschreibung des Menschen, aus dem Nachlass von M. Sommer*, s. 282.

[46] *Tamtéž*, s. 881.

životního puzení, který je expanzivní a není plně viditelný sám sobě (Scheler); 2. výraz, který je viditelný proto, že je neprůhledný, hutný, zahuštěný (Merleau-Ponty); 3. výraz jako tělesné překročení sebe sama a netriviální zvrat k sobě samému (Nancy); 4. výraz, který je jakožto gesto opakování formou vnímání nepřivlastnitelného světa (Merleau-Ponty); 5. výraz, který je nejzřetelnější v pološeru, neboť v takových podmínkách se zesilují jeho kontury i obsah (Blumenberg). Neviditelnost, o níž mluvíme v souvislosti s fenomenologickým pojetím expresivity, je v každém případě předvedena jako konstitutivní součást výrazu. Nejsme neviditelní druhým proto, že jsme popřeli něco jako expresivní fenomén, ale že jsme ho prostě vyplnili jeho vlastními možnostmi. *Neviditelnost je součástí tělesného výrazu*, náš výraz pro druhé je neprůhledný a jako takový je sebepředvedením, případně předvedením v jiném. Tvrzení o primární viditelnosti člověka tak dostává netriviální obsah, neboť v sobě zahrnuje neviditelnost. Mohli bychom nabídnout tvrzení, že výrazem se tvoří nitro jakožto hutnost expresivního materiálu. S tím by se zároveň nabízel také nový, *etický rozměr* expresivity – expresivita by byla stylem, jakým zpracováváme svou i cizí viditelnost a neviditelnost. Etika a lidství se zde v jistém smyslu vzájemně podporují: Jako lidé nejsme ani principiálně viditelní, ani principiálně skrytí. Viditelnost a neviditelnost jsou dimenzemi hloubky našeho výrazu, kterým jsme. Nejde tedy o to, že „lidské nitro“ není principiálně nedosažitelné, ale že *kultivace vztahu mezi viditelností a neviditelností je možná jednou z primárních charakteristik, jak se utváří lidství*, jak se konstituuje lidský sebevztah a vztah k druhým. Expresivní fenomén v sobě zahrnuje i expresivní záhyby – může být *výrazem, který má za úkol zakrýt výraz*. K hutnosti výrazu, která zakládá netransparenci, se tak přidává možnost expresivity zahrnuté, zakrývající, výrazu, jenž neviditelnost explicitně vyjadřuje.

Shrňme nyní toto stručné a výběrové čtení fenomenologických příspěvků k tématu expresivity do bodů, které považujeme za přínosné pro další reflexi tématu performativity:

- Zdá se, že fenomenologie expresivity odmítá přiřadit výrazu, jevení se, druhořadou funkci, pokud jde o generování významu. To, co se dosud chápalo jako prostředek, jako médium významu, jako rovina znaků, které odkazují k významu mimo sebe (tělesný výraz odkazující k pravému obsahu mysli), se stává místem, kde se význam naopak spoluvytváří. Oblast projevu, výrazu a jevení se stává centrální oblastí analýzy významu.

- Získali jsme pochopení pro to, že sebevztah není triviální bezprostředností. Čiré vědomí sebe není dosažitelné, neboť sebevztah sestává i z nejasnosti a zakrytosti. „Bytí sebou“ není čirou sebepřítomností, ale něčím jiným. Zahrnuje aspekty sebe-nepřítomnosti, jinakosti, cizosti ve stejném. Nejde tedy ani tak o tvrzení, že každé já je narušováno jiným já, ale že samotná existence něčeho takového vyvstává ze situace neprůhlednosti, závislosti.

- Poukázali jsme na to, že sebevztah je v jistém smyslu konstituovaný vždy spolu se vztahem k jiným lidem a ke světu. Pokud je nám druhý pochopitelný mnohem bezprostředněji, než bychom si mysleli, je to dáno tím, že vztah k druhému je integrální součástí našeho sebevztahu, potřebujeme ho, abychom budovali sebevztah, účastní se konstituce sebevztahu.

- S tímto faktem souvisí připuštění, že myslí, reflexí a vědomím nebudeme mít nikdy (protože konstitutivně) pod kontrolou, či v moci, ani nás samé, ani náš „vlastní“ svět. Abychom mohli existovat ve výraze, musíme si být v něčem neprůhlední, v nějakém

ohledu, či rozměru svou introspekci přesahovat, vracet se k sobě skrze výraz (v druhém). Může to být dáno naší neviditelností pro druhé, touhou po stínu jeskyně, projevováním se skrze expresivitu druhého.

- *Neznamená to však*, že veškerý zdroj významu se lokalizuje do oblastí či fenoménů *mimo nás*. Neznamená to, že jsme otroky druhých lidí, naší tělesnosti, mýtu, či pudové síly. Fenomenologie neříká, že náš výraz je tak jako tak dán nepoznatelnými zdroji, a tudíž jsme jen bezmocné vedlejší produkty hry, která je s námi hrána. Fakt, že si nejsme plně zřetelní, neznamená, že jsme si prostě absolutně nesrozumitelní a nezřetelní, ale právě naopak: díky tomu existujeme jako někdo.

- Pojem niternosti se tímto fenomenologickým výkladem tedy ani neruší, ani není předveden jako funkce, či odvozenina těla, tělesného výrazu. Pojem niternosti dává i nadále nějaký smysl, vytváří se však, mohli bychom nabídnout, spolu s výrazem jako zhuštění a neviditelnost, která viditelnost nutně provází.

- Myšlení se odehrává v rámci „scénické existence“, jako určitá péče o dramatickou situaci viditelnosti v její neviditelnosti. Filosofii v tomto kontextu je pak možno chápat jako kultivaci této dramatizace, sledování nejjasnějších kontur v polostínu, hledání stylu na scéně viditelnosti. Taková filosofie nedominuje výrazu, protože výraz se jí bude dávat vždy v nějakém druhu odpírání a zároveň v afirmativním apelu. Jako závislá daná filosofie výraz spoluurčuje, je funkční „z druhého místa“. Je nucena myslet asymetricky, neklást sebe samu do centra, myslet s vědomím působení jiného, které proces myšlení bude vždy znesnadňovat a narušovat. Cílem myšlení zde nemůže být dosažení sebedostačivosti, ať už formou dominance nad skutečností (fetiš pravdy, mysticismus), nebo formou bezmoci (resentiment). Tento styl filosofického myšlení, který bere vážně významnost výrazu pro myšlení, má etický rozměr: zaujmout asymetrický postoj vůči situaci, postoj, který se nevzdává ani nedominuje, ale přispívá k orientaci a tvorbě významu, je otázkou po budování a vyjednávání etického postoje ke světu a sobě. Jaká kritéria nám umožní myslet, mluvit a jednat „zdařile“ a zároveň „odpovědně“, pokud význam našich slov spoluvyvstává právě ve chvíli jejich vyslovování, význam našich činů se uskutečňuje právě ve chvíli jejich předvedení? Filosofická situace se zde ukazuje jako situace performativní a situace performance.

2. Hra a performance

Druhým klíčovým zdrojem performativního obratu a obratu k performanci se kromě fenomenologie expresivního fenoménu stala jemu předcházející vlna zájmu o fenomén hry.
Fenomén hry se stal předmětem systematického zkoumání na konci 19. století, v pracích Herberta Spencera, Karla Groose, Moritze Lazaruse (pomineme-li slavná, nicméně relativně izolovaná pojednání předcházející, například Schillerovo pojednání o pudu hravosti z r. 1793 v *Listech o estetické výchově*[47] nebo Kantovo pojetí svobodné hry obrazotvornosti[48]). Tento zájem o hru přerůstá ve 30. letech 20. století v „obrat ke hře"[49], jenž s sebou nese přesvědčení o klíčové funkci hry a hravosti pro lidskou kulturu, vývoj člověka, jeho kreativní potenciál, a dokonce i pro lidskou podstatu. V rámci výzkumů herního chování se však postupně začíná objevovat i pojem performance. V díle Johana Huizingy, Victora Turnera, nebo Ervinga Goffmana nalezneme témata performance analyzovaná pomocí popisů herní struktury (témata, mezi která patří vtělení, rozrušování hranic mezi reálným a imaginárním, uměním a skutečností, rolemi subjektu, já a ty, sociální hra, liminální stav). Následně mnozí teoretikové přicházejí s myšlenkou, že performance je „konkrétní forma herní aktivity",[50] „důležitá podkategorie hry",[51] nebo že se ze širšího pole her postupně *vyvinula*.
U těchto tvrzení nicméně nezůstává a celé pole zkoumání fenoménu performance a fenoménu hry se postupem času ukazuje jako extrémně komplexní. Hlavním důvodem je to, že jednotliví autoři postupně docházejí k závěrům, že oba pojmy jsou chronicky nedefinovatelné. Jsou popisovány jako „bytostně rozporované pojmy"[52], jako pojmy, které jsou charakteristické svým nejasným rozpětím,[53] nejasným zařazením,[54] „neuvěřitelnou strukturní komplexností",[55]

---

[47] Friedrich Schiller. *Výbor z filosofických spisů*. Přeložil František Demel a Ivan Ozarčuk. Úvodní studii a poznámky vypracoval Milan Sobotka. Praha: Svoboda-Libertas, 1992, s. 174.

[48] Immanuel Kant. *Kritika soudnosti*. Přeložil Vladimír Špalek a Walter Hansel. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975, s. 271.
[49] Brian Sutton-Smith. *The Ambiguity of Play*. Cambridge (London): Harvard University Press, 1997 [2001], s. ix.
[50] Carrie Lobman – Barbara E. O`Neill (eds). *Play and Performance, Play and Culture Studies*. Vol. 11, Lanham MD: University Press of America, 2011, s. VIII.
[51] B. Sutton-Smith. *The Ambiguity of Play*, s. 192.

[52] Marvin Carlson. *Performance. A Critical Introduction*. London: Routledge, 1996 [2004, 2018]. Na straně 1 Carlson odkazuje na článek Mary S. Strine – Beverly Whitaker Long – Mary Frances Hopkins. „Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities" (In: Gerald Phillips – Julia Wood (eds.). *Speech Communication: Essays to Commemorate the Seventy-Fifth Anniversary of the Speech Communication Association*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990, s. 183.), kde se performance jako bytostně rozporovaný pojem představuje. Samotný termín „essentially contested concept" však zavedl ještě mnohem dříve Walter Bryce Gallie v textu „Essentially Contested Concepts" (*Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 56, (1956), s. 167–198). Jeho význam v umění je následně rozveden v článku Walter Bryce Gallie. „Art as an Essentially Contested Concept". *The Philosophical Quarterly*, Vol. 6, no. 23, (April 1956), s. 97–114 a v díle téhož autora *Philosophy and the Historical Understanding*. New York: Schocken Books, 1964, s. 187–188.
[53] Richard Schechner. „Performance and the Social Sciences.". *TDR*. 1973, vol. 17, s. 3.
[54] Victor Turner. „Liminal to liminoid in play, flow and ritual: An essay in comparative symbology". *Rice University Studies*. 60, 1974, s. 53–92.
[55] B. Sutton-Smith. *The Ambiguity of Play*, s. 195.

proměnlivostí, ambiguitou[56] či tím, co Spariosu označuje jako „amphibolous nature of play“.[57] Dokladem této filosofické nouze, jak uchopit význam a vztah hry a performance, může být i existence nesčetných pojmových kombinací, mezi které patří složeniny typu filosofie hry,[58] filosofie performance, performanční hra,[59] hra a performance,[60] herní performance, hra jako performance, performance jako hra,[61] herní teorie performance[62] atd.

Z existence tolika přístupů k problému nicméně zjevně vyplývá, že propojení tématu hry a performance je zásadní. V této kapitole se chci omezit pouze na sondu do zcela konkrétních úvah o struktuře hry a jejím propojení s performancí tak, abych mohla zformulovat důležité body pro následnou reflexi o pozici filosofie ve vztahu k performanci. Pro tento účel považuji za vhodné zkoumat výklad jednoho z klíčových teoretiků hry Johana Huizingy. Budeme sledovat především ta místa, která nás navedou k možnosti rozumět následně filosofii ze hry a z performance.

2.2. Vybrané rysy hry

Johan Huizinga se ve své knize *Homo ludens*, poprvé vydané v roce 1938, zaměřuje na „hry společenské povahy“,[63] mezi něž spadají aktivity sahající od dětské hry přes společenské rituály, různé druhy veřejných shromáždění až k uměleckým představením. Hru jako strukturu popisuje Huizinga způsobem, který se stal pro celý výzkum herních aktivit 20. století určující:
„Hra je dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím ‚jiného bytí‘, než je ‚všední život‘.“[64]
Samozřejmě, že Huizingův výměr není jediný ani obecně platný, ale stává se výměrem, vůči kterému se další výměry nejčastěji vztahují.[65]
Schopnost člověka provozovat takto definovanou herní činnost přitom Huizinga identifikuje jako „primární životní kategorii, […] jako formu mající smysl a […] jako sociální strukturu“.[66]

---

[56] *Tamtéž.*
[57] Mihai Spariosu. *Dionysus Reborn*. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 1989, s. 2.
[58] Emily Ryall – Wendy Russell – Malcolm MacLean (eds.). *Philosophy of Play*. London: Routledge, 2013.
[59] Bruce McConachie. „An Evolutionary Perspective on Play, Performance, and Ritual“. *TDR: The Drama Review*. 55:4, 2011, s. 40.; B, Sutton-Smith. *The Ambiguity of Play*, s. 5.
[60] C. Lobman – B. E. O`Neill (eds). *Play and Performance, Play and Culture Studies*.
[61] Richard Schechner. *Performance Studies: An Introduction*, 3rd ed. London and New York: Routledge, 2013 [2002], s. 109.
[62] B. Sutton-Smith. *The Ambiguity of Play*, s. 192
[63] Johan Huizinga. *Homo ludens*. Přeložil Jaroslav Vácha. Praha: Mladá Fronta, 1971, s. 14. Huizinga bere v potaz v zásadě takové hry, které mají explicitní či implicitní diváky, tedy hry jako performance.

[64] *Tamtéž*, s. 33.

[65] R. Caillois ve své knize *Hry a lidé* (c.d., s. 35–36) nabízí například poněkud detailnější typologii her. Rozlišuje hry typu paideia (primární síla improvizace a spontaneity, dovádění) a ludus (obsahují princip překážky a regulérní komplikace zabraňující dosažení cíle). Ludus pak Caillois dále dělí na agón (důraz na zápas a excelenci), alea (prožitek vzdání se vůle), mimikry (vstup do iluzorního světa, představování), vertigo (dobrovolný horor fyziologie a motoriky). Pro mé následující zkoumání principu ambivalence ale tato zpřesnění nemají významnější přínos. Chci se totiž zaměřit na jeden strukturní aspekt hry, který kritici a interpreti Huizingovi nevyčítají.
[66] J. Huizinga. *Homo ludens*, s. 11–12.

Důležitou charakteristikou hry ze zmíněné definice je její autoteličnost – fakt, že má cíl v sobě samé, že se odehrává jak mimo architekturu účelů racionálních, čistě intelektuálních, tak mimo účelnost biologickou, iracionálně-instinktivní. Hra „má svou platnost vně norem rozumu, povinnosti a pravdy“,[67] říká Huizinga a na jiném místě doplňuje: „Hra stojí mimo proces bezprostředního uspokojování nezbytných potřeb a žádostí, dokonce tento proces přerušuje.“[68] Hra, která se vyskytuje v tolika případech společenských aktivit, má tedy jasné omezení: není ani bezprostřední, ani rozumná. Naopak tyto postoje svým „vpádem“ přerušuje.

Jakou povahu však toto přerušení má? Na to Huizinga odpovídá zcela zřetelným tvrzením:

„Žádná biologická analýza nevysvětlí intenzitu hry, a právě v této intenzitě, v této schopnosti pobláznit je podstata hry [na rozdíl od] vybití přebytečné energie, uvolnění po vypětí sil, přípravy na požadavky života a kompenzace za neuskutečnění.“[69]

Hra tedy jako jisté „pobláznění“ zároveň *přerušuje* systém bezprostředního uspokojování potřeb, ovšem jiným způsobem, než jakým je přerušena bezprostřednost skrze distanci rozumnosti, skrze zastavení se, skrze smysl pro povinnost a pravdu. *Hra je distancí*, která vzniká tak, že nás „sebere“ něco, co přeruší naši jatost v bezprostředních potřebách. A právě tato schopnost nechat se uchvátit, nadchnout se, a tímto způsobem se vzdálit jatosti normami bezprostřední každodennosti charakterizuje dle Huizingy člověka, který si hraje, Homo ludens. Hra přerušuje síť odkazování na všemožná externí dobra. Je sama mimo dobro a zlo, a jako taková je afirmativní.

Pokud by však „hravost“ měla být charakteristikou lidské bytosti a základem sociality, přičemž by nebyla definovaná ani rozumem, ani jako morální kategorie, lišil by se vůbec hravý, jatý, nadšený, uchvácený člověk nějak od zvířete? Huizinga překvapivě říká, že tato otázka je irelevantní, a po diferenci mezi člověkem a zvířetem nepátrá, neboť 1. ji k ničemu nepotřebuje, 2. žádná v tomto ohledu neexistuje: „Zvířata nečekala, až je lidé naučí, jak si mají hrát. Můžeme dokonce klidně říci, že lidská civilizace nepřipojila k obecnému pojmu hry žádný podstatný znak. Zvířata si hrají právě tak jako lidé.“[70]

Hra tedy v jistém smyslu ignoruje mnoho novověkých dualismů: člověk a zvíře (to, co člověka dělá lidským, není to, co ho odlišuje od zvířete), objektivní pravda a nereálná fantazie, intelekt a tělo, a to proto, aby specifickým využitím jejich spojení vytvořila dvojitost jinou: dvojitost porozumění skutečnosti, která je zároveň v prožitku a zároveň ve výraze hrou. Hra, řekli bychom v návaznosti na minulou kapitolu, se neodtrhává od svého zdroje, skutečnosti, ale zhutňuje ji a vrství v rámci pole omezeného časem, prostorem a pravidly. Toto zhutnění se děje expresí, aktivitou hry, jako gesto, díky kterému se to, jak skutečnost pro nás existuje, stává viditelným. Díky tomuto mechanismu je hra místem nového generování smyslu skutečnosti. Hra je aktivitou, která nesleduje životní účely člověka, přerušuje je a *právě jako taková* se stává smysluplnou: má svůj vlastní *vtip*, „fun“. Jako zbytečná je *nadbytečná*. Ruší se v ní bezprostřednost a účelnost ve prospěch generování nového významu. Hra je výrazem skutečnosti, který přidává skutečnosti na významu. Ve hře *je víc*, než co bezprostředně nebo

---

[67] *Tamtéž*, s. 145.

[68] *Tamtéž*, s. 16; zdůraznění autor. Obdobně E. Fink píše: „Hra ‚přerušuje‘ kontinuitu, souvislost našeho životního běhu […] vystupuje svérázně z normálního způsobu, jakým vedeme svůj život, je vůči němu v distanci.“ (Eugen Fink. *Oáza štěstí*. Přeložili Jiří Černý a Věra Koubová. Praha: Mladá Fronta, 1992, s. 17.)

[69] J. Huizinga. *Homo ludens,* s. 10. Podobně E. Fink: „Hra nás unáší.“ (E. Fink. *Oáza štěstí*, s. 15.)

[70] *Tamtéž*, s. 9.

nejúčelněji potřebujeme. Tento smysl plynoucí ze zbytečnosti, či nadbytečnosti, superabundans, zároveň určuje, že „jsme něčím více než jen rozumnými bytostmi, neboť hra je nerozumná“.[71]

Co z toho můžeme odvodit pro filosofii? Přestože Huizinga jasně říká, že hra je vůči rozumnosti méněcenná, neboť je to vždy „jenom hra“, je nerozumná, samoúčelná a zbytečná na rozdíl od vážnosti rozumného života v účelech, odmítá hru devalvovat jako rozumu čistě podřadnou, a naopak v jiném ohledu ji nad rozum povyšuje. Právě „jenom jako hra“ může totiž dle Huizingy „zanechat vážnost daleko pod sebou.“[72] Hra se svou samoúčelností a principem nadbytku stojí v jistém smyslu pod rozumnou činností i nad ní, zdvojuje ji, místo aby jí byla plně podřízena, narušuje ji netriviálním přerušením *dvěma směry*. Otevírá tak pole myšlení, které není rozumné a autonomní, ale komplexní a závislé. Hra přichází v rámci orientace ve skutečnosti *vždy jako druhá*, je relační a závislá na tom, co jí předchází, nebo ji obklopuje. Potřebuje vážnou realitu, aby sama byla hrou *na* vážnost, proti vážnosti, mimo vážnost, aby si hrála s vážností. Právě jen jako sekundární, parazitní, a nic nového nepřinášející se však stává již výše zmíněnou primární kategorií lidského života, nejvážnějším zdrojem jeho smysluplnosti. Dokud bude hra marginální, druhá a zbytečná, bude principiální, primární a klíčová.

Jak tento fenomén a jeho fungování ovlivňuje filosofické myšlení? Jak „dělat filosofii“, pokud nahlédneme, že zdroj smysluplnosti lidského života se objevuje ve struktuře fenoménu, který nutně funguje jako parazit, marginalita, a jehož hlavní funkcí je pobláznit a přerušit účelnost? Jakmile filosoficky hru objevíme, nenechá nás hra existovat bez ní, ale ani ji filosoficky neovládneme. Od chvíle, kdy filosoficky pojednáváme hru, bude nás už navždy jen rušit, parodovat, provokovat a způsobovat potíže, bude nás přerušovat seshora i zdola najednou. Pokud ji budeme chtít pochopit, bude subversivně unikat pokusům o definici tak dlouho, až ji prohlásíme za „essentially contested concept“. Filosoficky se hra ovládnout nedá. Pokud se jí z důvodu ztráty kontroly filosoficky poddáme a vyhlásíme, že hra je prvním fenoménem, že všechno je hrou a že filosofie je vlastně také hrou, zabijeme nejen ji, ale i naše filosofické myšlení – zrušíme totiž hru jako marginalitu, a tím zrušíme i její možnost být primární lidskou kategorií. Namísto toho se myšlení stane spektáklem, v němž se samoúčelnost, nadbytek a bezdůvodnost stává principem. Jedinou motivací spektakulárního myšlení je potom tento princip udržovat svým vlastním odvíjením se, neustálou produkcí neúčelnosti a zábavy. To je však forma herní i filosofické perverze.

Chceme-li tedy myslet hru, budeme nuceni myslet z druhého místa, podobně jako hra lokalizuje sebe samu na druhé místo vůči skutečnosti. Myšlení bude muset hledat své umístění v blízkosti hry a fungovat jako její kritické gesto. Ambivalence hry není tématem, které má být filosoficky překonáno, ale má fungovat jako intenzivní pobídka filosofii k učinění úkroku z centrální pozice charakterizované fetišem pravdy.

Touto cestou vnáší hra do filosofické reflexe zcela nové pojetí vážnosti. Nejváženější pro život je to, co se jeví jako hra, tedy to, co je marginální a v zásadě se nebere zas až tak úplně vážně. Tento afirmativní sebeodstup je něčím, co charakterizuje étos myšlení z druhého místa, který bych ráda prohlásila za jeden z hlavních výdobytků filosofické analýzy hry.

Jistou podporu pro tento postoj objevuje Franc Chouraqui v díle Friedricha Nietzscheho. Ve svém článku *The Seriousness of Play*[73] vyvozuje Chouraqui pojetí vážnosti skrze hru na základě výroku z knihy *Mimo dobro a zlo*: „Zralost muže: to znamená nalézt opět vážnost, kterou měl

[71] *Tamtéž*, s. 11.

[72] *Tamtéž*, s. 15.

[73] www.thauma.nl/seriousness-play. [cit. 30. 12. 2018].

člověk jako dítě, při hře.“[74] Z tohoto paradoxního výroku vyplývá, nakolik je vážnost a hra primárně v jednotě. Hra v sobě zahrnuje hravost a vážnost dohromady. Hravostí myslíme vědomí, že hra je jenom hrou. Vážnost spočívá v plném nastavení na hru a její pokračování v rámci nastavených pravidel, vůle nezkazit hru. Chouraqui v této pozici spatřuje ontologické vymezení člověka, podobně jako mnozí další myslitelé hry: originální půdou lidské zkušenosti je hra, hra je původní sférou prožívání vážnosti. Ve hře se uskutečňuje vážnost lidské existence. Pokud je vážnost a hravost v nějakém smyslu rozpojována, ustavuje se postoj, který je pro lidský život vysoce problematický. Jde především o takový postoj, který přestane hru vnímat jako hru a prohlásí ji za vážnou realitu. V *Genealogii morálky* Nietzsche tento postoj systematicky identifikuje jako asketismus, postoj vážnosti zbaveného schopnosti hravého odstupu. Asketismus je nemocí plynoucí z fetiše vážnosti, je nejsurovější formou perverze, říká Nietzsche. Asketik očišťuje vážnou hravost od hravosti. Výsledkem je smrtelně vážný postoj k realitě, který překračuje horizont hry (horizont vymezený časem, prostorem a pravidly). Chouraqui ukazuje, že tímto postupem nezískáme žádný očištěný myšlenkový přístup ke skutečnosti, ale specifickou, asketickou formu realismu, hru bez vnějšku. Hra se stane bezhraniční a všudypřítomnou, dominující bezmeznou formou vážnosti, fetišem pravosti bez sebeodstupu. Tato fetišizovaná pravost je však opakem způsobu, jakým vnímáme skutečnost našeho světa. Je spektakulární.

Hra se ruší dvěma přebytky – přebytkem hravosti na úkor vážnosti a přebytkem vážnosti na úkor hravosti. Pokud budeme podvádět v rámci herních pravidel, hra končí, pokud budeme hrát hru jinak než hravě, hra končí opět. Mezi těmito dvěma póly se rozkládá herní pole, ve kterém se pohybujeme v ambivalentním, nicméně funkčním postoji. Skutečnost je skutečností teprve díky hře, která je jenom hrou. V tomto smyslu je hra jakožto druhořadá, omezená a nereálná jedinou podmínkou možného filosofického porozumění realitě.

Právě v tomto smyslu, nechce-li filosofie propadnout fetiši purifikované vážnosti pravdy, která v druhém kroku filosofii hibernuje, je nutné ustoupit z centrální pozice, myslet z podvojnosti, ze hry, která nechce být povýšena na skutečnost.

2.3. Performance hry

Jak jsem již zmínila, mnoho přístupů vykládá performanci jako „konkrétní formu herní aktivity“.[75] Bruce McConachie nabízí například evolučně-diachronní přístup a tvrdí, že hra je předpokladem performance: „náš impulz k uskutečňování performancí a k naší zaujatosti performancemi druhých lidí vyplývá z evolučního dědictví hry.“[76] Souhlasí přitom s klasickými výměry hry (J. Huizinga, R. Callois), přičemž performance je dle něj takovou hrou, v níž je (evolučně) zesílen prvek sebeprojekce, jinými slovy schopnosti „vtělit a předvádět subjunktivní skutečnost jako součást […] hry “ (jako že jsem žába, jako že jsem ty, jako že jsem král Lear a mám ženský tělo, jako kdybych nevěděla, co vím, jako kdybych nežila v populistickém státě). Dle McConachiho je „kognitivním základem všech představení schopnost simulovat alternativní, imaginární a budoucí světy“ [77] v nichž se „já“ vyskytuje *vědomě dvakrát* a integruje dvě možnosti sebe sama. V Carlsonově pojednání o performanci se rovněž můžeme

[74] Friedrich Nietzsche. *Mimo dobro a zlo*. Přeložila Věra Koubová. Praha: Aurora, 1998, s. 69.

[75] C. Lobman – B. E. O`Neill (eds.). *Play and Performance, Play and Culture Studies*, s. VIII.

[76] B. McConachie. „An Evolutionary Perspective on Play, Performance, and Ritual“. *TDR: The Drama Review*. 55:4, 2011, s. 35.

[77] *Tamtéž,* s. 38. V podstatě McConachieho vymezení odpovídá Cailloisově vymezení hře ve formě ludus-mimikry.

dočíst, že navzdory konceptuálním neshodám se zdá, že performance se vyznačuje „vědomím dvojitosti“[78] (s odkazem na Richarda Baumana), které nespočívá ve vnějším pozorování, ale ve zdvojeném vědomí sebe. V tomto smyslu tedy při performanci-hře nejde pouze o mimetické napodobení reality založené na vnějším pozorování, ale jde o hru „jednání o jednání“,[79] která „sděluje svým vlastním stylizovaným způsobem, že je herní skutečností, nikoli každodenností, a je tedy metakomunikací.“[80]

Kromě diachronního přístupu zmiňme ještě přístup synchronní, nabízený R. Schechnerem, zakladatelem performančních studií. Podle Schechnera performance není částí hry, ale hru překračuje, resp. je vybavena její strukturou: „Hraní, jako rituál, je v srdci performance.“[81] Na jiném místě popisuje performanci jako aktivitu podmíněnou hrou i rituálem: „Performanci můžeme v zásadě definovat jako ritualizované chování podmíněné a prostoupené hrou.“[82]
Aby nám toto tvrzení bylo k něčemu dobré, je důležité pochopit, co jím Schechner pro performanci získává. Schechner odlišuje rituál od hry jako něco zásadně jiného – rituál je podle něj vážnější než realita, ovlivňuje realitu „shora“ svou mocí, kdežto hra je méně vážná než realita, stojí „pod ní“ jako asociální zábava, nevážnost. Performanci pak určuje jako přechodový stav mezi rituálem a hrou, někdy více obsahující prvek transformace skutečnosti rituálním jednáním, jindy více eskapistickou. Performance je tak jistou formou ztělesnění dvojího odstupu od reality, „dvojitou mezerou“ ve vědomí a sebereflexi,[83] které má na skutečnost vliv.
Tím ovšem Schechner paradoxně říká o performanci něco velmi podobného jako Huizinga, nebo Nietzsche o hře. Mluví o aktivitě či fenoménu, narušující to, čemu máme tendenci říkat běžná skutečnost, ze dvou stran najednou a touto cestou mění její význam, či ji možná přímo zvýznamňuje. Jediný rozdíl je tu opět, podobně jako v případě diachronního přístupu, ve výrazném důrazu na téma subjektivity. K narušení systému účelů dochází v performanci zdvojením v rámci lidského sebevztahu. Toto zdvojení se děje skrze subjunktní funkci (jako kdybych, jako že jsem/nejsem), kterým si subjektivita umožňuje existovat v řádu samoúčelnosti a částečné odpoutanosti od jednoznačného sebeurčení. Toto uvolnění skrze pobláznění hrou dává subjektivitě možnost vidět možnosti své proměny, vnímat sebe jako nedourčenost, a tedy svobodu, a odhalit smysluplnost sebe sama, která je jiného druhu. Zdvojení sebevztahu neznamená, že se subjektivita v performanci vzdá jakémusi proudu dění, ve kterém se rozpustí, ani že performancí prezentuje sebe samu. V performanci má subjektivita možnost zakoušet „vtip“ sebe sama, jenž je zároveň základem nového druhu vážnosti.

2.4. Shrnutí

Jaké poznatky můžeme vyzdvihnout z této sondy do reflexe fenoménu hry?

---

[78] M. Carlson. *Performance. A Critical Introduction*, s. 5.
[79] B. Sutton-Smith. *The Ambiguity of Play*, s. 194.
[80] *Tamtéž,* s. 195.
[81] R. Schechner. *Performance Studies: An Introduction*, s. 89.
[82] *Tamtéž*.
[83] Richard Schechner. „Ethology of Theatre“. In: Týž. *Performance Theory*. New York: Routledge, 2003 [1977], s. 260.

- Hra je představena jako samoúčelná sekundární neužitečnost, která se právě jako taková stává primární kategorií života.
- Díky své neužitečnosti má hra svůj vlastní vtip, který je novým druhem smyslu.
- Performance je taková hra, ve které je zesílena pozornost na lidskou subjektivitu a její sebezdvojování v rámci *sebevztahu*. Toto zdvojení se děje skrze subjunktní funkci (jako kdybych).
- Performance je také způsob předvádění hry, a tedy opakování hry hraním. V tomto smyslu je součástí herního řetězce a dělá ho zároveň jiným. Záměrně testuje, pohrává si s hranicemi hry. Tím zároveň umožňuje, abychom hraním hraní reinterpretovali subjektivitu a naše místo ve světě.
- S přihlédnutím k Nietzscheho tezi můžeme říci, že performance se pohybuje na vratké hranici mezi vyjednáváním hranic hry a jejím zrušením. Jak moc je možné testovat podmínky hry hraním si s nimi, abychom nedosáhli pouhého zrušení hry? Pokud performancí hru zrušíme – ať už prostým podváděním, ignorováním vážnosti performance nebo prohlášením performance za skutečnost – hrozí, že performance zmutuje do aktivity nejsurovější formy perverze, tyranie smrtelné vážnosti.
- Pokud se performancí udržíme v hranicích hry, mohli bychom spolu s Rolfem Elberfeldem tvrdit, že performance je praktikováním „zacvičování se do světa“,[84] zacvičováním se do toho, jak nakládat s hrou, která je primární ontologickou charakteristikou člověka.

[84] Rolf Elberfeld. „Transformative Phänomenologie.“ *Information Philosophie*. No. 5, 2007, s. 26–29.

3. Performativ – performativita: Austin, Derrida, Butler

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, langage, 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 jazyk[85] přesto velmi ovlivnil, že se v lingvistice objevuje postupně vnímání řečové promluvy, performance jako „nikoli pouze omezené, okleštěné či dokonce poškozené odvozeniny 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 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 soudobé 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 sebereferenční, kdy neukazuje na nějakou skutečnost skrytou za ním, ale kdy je sám uskutečněním nějaké skutečnosti. *Původní* dvojitost světa ukazovaného (vyjadřovaného) a systému znaků, kteří 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

[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.

[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.

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 jednolitostí, ve které vše, slova, věci, představení, předměty, znaky a označení fungují jako srovnatelné „záležitosti“ bez diferenciace? 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 performativy 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“, a jiné jsou „jen hrou“ na dělání, 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 hercova 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 mysli 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. Zaprvé 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 sebereference performativní výpovědi nahrávající představě určitého splynutí reality a jejího označování v jednu prézentní 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". Sebereference 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 sebereference 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. 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, niternosti, 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

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

hrozit dezinterpretace ve smyslu člověka dětinsky či animálně 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, performera, 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 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 opakovaných 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

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

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

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 jeho 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.

---

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

[90] *Tamtéž*, s. 173.
[91] *Tamtéž,* s. 179-180.

Dualita genetické informace a jejího kulturního zpracování se přitom jeví jako jedna z nejodolnějších 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* diferenciace, diferenciace těla a myšlení, je nemožná. Hned v úvodu své knihy *Závažná těla*[93] Judith Butler popisuje, že ačkoli systematicky usilovala o promýšlení 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 neznamená, 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 emancipovalo jakožto nezávislá a nemyslitelná materiální přítomnost, okamžitě by se zhroutilo samo do sebe, k čisté sebereferenci, která znamená vlastní vyprchání, 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

---

[92] Přestože již od dob Jakoba von Uexkülla biologická hermeneutika ukazuje, že ani genetická informace není žádným „tvrdým faktem", že existuje jako význam teprve, až když je „čtena" jako text s mnoha možnými významy. Viz Alice Kliková. „Teoretické důsledky Uexküllovy nauky o významu a možnosti její reinterpretace". In: Alice Kliková – Karel Kleisner (eds.). *Umwelt, koncepce žitého světa Jakoba von Uexkülla*. Praha: Pavel Mervart, 2006, s. 71–98.
[93] Judith Butler. *Závažná těla: O materialitě a diskurzivních mezích „pohlaví"*. Přeložil Josef Fulka. Praha: Karolinum, 2016.
[94] *Tamtéž*, s. 9.
[95] J. Butler. *Závažná těla: O materialitě a diskurzivních mezích „pohlaví"*, s. 9.
[96] *Tamtéž,* s. 10.
[97] *Tamtéž*, s. 12.

tělem je možné vždy jedině existovat jako 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 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 náporem 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 subjektivity je pro nás důležitý, protože znovu podporuje přesvědčení o významnosti performancí a performativity pro myšlení a pro zaujetí adekvátní pozice myšlení.

3.2.3. Vášnivé připoutání skrze vztahy lásky

---

[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. Sebeprezentace 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 Merleu-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.

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 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 subjektivity 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 podmínka naší existence, o které ani jasně nevíme. Své 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]

3.2.4. Metalepse a zakrytost

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 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 čistotě 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 trvale 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 resistence, která nebude nikdy vynesena na světlo. Tím, že *v sobě* vytvoří takový 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

[99] Viz Julia Kristeva. *Pouvoirs de l’horreur. L`essai sur l’abjection*. Paris: Seuil, 1980.
[100] J. Butler. *The Psychic Life of Power*. Stanford: Standford University Press, 1997, s. 9.

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“ neoddělíme, 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 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.

3.2.5. 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 jedině 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]
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,

[101] *Tamtéž,* s. 3.
[102] *Tamtéž,* s. 4.
[103] *Tamtéž*.
[104] Pokud bychom chtěli domyslet tento aspekt naší subjektivizace, mohli bychom si uvědomit, že naše potenciální schopnost stát 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.

a to díky své interpretaci epického divadla Bertolda 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 všímá 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, ve kterém je běžně vyslovována. Zároveň se tímto přerušením 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 přerušením kontextu, přičemž distance od původního kontextu je předchůdnou podmínkou citovatelnosti; bez tohoto odstupu, 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 přerušením kontextu jednotlivých účelů, tak také citace, jako hra na performativ, upozorňuje samu na sebe a vyvstává *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, co 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 a perceptivní jednoty*. Pomocí gest, fragmentárních, ohraničených, vytržených tělových a řečových aktů, může dojít k dekompozici našich společenských stereotypů. Gesto v rámci epického divadla je jistou *alegorií* dekompozice řečového jednání. Benjamin označuje takové divadlo za performanci: „druhý způsob vidění – pozorné, soustředěné, dokonce kritické za promyšlené, či dokonce kritické.“[108] Jeho principem je zjevně zvrat k sobě samému, zdvojení.

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 doprostřed plánovaného jednání, narušuje naše projekty, přerušuje proud jednání a vnucuje

[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.
[108] J. Butler „When Gesture Becomes Event“ , s. 184. Připomeňme, že ve starším díle *Trampoty s rodom* pracuje J. Butler ještě s jinou divadelní inspirací a tou je parodie – performativní subverze, zveličení normativních zvyků natolik, že se zviditelní. Viz J. Butler. *Trampoty s rodom*. Bratislava: Aspekt, 2014, s. 203–223. Tuto alternativu opouští kvůli tomu, že jí kritika (např. ze strany Marthy Nussbaum) vytýká společensko-politickou neefektivitu. Otázka je, zda je tato kritika oprávněná.

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 neznamená 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 vyvstává na poli citace a vystavuje se tak kritizovatelnosti – není to událost hypnotizující, bezhraniční, sensitivní, emoční, vypjatě kataraktická, nevyvstává uprostřed tragického dramatu. Hrdinou událostí, jejichž nemystickou povahu Judith Butler odhaluje, je Benjaminův a potažmo Brechtův „netragický hrdina". Netragický hrdina[109] 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 Benjamina) 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. V tomto smyslu je performance filosofií, kritikou konvencí a klišé par excellence.
Přestože se v tomto případě Butlerová odvolává na Bertolda 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*[110].
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

[109] Témata netragického hrdiny, citace, 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*. Vol. 42, 2017, s. 51–64.
[110] 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.

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 Foucaultovo konstatování, že „předmět (např. vědeckého) poznávání je vytvářen diskurzem, jenž jej zdánlivě ‚popisuje', ve skutečnosti jej však konstituuje."[111] Pojem „konstituce" přitom Matonoha vysvětluje jako *voluntaristické tvoření reality subjektem pomocí* diskurzu. Připisuje tak performativitě ustavení obtížně snesitelného stavu *lidské autonomie, svobody a zároveň zodpovědnost*i 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 povolené 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 sofistikovaně 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 stane jenom jednou, bezprostředně, bez vazby mimo sebe sama, který naruší běh našich zvykových repetic 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."[112] Singularitu přitom Matonoha představuje jako hlavní motivaci každého poznání: *chceme přeci poznat něco, co je nové.* Jenže jakmile to nové poznáme, redukujeme 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."[113]

Frustrující násilí performativity spočívá v tom, že nás „nutí k tomu, abychom performativně předstírali, že k těmto základním paradoxům nedochází."[114] Jediným řešením, která nám v této situaci zbývá, je „dělat jako by se nic nedělo … tvářit se tak, že tato fatální situace je vlastně zcela normální."[115]

---

[111] *Tamtéž,* s. 21.
[112] *Tamtéž*, s. 28.
[113] *Tamtéž*, s. 30.
[114] *Tamtéž*, s. 31.
[115] *Tamtéž*, s. 30–31.

Všimněme si, jak se celá subtilní poststrukturalistická výkladová cesta zhroutí, 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 míjí 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 spektáklu 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 vlastně 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 zbavovat 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 hrám, které jsou arbitrární a o kterých předstíráme, „jakoby“ byly seriózní realitou poskytující zdroj pravdy? Žijeme jen bezmocný spektákl, 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 „nesnesitelně 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 zužitkovatelnou, 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“.

4. Performanční umění a estetika performativity: od R. Schechnera k E. Fischer-Lichte

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 dostát 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 zakrytým, 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*[116], 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 modernismu[117] 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 dle Carlsona postmoderní a poststrukturalistické myšlení. Tyto vlivy se projevují především tendencí ukázat lidské já jako sociálně konstituované a zároveň jako 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*.[118]

---

[116] M. Carlson. *Performance. A Critical Introduction*.
[117] Jejich hlavní myšlenky popisuje např. Clement Greenberg. „After Abstract Expressionism“. In: *Art International*. Vol 6. Paris: Archive Press, 1962; nebo Michael Fried. „Art and Objecthood“. In: Gregory Battcock (ed.). *Minimal Art*. New York: Dutton, 1968.

[118] 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 přitom podrobuje značnému interpretačnímu násilí. Viz Július Gajdoš. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: Kant a AMU, 2010, s. 20–23.

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, nahlížet 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 zastřešit pozitivně znějícími hodnotami, mezi něž patří 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 studii a psychoanalýzou, performativitou a konkrétními performativními událostmi atd. […] Performanční studia jsou otevřená, mnohohlasná a sama sobě si protiřečí. Z tohoto důvodu je jakékoli volání po ‚sjednoceném poli' podle mého názoru nepochopení oné tekutosti a hravosti, které jsou pro performanční studia bytostné."[119]
Pokud tedy Schechner připouští nějakou jednotnost, tak je to jednotnost bezbřehé šíře přístupů. Fenoménem, 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, rodových, rasových a třídních rolí až k léčení (od šamanismu k operaci), médiím a internetu."[120]
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 spektáklu, 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*,[121] ke kterému touto cestou odkazuji pro případné podrobnější seznámení se s daným oborem.

---

[119] R. Schechner. *Performance Studies – An Introduction*. 3rd ed. London and New York: Routledge, 2013, s. 24
[120] *Tamtéž*, s. 2.

[121] 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

Druhý přístup k poměrně nekonzistentním východiskům performančního umění nabízí německá teatroložka 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. Nejdůležitějším textem, ve kterém se tuto ambivalenci snaží vyřešit a překonat, je její *Estetika performativity*.[122] V této knize se přitom explicitně odvolává a své myšlenky čerpá z fenomenologie tělesnosti, teorie hry, poststruktualismu 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 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.
Ve svém výkladu se nicméně 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 performativitou 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.

4.1. Performativ divadelní a skutečný u Eriky Fischer-Lichte

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 pojítka k teorii performativity J. Butler, jsou poměrně klíčové, protože se v jejich výkladu obě autorky překvapivě radikálně rozcházejí.
Pro Judith Butler je dramatičnost performativu charakterizována takto: „Za dramatický označuji fakt, [...] že tělo není pouhá látka, ale neustále probíhající zhmotňování možností.

a za lákavými přísliby se nezřídka skrývá to, co lze bez velkých řečí dělat (a dělá se) na tradičních divadelních či společenskovědních oborech.“

[122] Erika Fischer-Lichte. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011.

V jistém smyslu člověk není svým tělem, člověk své tělo vytváří.“[123] V jejím podání tedy nelze tělo nikdy redukovat na materialitu oddělenou od uskutečňování záměrů, sledování norem, od intencí, možností, myšlenek. Dramatičnost 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 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 jedině 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 prézentnosti, 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 jedině 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.“[124]

Zde Fischer-Lichte přistupuje na Austinovo rozlišování úspěšnosti a neúspěšnosti performativu a jeho odsouzení divadelní řeči jako parazitní a neúspěšné, pokud jde o každodenní skutečnost. Místo devalvace však chce Fischer-Lichte divadelní řeči naopak přiřknout 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 specificitu 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.

---

[123] 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.

[124] E. Fischer-Lichte. *Estetika performativity*, s. 37.

4.2. Konstativ a performativ u Eriky Fischer-Lichte

Fischer-Lichte nicméně nepřistupuje pouze na kategorizaci dvojího druhu performativů, ale dokonce se přiklání k dualismu mnohem nápadnějšímu, 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."[125] 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"[126]). 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",[127] 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",[128] jinými slovy mezi konstatováním dramatického textu a autoreferenční performancí.[129] Toto dělení předkládá s odkazem na Maxe Herrmanna, zakladatele berlínské divadelní vědy, který „zaměřil svou pozornost výhradně na představení."[130] 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."[131] 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 samoúčelné hry, která se právě svou excesivní blízkostí ke zdroji stává primární kategorií života, odkazuje k minulosti, nevylučuje užívání vyprávění, mýtů, textů, historických skutečností, modelů, vzorů, imitací, citací. Právě naopak. Její výsostnou funkcí je tyto referenty užívat ke svému vlastnímu užitku, 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

---

[125] J. L. Austin. *Jak udělat něco slovy*, s. 19.
[126] *Tamtéž*, s. 101.
[127] E. Fischer-Lichte. *Estetika performativity,* s. 31.
[128] *Tamtéž*, s. 55.
[129] Jako příklad uvádí performanci *Tomášovy rty* Mariny Abramović. *Tamtéž*, s. 31.
[130] Tamtéž, s. 39.
[131] Max Herrmann. „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts". In: Helmar Klier (ed.). *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, s. 19.

opakuje, změnit to, co opakuje, zaujmout kritickou distanci k tomu, co opakuje, dát prostor novému, které se ukáže jen z opakování. Hra je společenské gesto, řečeno s J. Butler, potažmo Benjaminem.
Fischer-Lichte však z Herrmanna vyvozuje, že mezi textem, něčím, co je opakovatelné, a představením ve smyslu hry (charakteristické jedině svou neopakovatelností) není vůbec žádný vztah a že je nutné zajistit, aby „základní rozdíly […] zabraňovaly jejich vzájemnému propojení.“[132] Hovoří o nutnosti „převrácení hierarchických pozic“, o „nadvládě představení nad textem“,[133] o přednosti rituálu nad tradovaným mýtem. Když mluví o sekundaritě mýtu,[134] 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“.[135] Fischer-Lichte tyto dualismy nedestabilizuje. 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 performativu 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 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 očištění nic. Dle filosofů hry se jedná o hru, která pojala sebe samu smrtelně vážně, povýšila se na skutečnost a tím sebe samu zrušila. Dle post-strukturalismu skončí tímto způsobem možnost živého odvíjení skutečnosti. Podle Fischer-Lichte nás však tímto očištěním se od inscenace čeká na druhé straně něco, co by šlo nejlakoničtěji popsat jako esence prézentnosti: „hercovo tělo – především nahé tělo – [je] vnímáno jako místo a esence prézentnosti.“[136] 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 materiálnosti představení, které formují herci svými těly.“[137] Díky ztrátě zájmu o „fiktivní postavu ve fikčním světě stvořenou hraním“,[138] díky zrušení možnosti distance – „divák není svědkem daných procesů – během představení se jich přímo účastní a zakouší je na vlastní kůži“[139] – díky zrušení mediality, skrytosti, niternosti, pološera, textovosti a masky, díky zrušení chápání hry jako hry a jejím prohlášením za nejpravdivější skutečnost, se běžná energie vztahových napětí ztrácí a musí být nahrazena energií „speciální“, emanující v bezprostřednosti, autenticity a živosti (liveliness) představení. [140]

---

[132] E. Fischer-Lichte. *Estetika performativity*, s. 39.
[133] *Tamtéž*, s. 41.
[134] *Tamtéž*, s, 40.
[135] *Tamtéž*, s. 31.
[136] *Tamtéž*, s. 212.
[137] *Tamtéž*, s. 45.
[138] *Tamtéž*.
[139] *Tamtéž*, s. 55.
[140] *Tamtéž*, s. 84.

Skutečnost, kterou zde Fischer-Lichte zavádí, je hnána afekty: „Tělesnost má zde afektivní sílu, díky níž mohou vyvstávat nové významy.“[141] S odkazem na Grotovského 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“.[142] 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 ‚hybatelem‘ je tu tělo.“[143]
Toto puristní tělo bez sebeodstupu, kontextu, ambivalence a vývoje nabízí „okamžitý […] smyslový prožitek a stravující afekt,“[144] kterému nelze odolat, který podmaňuje, ovládá prostor a strhává pozornost. Vrcholem tohoto vypjatého výkladu je tvrzení, že v nehistorické prézentnosti se uvolňuje proudící energie, transformační a životní síla,[145] jež je jako jediná schopna „naplnit příslib štěstí civilizačního procesu.“[146]
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 nějž 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“.[147] Některé performerky se opakovaně cítily sexuálně zneužívány a prostituovány, přičemž tento pocit nabyl *skutečného* rozměru. Na jiném místě naopak Fischer-Lichte líčí moment prézentnosti jako záruku štěstí, který zároveň vytváří závislost diváka na performerovi:
„Ve chvíli, kdy prézentnost 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 prézentnosti. Diváci se na těchto vzácných okamžicích štěstí, které jim může poskytnout výhradně představitelova prézentnost, mohou stát závislými.“[148]
V dalších analyzovaných performancích byli zase účastníci nuceni v rámci performancí zaujmout stanoviska k otázkám a místům, k nimž se vyjádřit nechtěli, a ovlivňovali dění performance navzdory jejich 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,“[149] kdy není jasné „kdo na koho vyvíjí nátlak“. Situaci popisuje tak, že „každý účastník si nárokoval pozici subjektu a ostatní odsouval do pozice objektu“.[150] 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 mocenských bojům, k manipulaci v rámci hypnotizujícího prostoru,

[141] *Tamtéž*, s. 116.
[142] *Tamtéž*, s. 117.
[143] *Tamtéž*.
[144] *Tamtéž*, s. 136.
[145] *Tamtéž*, s. 143.
[146] *Tamtéž*.
[147] *Tamtéž*, s. 57.
[148] *Tamtéž*, s. 144.
[149] *Tamtéž*, s. 64.
[150] *Tamtéž*, s. 66n.

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 mysli 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 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 hravost 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 odstupu, porozumění a změny.
V závěru knihy si Fischer-Lichte toto uvědomuje a hovoří o nemožnosti udržet dichotomii prézentnosti 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 performanci, 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 míjí bohužel zcela radikálně se svým vlastním záměrem. Tím, že se zároveň odvolává na poststrukturalismus, fenomenologii a východiska avantgardy, nemůže dospět 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 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 neznamená tělesnost jakožto čistou materialitu těla, která se vymyká veškerým formám myšlení a prezentuje se ve své čirosti

jako prézentní, energetická, mocná, ale takovou tělesnost, která je od počátku vevázána do bytí-ve-světě, která provází vtělené uskutečňování našeho *rozumění* 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 fetiše pravdy racionálního nazírání.
Toto karteziánství naruby rozkrývají i další autoři, například Philip Auslander ve své knize *From acting to performance.*[151] 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 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 diference.“[152]
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.“[153] 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.“[154]
Auslander se ve své knize snaží ukázat, nakolik je studium divadla zohledňující i dramatický text a performance v podstatě kontinuální. Je zajímavé, že pojítko nachází v postavě herce, aktéra, performera, 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 „zahrnuty v tělech a úkonech performerů.“[155]

4.3. Shrnutí

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

---

[151] Philip Auslander. *From Acting to Performance*. London and New York: Routledge, 2006.
[152] *Tamtéž,* s. 35–36.
[153] *Tamtéž*.
[154] 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.
[155] Ellin Diamond. „Introduction“. In: E.Diamond (ed.). *Performance and Cultural Politics*. London and New York: Routledge, [1996], s. 1–12.

- 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 performančních studií není pro otázku myšlení z performance vhodný pro svou přehnanou metodologickou a pojmovou otevřenost a nedourčenost.
- Přístup Eriky Fischer-Lichte 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 prézentnosti, jejíž esenci lze umístit do hercova nahého těla. Prézentnost čisté tělesnosti je zároveň momentem stravujícího afektu, místem živoucí energie a příslibem štěstí civilizačního procesu
- Následně se však ukazuje, že toto očištění s sebou přináší velké množství eticky rozporuplných 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.

5. Performativní filosofie

Náš dosavadní výklad a především kritika estetiky performativity Eriky Fischer-Lichte nemá vést k zavržení možnosti myslet performativně, z performance, či podél performance. To, co hledáme, je dostatečně precizní pochopení vratké situace, kterou téma performance a performativity otevírá. Je zjevné, že idea performance nabízející příslib šťastného řešení skrze odevzdání se tak zvané pravdě tělesné prézentnosti může představovat regresi, která posiluje to, co tvrdí, že ruší.

Po celou dobu mluvíme o jisté formě druhořadosti myšlení, o jeho závislosti na podmínkách, které myšlení přesahují, aniž by je umísťovaly do situace bezmoci. Tyto podmínky se totiž ukazují jako takové zdroje, jež přicházejí rovněž až jako druhé. S výrazem se dozvídáme, co jsme jím mysleli. Každý performativ vypovídá o původu, který jako kdyby mu předcházel. Teprve druhý, třetí, čtvrtý performativ dokáže identifikovat něco jako performativ první. Původ se ustavuje jako původ zpětně a zdrojem jeho zjevení jsou právě jeho vlastní citace. Divadelní performance tedy vychází z ideje, které je sama zdrojem.

Je zřejmé, že performativní obrat nabízí, abychom vzali v potaz *oblast výrazu, kterou myšlení dlouho přehlíželo*, aniž by v přehnaném emancipačním boji výraz prosadil svou vlastní autoritu opřenou o víru v emergenci těla. Pokud budeme trvat na tom, že performativita není pouhou kolaborací se silami více nebo méně identifikovatelné Moci, ale specificky subversivní silou zvyku a normativního opakování, můžeme hledat podmínky, *za jakých je možné rozvíjet performativní zdroj myšlení a zároveň jeho korektiv*. Namísto myšlení, které se bojí ztráty kontroly, manipulace míněním, habituální realitou a různými druhy víry, vůči kterým staví pevnou strukturu založenou na sebejistotě a autonomii, můžeme hledat možnosti myšlení, které připouští svou závislost na výrazu a performanci, přičemž k nim kultivuje takovou vazbu, ve které performance myšlení koriguje, tvaruje, živí a provokuje, aniž by mu vládla hypnotizující silou.

Mezi směry, které se na zmíněné otázky orientují, patří také performativní filosofie či filosofie performance. Performativní filosofii můžeme chápat jako prostor, v němž reflexe a aktivní zahrnutí důsledků performativního obratu kulminují. V rámci tohoto pole se rozvíjí různá zkoumání, jejichž hlavním cílem je myslet ve vztahu k performanci jinak než triumfálně, nebo s nekritickou odevzdaností. V této kapitole se budu věnovat především přístupu opírajícímu se o filosofické reflexe Francoise Laruella využívané Laurou Cull, jednou z hlavních iniciátorek tohoto směru.

5.1. Co je filosofie představení

Performance Philosophy – v českém překladu tedy snad performativní filosofie či filosofie performance – je nejen jedním z přístupů k myšlení performance, ale i nehierarchicky utvářená asociace umělců, praktiků a teoretiků, jejichž zájmem je hledání možných způsobů usouvztažnění performance a filosofie.[156] Jednou ze základních motivací iniciativy performativní filosofie je zpochybňovat představu, že

[156] Toto pole zkoumání má své zastřešení v platformě Performance Philosophy založené roku 2012. V současné době asociace čítá více než 2500 aktivních členů z různých oborů – od tanečníků, divadelníků, výtvarníků a performerů přes etnografy, výzkumníky umění, akademiky, filosofy až po aktivisty, artivisty a sociální pracovníky. Od roku 2015 vydává Performance Philosophy vlastní open access časopis a zároveň má svou ediční řadu v nakladatelství Palgrave Macmillan. Kromě vydávání časopisu a knih organizuje platforma netradičně koncipované performance, workshopy a konference a jednou za dva roky celosvětové bienále, které se po britské inaugurační konferenci „What is Performance Philosophy?“, uspořádané na Univerzitě Surrey

„myšlení se musí odvíjet určitým způsobem, skrze specifické kanály a s legitimitou odkazující k myšlení® (tj. komodifikovanému myšlení, takovému druhu myšlení, se kterým se dá obchodovat) skrze platná klíčová slova a slogany.“[157]
Za místo produkce takového myšlení a jeho komodifikace se dá samozřejmě považovat především univerzita a akademické obory podléhající neoliberálnímu tlaku na produkci a kompetitivnost.[158] Z tohoto důvodu není performativní filosofii možno vnímat pouze jako akademický obor s předmětem svého zájmu, ale rovněž jako společensko-politickou iniciativu mířící na téma forem institucionalizace myšlení jako takového.
Hlavní východisko performativní filosofie je skryto už v názvu této iniciativy a týká se obnovené potřeby studovat, zda a především jak je možné a potřebné performanci a filosofii od sebe odlišovat, neodlišovat, nebo vzájemně provazovat. Název Performance Philosophy záměrně vychází z existence obou pojmů jako konceptů odlišných, ale neobsahuje žádnou spojku nebo předložku („and“, „of“, „with“, „through“), aby nenaváděl od počátku ke konkrétní interpretaci, zda a jaký je mezi pojmy vztah. Název „filosofie performance“ je možné číst jako prostou juxtapozici, jako kumulaci pojmů, jako označení pro filosofii zabývající se performancí či jako označení pro filosofii, která je generována performancí, a tedy z performance odvozená. Tento pečlivý a zároveň vysoce hravý výběr označení nového pole performativního zkoumání souvisí s nespokojeností iniciátorů s řešením otázky konstelace performance a filosofie ve všech dosavadních přístupech, ať už „čistě“ filosofických nebo uměleckých projektů. S tímto vědomím pak je snad možné užívat pro tento přístup v češtině již zavedenější formulaci „performativní filosofie“ bez dezinterpretace jejího významu.
Záměr promyslet principy filosofie performance se opírá dle hlavních iniciátorek o čtyři stále zjevnější fenomény, které se na poli performance a myšlení objevují v posledních patnácti letech.[159] Jsou jimi:
1. Problémy uvnitř vědecké disciplíny performanční studia, v důsledku jejich až nekontrolované otevřenosti, neochoty ke kritice ze strany filosofie (odmítané jako diskurzivní násilí) vedoucí k značné pojmové i argumentační nejasnosti včetně samotného pojmu performance. Performativní filosofie se snaží kriticky vypořádat s ideologickými tendencemi „performativismu“ (dosahujícího autority skrze prohlašování vlastní singularity) i se snahami performančních studií o dosažení akademického uznání překombinovaným a obskurním diskurzem. Snaží se však uchovat objevy, které se v rámci této disciplíny uskutečnily.
2. Narůstající význam oblastí nesoucí názvy *umělecký výzkum* (artistic research) či *praxe jako výzkum* (practice as research). Zmnožování aktivit, které tvrdí, že performance je zdrojem

---

v anglickém Guildfordu, konalo následně v roce 2015 v Chicagu s podtitulem „What Can Performance Philosophy Do?“ a v roce 2017 v Praze pod titulem „How Does Performance Philosophy Act? Ethos, Ethics, Ethnography“. Konference, která se v roce 2019 konala v Amsterodamu, se zaměřila na otázku performance ve vztahu k institucím a aktivismu. Všechny aktivity lze podrobně sledovat na webové stránce platformy: https://www.performancephilosophy.org.

[157] Will Daddario. „Doing Life Is That Which We Must Think“. *Performance Philosophy Journal*. Vol. 1 (2015), s. 169n.

[158] Viz např. Filip Vostal. „Speed Kills, Speed Thrills: Constraining and Enabling Accelerations in Academic Work-life“. *Globalisation, Societies and Education*. 13:3, s. 395–314. Nebo Lorenzo Silvaggi – Rosa Vasilaki – Filip Vostal. „One-dimensional University Realised: Capitalist Ethos and Ideological Shifts in Higher Education“. *Graduate Journal of Social Science*. 8 (1), 2011, s. 62–82.

[159] Viz L. Cull – A. Lagaay (eds.). *Encounters in Performance Philosophy*. [London]: Palgrave Macmillan, 2014, s. ix.

myšlení, nikoli pouze jeho pasivním předmětem zájmu, je důvodem, proč tuto oblast podrobně zkoumat a podporovat její relevanci.
3. Intenzivní zájem o filosofii ze strany tvůrců *performančního umění*: zdá se, že po období pomyslné první vlny emancipačního procesu performance, během kterého mohli umělci testovat autoritu performance a její nezávislost na autoritě slova, přichází zpětná vlna zájmu o slovo, distanci a reflexi jako součást uskutečnění performance jako performance. Tento zájem může být projevem nesplněných očekávání z konceptů podobným estetice performativity. Laura Cull tento proces nazývá dokonce filosofickým obratem v performanci.[160] Jedná se o velmi slibné gesto, protože nepřichází ze strany filosofie nebo vědy, ale ze strany samotných tvůrců performančního umění, a z hlediska mocenských vztahů tak nabízí ustavit jinou vztahovou strukturu nežli strukturu dominance jedné z oblastí nad druhou. Performanční umění nemá v tomto kontextu potřebu podřídit se filosofickým systémům nebo verbalizací pohrdlivě ignorovat (což by byly známky chronicky se opakujícího boje o moc); místo toho filosofii, neboli komplexní, analytickou, nekonvenční a tvůrčí verbalizaci, jednoduše chápe jakou svou potřebu a v podstatě nezrušitelnou součást, o kterou má smysl se zajímat.
4. Hledání nových forem a formátů myšlení na poli samotné filosofie. Toto gesto je strukturně obdobné zájmu performančních umělců o filosofii. Část filosofické obce je do značné míry unavená svým vlastním provozem, akademickou normativitou, návykem na to, co je považováno za „správné“ filosofické téma, metodu, komunikační formu nebo výsledek. Kritéria myšlení® a formy filosofické komunikace jsou natolik normativizované, a mnohdy natolik spojené se společenskými klišé (formulováno například Laruellem tak, že „filosofie je to, co se dělá na katedrách filosofie“), že někteří filosofové hledají způsoby, jak vlastní stereotypy rozkládat. Cílem těchto snah není filosofii rozbít, ale dostát jejímu primárnímu poslání formulovanému pregnantně Theodorem Adornem („Filosofie je uvědomělý vzdor vůči všem klišé.“[161])

Filosofie performance je tedy zjevně vedená dvěma impulzy: negativním a pozitivním. Ten negativní je dán kritickým vymezením se vůči praxi ostatních proudů na poli myšlení performance, které jsou dány více nebo méně explicitním pokusem najít metody „jak zkoumat performanci“,[162] případně naopak jak veškeré možnosti reflexe odmítnout ve jménu zachování událostního, nesouměřitelného (a v jistém smyslu grandiózního) charakteru performance vládnoucí nad myšlením. Na úrovni postoje to znamená oscilace mezi polohou přivlastnění a rezignace.
Pozitivní impulz pro rozvíjení filosofie představení je dán nastavením, které bychom mohli nazvat post-emancipačním. V tomto nastavení, pokud je udrženo z obou stran zájmu – ze strany divadla (performančního umění) i ze strany filosofie, nebo v rámci jednoho subjektu (umělec výzkumník, filosof performance) – , již nejde primárně o poziční boj o kapitál (sociální, finanční, instituční, politický). Jde především o zkoumání důsledků performativního obratu pro filosofii a umění obecně. Cílem pak není dosáhnout sjednocení, harmonie,

[160] L. Cull. „Performance as Philosophy: Responding to the Problem of ‚Application‘“. In: *Theatre Research International*. Vol. 37, no. 1, s. 20–27.
[161] Theodor W. Adorno. „Esej jako forma (1954–58)“ [online]. Přeložil Miroslav Petříček. *A2*, #11/2010 [cit. 14. 1. 2019] Dostupné z: https://www.advojka.cz/archiv/2010/11/esej-jako-forma
[162] Příkladem může být precizně formulovaná otázka Aleše Merenuse: „Mělo by být performanční umění objektem teatrologického výzkumu, nebo existuje nějaká věda, která má vhodnější nástroje pro jeho popis?“ (Aleš Merenus. „Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím“. In: O. Sládek (ed.). *Performance/performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 149.

absence napětí a nesouladu v rámci filosofie performance, protože by tím celý proud ztratil jak potenciál pro vývoj, tak možnost sebedistance nezbytné pro reflexi. Cílem je zkoumat pole, které je v jistém slova smyslu nedomyšlené a nesjednané zároveň, tělesné tak, že není „prostě“ tělem, a myšlené tak, že není plně vymezené. V tomto smyslu by se dalo říci, že smysl performativní filosofie je dán skrze ohledávání určité vratké sebe-lokalizace a sebe-distance ve zkoumaném poli, které jsme otevřeli post-strukturalismem. Jakožto intenzivní reflexe, sebelokalizace, sociální pohyb a praktická tvorba mimo separaci a sjednocení je poté zjevně performativní filosofie *etickým počinem ve smyslu hledání postoje vůči skutečnosti*. Jde o etiku zaujímání postoje v imanentní situaci, v rámci dějících se vztahových a institucionalizovaných struktur, v rámci vtělení a sjednávání světa. V tomto smyslu je třeba chápat filosofii performance nikoli jako teoretickou disciplínu, ale jako praxi orientace, která přesahuje svým významem otázky divadla i akademické filosofie. Právě takto robustní, byť proměnlivý etický postoj by se mohl stát základem zodpovědného vyjednávání smyslu naší situace, který by nevykazoval rysy propadnutí sobě, eskapismu či spektáklu.

5.2. Pozor, mezera (Mind the gap) versus performance jakožto filosofie: Laura Cull

Laura Cull, autorka knihy *Theatres of Immanence, Deleuze and the Ethics of Performance*,[163] a editorka několika sborníků v oblasti performativní filosofie, rozvíjí ve svých textech možnosti imanentního myšlení v oblasti divadla a performance. S odkazem na myšlení Gilla Deleuze a Francoise Laruella v propojení s uměleckými počiny performerů a perfomančních skupin, mezi které patří Living Theatre, John Cage, Goat Island, Robert Wilson, Carmelo Bene, Hijika Tatsumi, Allan Kaprow a další, buduje Laura Cull koncept „performance jakožto filosofie“, nebo performance jakožto „myšlení svého druhu“. Své argumenty tak staví primárně proti zastáncům potřeby divadlo, resp. performanci, od filosofie jasně odlišit ve jménu jejich tvořivého sváru. Je zajímavé, že i tito autoři, mezi které patří především Martin Puchner, patří k příznivcům ideje performativní filosofie a nejsou tedy z daného pole vyloučeni.

Jaký postoj, jakou lokalizaci tedy Laura Cull hledá svým projektem performance jakožto „myšlení svého druhu“? Předně je třeba znovu říci, že její projekt je do určité míry definován jako nikoli pouze teoretický počin, ale jako akademická iniciativa, která má měnit poměry. Nevymaňuje se přitom zcela z emancipačního rámce, resp. se k němu do určité míry explicitně hlásí. Jejím cílem je demokratizace a zrovnoprávnění pojmu myšlení napříč institucemi a disciplínami, především však na poli divadla, performance a filosofie. Vychází přitom ze současných britských a šířeji anglosaských reálií. L. Cull se domnívá, že syndrom nadřazenosti, kterým trpí institucionalizovaná filosofie vůči ostatním disciplínám, především tedy divadlu a umění obecně, která označuje jako místa ne-myšlení, je nejen projevem nespravedlnosti, ale i redukce a ztráty významu. Dle L. Cull je tuto nadřazenost třeba soustavně kritizovat a dekonstruovat jakožto součást dichotomií klasického novověkého myšlení. Jak již bylo vícekrát zmíněno, charakteristické pro tyto dichotomie je to, že k sobě vážou dva členy vztahu vždy nerovným způsobem. Jeden člen je charakterizován jako bytostný základ, zdroj, přičemž druhý pól je považován za druhořadý, od primárního základu odvozený, ale v jistém smyslu nutný (nelze se ho zbavit). Takto se ustavuje hierarchie dominance, kde je vůči bytostnosti racionálního vědomí „přirozeně“ postaveno jako sekundární a nepravdivé tělo či smyslové vnímání; vůči pravdivosti a trvalosti racionálního

[163] L. Cull. *Theatres of Immancence, Deleuze and the Ethics of Performance*. [London]: Palgrave Macmillan, 2012.

diskurzivního myšlení je postavena efemérnost obraznosti, vůči centrální pozici člověka nelidští živí tvorové a předměty, vůči transcendenci čirých idejí je postavena nevážnost pouhé světské skutečnosti. Laura Cull chce využít kritiky hierarchických dichotomií myslitelů „radikální imanence“ a ukázat, nakolik je filosofie vtělena a sjednávána v performanci a skrze performanci, nakolik je nereprezentativní performanční umění filosofií. Cílem však není dosažení autonomní nadvlády performance nad myšlením, ale rozšíření pojmu myšlení samého, „obohacení samotného pojmu filosofie“[164] a „demokratizace samotné kategorie myšlení.“[165] Její projekt je tedy zaměřený na proměnu pojmu a postavení filosofie na základě intenzivní konfrontace s performativitou performance. Hledá, jak myslet nikoli bez filosofie, ale bez autority filosofie.[166]
Není divu, že vedle vyvázání performance z postu služebnosti vůči myšlení L. Cull uvádí i jiné oblasti emancipace, jako je vztah nelidských živých tvorů a člověka (posthumanismus) či feminismus. Z tohoto důvodu je její otázka zároveň aktuální a zároveň je určitou variantou předchozích emancipačních diskurzů namířených vůči stejnému „nepříteli“. Faktická potřeba vykonat tento pohyb narovnání, vyrovnání mocenských sil a obhájení vratké pozice, která má tendence sklouzávat zpět do mocenské dichotomie, je dostatečně dobrým důvodem, proč tento pohyb vykonat znovu na novém poli.
Otázka performance a filosofie v tomto kontextu zní: je performance fundamentálně něčím jiným než filosofie, nebo je performance jistým druhem myšlení a filosofie určitou formou performance? Otázka je tedy položena jinak oproti dosavadním počinům, ve kterých se performance ukázala jako vůči filosofii excesivně blízká jinakost, umožňující filosofii dosáhnout jak vlastního uskutečnění, sebereflexe, tak pohybu a transformace. Performance byla představena v rámci poststrukturalismu jako zdroj i rozvrat filosofie zároveň.

Kromě vymezení se vůči novověkým dichotomiím se L. Cull staví kriticky i vůči všem, kteří zastávají potřebu udržet esenciální rozdíl mezi filosofií a performancí, byť v určité reinterpretaci. Na příkladu Martina Puchnera ukazuje, že argumenty těchto zastánců jsou překvapivě institucionální a historické. Puchner ve své úvodní řeči na inaugurační konferenci *Co je filosofie představení* například tvrdí, že filosofie se od teatrologie liší kategoricky jakožto historický fenomén i jako instituce. Filosofie je dle Puchnera akademicky formovanou disciplínou napříč dějinami, v jejichž rámci odolávala vnějším a vnitřním tlakům a kritikám a proměňovala se, kdežto uměnovědy včetně teatrologie jsou akademicky nejen nedávné, ale i extrémně malé disciplíny. Jako takové jsou proto na poli „myšlení“ s filosofií zcela nesrovnatelné. Kromě historicky institučního přidává následně ontologické tvrzení:
„Na studiu divadla a filosofie je zajímavé, či až vzrušující, právě to, že jsou vzájemně zcela a nezrušitelně odlišné, že jsou institucemi zcela jiného druhu, které není možné k sobě ani přiblížit. Ono ‚a‘ je tím, oč jde, ona mezera mezi divadlem a filosofií činí jejich výzkum a vztah zajímavým, a dokonce v první řadě možným. Výzkum divadla a umění musí vycházet z této mezery a tato mezera musí zůstat v popředí všech úspěšných pokusů v tomto směru.“[167]

---

[164] L. Cull. „Performance Philosophy – Staging a New Field“. In: Cull, L. – Lagaay, A. (eds.). *Encounters in Performance Philosophy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, s. 25.
[165] L. Cull. „Equalizing Theatre and Philosophy: Laruelle, Badiou, and gestures of authority in the philosophy of theatre“. *Performance Philosophy*. Vol. 3, no. 3 (2017), s. 732.
[166] John Mullarkey. *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, s. 3.
[167] Puchner, Martin. „Performance and Philosophy: Please Mind the Gap“ [nepublikovaný příspěvek]. Konference „What is Performance Philosophy“. Surrey, UK, 11.–13. 4. 2013.

Zrušením mezery mezi předměty, kterými se zabývá filosofie, a divadlem bychom dle Puchnera dosáhli přinejlepším stavu jakéhosi a-disciplinárního kompostu, přičemž by se ztratilo veškeré potřebné napětí, prostor rozporu, který je třeba udržet pro další možný vývoj vztahu těchto disciplín. Vytvořením prostoru, kde se všichni se všemi shodnou a kamarádí, není dle něj cesta k tvorbě. Ve své jiné přednášce Puchner upozorňuje na vysokou míru komodifikace tělesnosti a potřebnou rezistenci ze strany filosofie vůči svodům dominantního tělesně-emočního diskurzu. Jeho přístup je tedy dialektický a kontextuální – filosofie je vždy reakcí na kontext převažujícího mínění a má za úkol mu odolávat kritickou reflexí nekriticky přijímaných hodnot vládnoucího paradigmatu.
Laura Cull se nicméně domnívá, že Puchnerovy argumenty se příliš opírají o tradici a instituční rámování disciplín. V tomto smyslu bychom mohli Puchnerova tvrzení chápat jako performativy založené na opakování mocenských vztahů, které kritizuje. Dle ní by bylo mnohem vhodnější se zamyslet nad tím, „do jaké míry dovolujeme institucionálním strukturám formovat či dokonce určovat naše myšlení a […] reprodukovat hierarchické strukturování myšlení.“[168] Filosofie performance by mohla mít potenciál tímto institučním formováním do značné míry pohnout a tím,
„není-li to moc grandiózní, být příležitostí k znovuotevření otázky po tom, co je filosofické myšlení. Nicméně možná je lepší být grandiózní, nežli se s filosofií performance usadit ve stejné ‚intelektuální úctyhodnosti‘ jako performanční studia, anebo posloužit filosofii jako jakési ‚pedagogické oživení‘.“[169]
Pokud jde o ontologickou diferenci, podsouvá Puchner podle L. Cull „odpůrcům mezery“ (jinými slovy těm, kteří odmítají vnímat mezeru mezi performancí a filosofií, odmítají „mind the gap“) tvrzení, která nezastávají, a představuje je jako zastánce jakési nediferencované změti cítění, dělání a myšlení, krajního relativismu a lhostejnosti. Dle Puchnera, říká L. Cull, je možné zastávat buď ideu naprostého odlišení, nebo totálního slití performance a filosofie. Již tato logická dichotomie poukazuje k reduktivnímu dualismu, kterému mezi rukama propadává zásadní možnost. Tou je podle ní, s odvoláním na filosofy života, trojí fakt: 1. setkáním rozdílů, které mezi performancí a filosofií bezpochyby jsou, může započít proces „stávání se“. Přiblížením divadla a filosofie může přicházet k bytí něco, co v obou oblastech nebylo strukturně možné, 2. logika „buď-anebo“ je reduktivní a může být nahrazena logikou „jak-tak“, umožňující existenci stejného a jiného vedle sebe, v kompozici, 3. kromě dichotomie separace a sjednocení existuje rovněž proces „heterogenní kontinuity“, v níž vystupují různé stupně rozdílu v druhu či kvalitě. Touto cestou je dle L. Cull možné odmítnout ideu „esenciální mezery“, aniž bychom propadli do bezbřehé jednolitosti.
Jako vodítko pro svůj návrh rozšíření pojmu „myšlení“ skrze performanci se opírá Laura Cull o tzv. nestandardní filosofii, či jednoduše nefilosofii rozvíjenou francouzským filosofem Francoisem Laruellem. Zároveň se do jisté míry inspiruje rozvíjením Laruellova myšlení na poli filmu, které provádí Laruellův interpret John Mullarkey. Mullarkeyho myšlení filmem inspiruje L. Cull k rozvíjení možnosti myšlení performancí.

5.3. Francois Laruelle: nestandardní filosofie

[168] L. Cull. „Performance Philosophy – Staging a New Field“, s. 21–23.
[169] *Tamtéž,* s. 27.

Francouzský filosof Francois Laruelle, snad i v souladu s povahou svého myšlení označovaný Gillem Deleuzem za „nejdůležitějšího neznámého filosofa současné Evropy“[170], je zakladatelem takzvané nestandardní filosofie (philosophie non-standard), či krátce řečeno nefilosofie (non-philosophie). Jak píší jeho komentátoři John Mullarkey a Anthony Paul Smith, Laruelle nechce být a ani není „další velkou věcí“ na poli kontinentální filosofie, další velkou osobností, která by vyvrátila stanoviska svých významných předchůdců, aby mohla stát na piedestalu pravdy ona sama. S touto starou známou hrou už je jaksi konec, píší tito interpreti. Místo toho navrhuje Laruelle orientovat se v podstatě jen na „malé“ věci, malá myšlení, materializovaná v aktivitách, které standardní filosofie různým způsobem hodnotí jako hodné či nehodné tohoto označení.[171] Laruellova aktivita směřuje k takové transformaci filosofie, která filosofii nepřevrátí zevnitř a nezůstane zapouzdřená v poli filosofie, ale použije zcela jiný mechanismus pro její revizi. Tímto mechanismem je jednak rozšíření pole, které pokrývá pojem myšlení a filosofie tak, že standardní filosofie se ukáže jen jako jedna z mnoha částí tohoto pole. Druhou částí téhož mechanismu je ukázání, že filosofie není pouze systémem stanovisek, která je možno diskutovat, kritizovat, akceptovat, nebo podporovat, ale je zároveň materiální složkou reality, hrubým materiálem, který je prostě možno používat jako materiál. Jak píše Laruelle „existuje tělo filosofie, filosofická materialita, pojmový a žitý materiál a s filosofií je možno nakládat jako se součástí fyzické přírody.“[172] Tím Laruelle primárně nemíří na negování filosofie, ale na rozpuštění filosofické soběstačnosti, která je založena v Austinem zmiňovaném fetiši pravdy (jen institucionalizovaná filosofie myslí a může rozhodnout o tom, kdo je právoplatným myslitelem). Laruelle usiluje o „univerzalizaci myšlení mimo filosofii“,[173] o vnesení demokracie do myšlení. Ačkoli by mohla zaznít námitka, že filosofie si přeci žádným autoritativním gestem pravdu nepřivlastňuje a že místo toho odkazuje k lidskému rozumu, který je její jedinou autoritou, přístupnou navíc všem lidem stejně, Laruelle oponuje, že takové tvrzení je nejhlubší filosofickou iluzí. Jednak proto, že schopnosti, které filosofie využívá, nejsou zdaleka dostupné všem lidem stejně. Jednak proto, že trajektorie, které filosofové sledují, nejsou ani náhodou vedené pouhou autoritou nestranného rozumu: „Vypadá to, že filosof ve filosofii mizí, ale ve skutečnosti se do ní zrcadlově promítá, jako zvědavý bůh kontemplující tuto hru.“[174] Toto tvrzení je klíčové. Poststrukturalismus zdůrazňuje ve výkladu performativity subjektivity přítomnost citace norem, zvykové iterace: když si myslíme, že jednáme za sebe, že vyjadřujeme nás samé, musíme si uvědomit, že zároveň vyjadřujeme nutně naše normy, instituce a síly moci, kterých si nejsme vědomi. Laruelle nás chce naopak přivést k uvědomění, v jaké míře je v tak zvaných nestranných pozorováních vždy již přítomná naše privátnost: myslíme si, že nejednáme za sebe, že konstatujeme fakta, ale přitom je naše jednání plné osobního materiálu, projekcí, tužeb a perspektiv. V souvislosti s tím bychom mohli parafrázovat výše uvedené Eriksonovo tvrzení:

---

[170] Ray Brassier. „„Axiomatic Heresy: The Non-Philosophy of Francois Laruelle“. Radical Philosophy. 121, Sep/Oct 2003, s. 24.

[171] Což můžeme chápat jako cestu, která je v souladu s tvrzením M. Foucaulta či J. Butler, že měnit normativní rámec je možné pouze za pomoci četných opakovaných malých kroků, a nikoli jednorázových revolucí.

[172] Francois Laruelle. *From Decision to Heresy: Experiments in Non-Standard Thought.* Ed. Robin Mackay. Falmouth (UK): Urbanomic/Sequence Press, 2012, s. 27.

[173] F. Laruelle. *Principles of Non-Philosophy*. London: Bloombury Academic, 2013, s. 49; F. Laruelle. *Anti-Badiou*. London: Bloombury Academic, 2013, s. 14.

[174] F. Laruelle. *Anti-Badiou*, s. 210.

„je-li naším záměrem prezentovat myšlení jako autorskou singularitu […] zůstane myšlení stejně obecné a normativní […] Když chceme předvést myšlení primárně jako obecnost […], tak se do toho osobní singularita vždy vloží.“
Filosofie není tedy tak obecná, jak bychom si přáli, právě proto, že se v ní uplatňují mechanismy subjektivace, které zahrnují jak normativní opakování, tak autorství jako odchylku a touhu. Filosofie je autorská a institucionalizovaná, nikoli obecná. Když si přejeme být singulárními autory, vždy zároveň replikujeme stará klišé, když si přejeme být objektivními mysliteli, pouze odmítáme vidět projekce svých tužeb, které naše myšlení tvarují.
Místo sporu o to, zda je filosofie subjektivní, nebo objektivní, a zda umění je subjektivní či objektivní, se s Laruellem ukazují obě disciplíny jako autorsky vedené citace norem. Filosofie, která podlehne sebeiluzi, že ví, z čeho myslí, replikuje místo toho staré vzorce, do kterých byla řečovými a tělovými akty iterativně vpravena. Taková filosofie je dle Laruella zaslepeně a bolestně *aristokratická a autoritativní*. Není schopná koexistovat na poli myšlení s jinými pozicemi, které jsou alternativní, nemůže dokonce ani
„vysvětlit existenci rivalů jako cokoli jiného než iluzi nebo chybu (nebo dezinterpretaci) […] dokonce i pluralismus – zdánlivě stvrzující všechny ostatní pohledy (nebo v horším případě byv k nim lhostejný) – stále zaujímá pozici, a musí proto vytlačit jak ne-pluralisty, tak jiné druhy pluralistů, aby si pro sebe udělala místo.“[175]
Těmto pozičním hrám založeným na sebepotvrzení, na touze mluvit z centra, z prvního místa, skrze filosofický výkon a vyloučení jinak smýšlejících z vlastního prostoru říká Laruelle „velké kruhy“ (grands cercles). Pohyb po velkém kruhu začíná kritikou povýšené soběstačnosti filosofického rivala a končí implicitním, nebo explicitním potvrzením vlastní filosofické soběstačnosti. Laruelle však tento charakteristický rys filosofie nechce odmítnout a dostat se tak do stejné „pozice“, ponechává filosofickým systémům potřebu zaujímat stanoviska, vstupovat do konfrontací, boje o moc a fetiš pravdy, ale sám toto pole opouští rozšířením pojmu myšlení. Jeho přístup je schopen snést, či dokonce dát do vztahu dvě různé identity bez syntézy, a zahlédnout identitu jejich rozdílnosti a stejnosti. Tato identita přitom není něčím třetím, co by udržovalo dané dvě instance dohromady skrze jakousi „přirozenou dialektiku“.
V tomto smyslu je Laruellova nefilosofie něčím zcela jiným než antifilosofií, popřením filosofie. Je možné ji spíše chápat, jak autor popisuje, podle modelu neeukleidovských geometrií. Tyto geometrie nepopírají principy eukleidovské geometrie, ale rozšiřují pole, v němž pátý princip nemusí nutně platit, a přesto všechny ostatní principy eukleidovské geometrie jsou zachovány. Ukazují tak eukleidovskou geometrii jako část možných geometrií (například v reálném světě prožíváme veškerou realitu jako vsazenou do eukleidovského prostoru, avšak rozšířením prostoru za potenciální nekonečno se tento prostor může ukázat být eliptickým, případně hyperbolickým).[176] Analogicky je filosofii možno vidět jako součást většího souboru forem myšlení, které umožňují mnohem více věcí vnímat jako myslitelné. V tomto smyslu jde o pozitivní čin, nikoli negaci. Filosofie neprezentuje realitu (nebo také Jedno), není ani jejím špatným nebo správným zachycením, ale je součástí reality – tou součástí, která se snaží jakoby uvnitř reality zlomit světlo (refract) skrze sebe samu a vytvořit

[175] John Mullarkey. *All thoughts Are Equal: Laruelle and Nonhuman Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015,s. 10.
[176] Viz Petr Vopěnka. *Rozpravy s geometrií: otevření neeukleidovských geometrických světů*. Praha: Vesmír, 1995.

tak zdvojení, dvojznačnosti, dyády.[177] Tuto Laruellovu ideu bychom mohli reinterpretovat ve prospěch našeho výkladu tak, že *filosofie se ukazuje jako herní aktivita uvnitř reality*. Jako taková však skutečnost netranscenduje – nevytváří „stanovisko“, resp. oddělené „stanoviště“ mimo realitu, které udává nějaký základní princip myšlení: myslet popisně, poeticky, matematicky, afektivně, vtěleně, analogicky, sylogisticky, zmateně, para-konzistentně, myslet skrze metodu otázek, problémů, dialogu, dialektiky, genealogicky, historicistně, dekonstruktivisticky. Na rozdíl od těchto přístupů z různých „stanovišť“, v nichž je jasné, co myšlení je, vychází nefilosofie z přesvědčení, že svůj předmět bádání hledá svým výkonem, jinými slovy je to „takový způsob myšlení, které a priori neví, co to znamená myslet“ ,[178] a musí je nutně určovat performativní cestou, vypovídáním je utvářet a přetvářet vyslovováním samým.[179] Nefilosofie je takový styl myšlení, který se mění se svým předmětem. Zmutování filosofie, její transformace je tedy možná jedině, jak píše John Mullarkey, skrze opakované, soustavné, trpělivé, výroky-performativy, v nichž „to, co se říká, se i dělá“. Mimochodem i toto je dle Mullarkeyho další z charakteristik standardní filosofie, že totiž filosofové nemusí nutně říkat to, co dělají, a dělat to, co říkají, a dost často to ani nedělají.[180] V nefilosofii jde naopak o myšlení „podél“ reálného, „vzhledem k“ reálnému. V tomto smyslu je primárně aktivitou, repetitivní performancí myšlení, praktikováním filosofie,[181] která vyslovuje to, co hledá. Tak proměňuje jak obsah, tak metodu filosofie zároveň:

---

[177] J. Mullarkey – Anthony Paul Smith. *Laruelle and Non-Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012, s. 1.

[178] F. Laruelle. *The Non-philosophy Project: Essays by Francois Laruelle*. Editovali Gabriel Alkon a Boris Gunjevic. New York: Telos, 2012, s. 67.

[179] V knize *Myšlení obrazem* Miroslav Petříček formuluje obdobný paradox: „Filosofický postoj ke světu, a tedy i to, co by bylo možné nazvat filosofickým myšlením, tedy především záleží na této odvaze odpovídat dřív, než přesně víme, na jakou otázku reagujeme.“ (Miroslav Petříček. *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann a synové, 2009, s. 49.)

[180] Spojme tuto Mullarkeyho poznámku se specifickým projektem Brechtova pana Keunera, útlou knížkou sestávající z paradoxních historek, které předkládají provokativní pohledy na nejrůznější životní situace. Zcela první historka pojednává o setkání pana Keunera s filosofem:
„K panu Keunerovi přišel profesor filosofie a formuloval mu své moudrosti. Po chvíli pan Keuner řekl: ‚nepohodlně sedíš, nepohodlně mluvíš, nepohodlně myslíš.‘ Profesor filosofie se naježil a odpověděl: ‚Nepřišel jsem, abych se něco dozvěděl o sobě, nýbrž o obsahu toho, co jsem řekl.‘ – ‚To nemá žádný obsah,‘ pravil pan Keuner, ‚vidím jedině, jak pošetile přešlapuješ na místě, ale nevidím, že bys dospěl k nějakému cíli. Mluvíš tajemně, a nic jsi svou řečí ještě neobjasnil. Když pozoruji tvé počínání, přestává mě zajímat tvůj cíl.‘“ (B. Brecht. *Historky o panu Keunerovi*. Praha: SNKLU, 1963, s. 5.)

[181] Opět obdobnou pozici zaujímá Rolf Elberfeld ve své transformativní fenomenologii, kterou v posledku představuje jako „zacvičování se do světa“, jak už jsem zmiňovala (R. Elberfeld. „Transformative Phänomenologie“, s. 26–29). V tomto textu Elberfeld ukazuje, že na rozdíl od deskriptivní a hermeneutické fenomenologie jde v transformativní fenomenologii o fenomenologický podnik jakožto jisté cvičení se ve vzájemné souvislosti mezi já a světem, což znamená, jinými slovy, „zacvičování se do“ této souvislosti bez nějakého dalšího, předem určeného cíle. Podnik transformativní fenomenologie je performativní – řečové a tělesné – zacvičování do transformace naší subjektivity a světa, která je zároveň, podle Elberfelda, formou zpřístupňování času, neboť čas není ničím jiným než právě touto dějící se souvislostí člověka a světa. Transformativní myšlení samo je tedy již dostatečným řemeslně-myslitelským podnikem bez ohledu na to, zda dosáhneme nové krajiny, kde nám bude ontologicky lépe a kde nahlédneme pravdu bytí. Transformace není změnou odněkud někam, ale výrazem toho, že myšlení je performativem, myšlení je uskutečňováním a zacvičováním se do tohoto uskutečňování, činěním skutečnosti, do které je myslící zahrnut. Tím je v transformativní fenomenologii podle Elberfelda překonán i zbytečný dualismus aktivity a pasivity ve prospěch mediálního dění. Mimo toto zacvičení do transformace není nic, čeho by se mělo dosáhnout – ani předem daná

„Styl myšlení. Je třeba dodat, že to je praxe a performance. Tuto praxi a performanci nemůžeme okamžitě chápat tak, že vychází z lingvistického modelu, nebo uměleckého, nebo praktického, protože tyto praxe jsou oním ‚v posledku, nakonec'. A tato věc, kterou nazývám ‚v posledku, nakonec' je pro filosofii velkou překážkou. Proč je to praxe? Je to neustálá teoretická otázka, ale teoretické problémy nelze řešit pouze novými teoretickými pojmy. Je třeba je řešit praxí v teorii, což znamená, že praktikováním vlastní teorie projdou ty nejvíce teoretické pojmy transformací. Pokud teorii ponecháme sobě samé, pak je teorie, podle mého názoru, jako platonismus, kontemplativní filosofie, která kontempluje sebe samu, když kontempluje své předměty, ideje."[182]
Ponechat filosofii jí samé je obdobným počinem jako uzavřít hru do prosté sebereferenčnosti, a tím ji učinit perverzní. Mullarkey také připomíná, že na jednom místě Laruelle dokonce mluví o nefilosofii jako praxi, která je „takřka kriminálně/podvratně performativní."[183]

5.4. Nefilosofie a performance

Touto cestou se již dostáváme ke způsobu, jakým Laruelle propojuje performanci a filosofii.[184] Především: žádným způsobem je nepropojuje jako dvě oddělené disciplíny a instituce. Jako dvě instituce a disciplíny mohou zůstat podle Laruella klidně oddělené; toho si Laruelle v jistém smyslu ani nevšímá. Tímto dělá podobné gesto jako Derrida, který nechává stranou zdánlivě zjevnou odlišnost divadelní a nedivadelní řeči, aby měl možnost zahlédnout zcela jinou strukturu. Rozšířením pojmu myšlení Laruelle dospívá k tvrzení, které není od Derridova pojetí tak vzdálené: „Filosofie je divadlem, které popírá, že je divadlem, které nepoznává sebe samo jako poslední duplicitu, jako tragédii a komedii sebeopakování."[185]
Toto klíčové tvrzení říká: filosofie se stává filosofií tak, že popře svou vlastní nezrušitelnou strukturu „jakoby", svou divadelní povahu. Filosofická touha po jednotnosti, po schopnosti tvrdit něco skutečně, nikoli ve vztahu k, vede k popření svých vlastních podmínek možnosti,

---

pravda, autenticita, idea, ani bůh. Filosofování se radikálním způsobem stává cvičením, zacvičováním, Einübung, zkoušením, hrou v dospělém slova smyslu (kdy si člověk nezakrývá hrozby konečnosti, ale protože není zaměřen antropocentricky, může žít nedourčenost bez pocitu heroična, dramatična, tragična či trvalé nejistoty). Filosofie by už neměla mluvit o, ale vpravovat se, mluvíc se zapojovat do vztahu já a svět, kterým je člověk a svět zároveň společně transformován. To však není záležitostí věčného překračování vlastních hranic, věc neurotického protestu proti všemu, co tu již bylo, proti všemu opakování, známosti. Transformace znamená někdy také uvyknutí a převzetí časem nahromaděné zkušenosti, nalezení klidu ve stavu sdílení, usebrání se v blízkosti druhého, všimnutí si dosud přehlížené fakticity života.

[182] F. Laruelle. „Non-philosophy, Weapon of Last Defence". In: J. Mullarkey – A. P. Smith. *Laruelle and Non-philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012, s. 244.
[183] F. Laruelle – Philippe Petit. *Intelectuals and Power: The Insurrection of the Victim*. Cambridge: Polity, 2014, s. 149.
[184] Laruelle systematicky promýšlí vztah filosofie a umění obecně. O umění jako formě myšlení mluví například ve vztahu k filmu a fotografii, resp. ne-fotografii. Text na téma povahy fotografie je zatím jediným Laruellovým textem přeloženým do češtiny (F. Laruelle. *Koncept nefotografie*. Přeložil Čestmír Pelikán. Praha: Fotograf 07, 2012.). Tomáš Koblížek ve své recenzi na knihu zdůrazňuje nereprezentativní povahu fotografie a Laruellův důraz na to, že fotografií je snímán fakticky vlastní proces fotografického dívání se samého. Fotka tedy sděluje to, co se fotografováním dělá, a jako taková je myšlením svého druhu a zároveň součástí reality, nikoli transcendencí vůči ní. (Tomáš Koblížek. „Laruelle o fotografii". *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny.* Č. 16 (2014), s. 54–69.)
[185] F. Laruelle. *Anti-Badiou*, s. 210.

k zapření dramatu idejí, ze kterého se jako filosofie rodí. Bez tohoto popření by však patrně filosofie nemohla být tím, čím je. To je opět tvrzení rezonující s popisem vyvstávání subjektu J. Butler. Filosofie, která věří ve svou autonomii, stejně jako umění, které věří ve svou autonomii, jsou produkty „upřímných lhářů“.[186] Filosof jako upřímný lhář, jako aktér tragédie a komedie zároveň, který tvrdí, že se ho děj nijak netýká, je subjektem největšího dramatu myšlení. Zdá se, že ve filosofii subjekt mizí, i když se do ní zrcadlově promítá. Filosofie je divadelní hra o tom, že není subjektu, není boha, přičemž do této hry subjekt-bůh trvale zvědavě nakukuje, aby se ujistil, že je v ní přítomen. Proto je hra filosofie tragická: netrpělivým nakukováním subjekt-bůh svůj singulární status ruší, ztrácí ho, tragicky ruší sám sebe výkonem svého myšlení. Hra filosofie se transformuje v komedii: bůh-subjekt, který měl být filosofickým výkonem ustanoven a stvrzen, je nahrazen komickými iteracemi konkrétní lidské existence. Subjekt se ve filosofické reflexi skrývá, ale nedokonale, a proto musí tragicky ztratit svůj statut. Svým nakukováním do děje prozrazuje, že filosofie je divadlem, rafinovanou hrou, komedií o tomto konkrétním světě, který nemá obecnou strukturu. Martin Puchner, kritizovaný Laurou Cull za udržování přísné hranice mezi divadlem a filosofií, by se paradoxně mohl s nebývalou silou připojit právě k tomuto Laruellovu výkladu. Ve své knize *Drama of Ideas* popisuje filosofii nikoli jako opak divadla, ale jako sílu dramatizace, jako divadlo, které je schopno z povrchních klišé učinit drama a domyslet ho. Předvádí filosofii souhlasně s Laruellem jako divadlo, ale jako divadlo kritické a gestické, jako přiznanou hru, kdežto Laruelle považuje filosofii za hru nepřiznanou. Je-li dle L. Cull i Laruella současná doba charakterizována komodifikací vědění a hegemonií jednoho značkového způsobu myšlení, popřením vlastní divadelnosti ve prospěch produktu, je dle Puchnera současnost do stejné míry propadlá narcismu a komodifikaci tělesného a emočního prožívání bez potřebné distance, přičemž filosofie je dle něj takové drama, které má vposledku šanci vzepřít se principu komodifikace, institucionalizace a normativity.

Nefilosofie však svou kritikou nemíří *proti* institucionalizované filosofii a jejímu tragikomickému osudu produktové řady. Nechce tuto situaci filosofie měnit, nechce ji popřít, neboť to by byl stejně tragikomický projekt. Chce se v této situaci pohybovat jinak než oscilací mezi bezmocí a grandiozitou. Jediné východisko je v permanentním performativním pohybu myšlení a jeho mutování. Možná i v tomto duchu prezentuje Mullarkey s odkazem na Lauru Cull nefilosofii jako „model performančního umění“,[187] a dokonce jako přímo Michaelem Kirbym zavedené jednoduché herectví (simple acting) či Schechnerovo obnovené jednání.[188]

Co to přesně znamená? Jakým druhem obnoveného jednání, či dokonce herectví je tedy nefilosofie, když myslí? Jaký subjekt je schopen nefilosofie? Jak už víme, zakládajícím gestem nefilosofie je rozšíření pojmu filosofie tak, že tímto rozšířením se změní to, co se mělo rozšířit – sama kategorie myšlení.[189] Filosofie se svým rozšiřováním na oblast umění transformuje na jistý druh filosofie jakožto performativní praxe. Nejde tedy o to, že existuje nějaká „nadřazená forma myšlení“,[190] která se aplikuje na větší prostor objektů, ale že objekty samy proměňují myšlení do takové podoby, kterou mohou být myšleny. V tomto

---

[186] Francois Laruelle –J. Ó Maoilearca. „Artistic Experiments with Philosophy: Francois Laruelle in Conversation with John Ó Maoilearca“. In: Christoph Cox – Jenny Jaskey – Suhail Malik (eds.). *Realism Materialism Art*. Berlin: Sternberg/CCS Bard, 2014, s. 177-183.

[187] J. Mullarkey. *All thougths Are Equal*, s. 247.

[188] *Tamtéž*, s. 258.

[189] *Tamtéž*, s. 243.

[190] F. Laruelle. *Principles of Non-Philosophy*, s. 197.

smyslu je nefilosofie hmotným jednáním, je „tím, co dělá, a dělá, co říká, tím, že to řekne.“[191] Performance se stává filosofií proto, že se filosofie mění v performanci pohybem podél toho, čemu má myšlenkově dostát. Nefilosofie není ani jen teorie, ani jen praxe. V nefilosofii nejde o to, že praxe je základem teorie, ani že teorie je základem praxe, ale že je třeba pečlivě sledovat praktikování, hrané, obnovené přehrávání filosofie. Je třeba sledovat to, co říkáním děláme, a nikoli jen to, co je filosofickým výrokem řečeno. Nefilosofie je performerství, jednoduché herectví, prodloužení a refrakce reality, které si je při tomto vyjadřování vědomo toho, že je pozorováno a že opakuje své vlastní předchozí výskyty. Je obnoveným jednáním, společenským úkonem, uměním, které takto, jak říká například Alan Kaprow „přebírá dřívější roli filosofie jako kritiky života.“[192]

Centrálním změnou v této mutaci prochází, zdá se, především sám aktér-nefilosof. Pokud John Mullarkey nabízí chápat nefilosofii jako „simple acting“ – prosté herectví, v jehož rámci člověk v podstatě přehrává sám sebe s vědomím toho, že je přitom pozorován druhými, znamená to, že nefilosof sám sebe umisťuje jinam, než kam se běžně filosof umisťuje (do centra, či mimo pole). Ví, že své jednání scénuje, v nějakém smyslu vybírá, co zahrát, a bere v potaz, že to, co říká, někdo jiný slyší. Jeho subjektivita je součástí hry. Filosofie je tak společenskou událostí, představením, intersubjektivním splétáním vlastních tužeb s distancí pozorujících diváků, je dramaturgií a scénografií.

V tomto smyslu je nefilosofie pro nefilosofa „prováděním života“ (performed life), je „‚osobní‘ ‚auto‘ nefilosofií, která, aniž by byla reflexivní, sjednává, vjednává, vpravuje jednáním do skutečnosti biografii ne-standardního („obyčejného“) člověka.“[193] Cílem tudíž není co nejpřesněji vyjádřit svůj individuální životopis, ale zachytit a odvíjet možné odchylky od dosavadních normativních vzorců myšlení: „Člověk není dávné ztracené paradigma, které musím vynést zpět na světlo […] člověk je ‚performované‘ paradigma budoucího-v-osobě.“[194]

Takto vyložený vztah performance a filosofie je zásadní proto, že se zcela míjí s ideou performance jako události, které vládne autorita tělesné asubjektivní prézentnosti (jak ji mimo jiné kritizuje i Puchner). Performanční umění jako filosofie může být ve světle Laruellova myšlení a Mullarkeyho výkladu uměním pohybu mezi sebepopřením a sebepředváděním. Takový pohyb myšlení není jednoduchý, neboť neustále vysouvá toho, jenž myslí, mimo dvojí navyklou pozici: pozici centrální – toho, jenž myslí skutečnost, a pozici nezávislého pozorovatele – toho, s kým daná skutečnost nemá nic společného a jenž je pouhým transparentním médiem, skrze něž přichází skutečnost ke zjevu. Svým způsobem směřuje idea gesta J. Butler obdobným směrem – ukazuje performanci, do které jsme zapojeni, jako akt kritiky uvnitř filosofie. Laruelle nabízí nicméně větší citlivost pro popis osobní zainteresovanosti v každém aktu myšlení a určitého porozumění pro touhu se zrcadlit, projektovat, zajistit si existenci. Poté, co poststrukturalismus objevuje gesto popření naší bytostné závislosti ve prospěch vzniku subjektu, Laruelle objevuje popření naší singularity ve prospěch rádoby objektivního myšlení. Zatímco poststrukturalismus objevuje naši závislost na normách, Laruelle odhaluje naši potřebu zachránit se osobním výrazem. Projekt filosofie performance může být veden právě oním subtilním posunem v opakování těchto dvou popření, které ukáže člověka jako neustále zainteresovaného na performancích, kterých se účastní, a dále pak neredukovatelně závislého na druhých, na silách moci a na

[191] *Tamtéž*, s. 168.
[192] Alan Kaprow. „Manifesto“. In: Sallie Sears – Georgianna W. Lord (eds.). *The Discontinuous Universe.* New York: Basic Books, 1972, s. 292.
[193] J. Mullarkey. *All thoughts Are Equal*, s. 247.
[194] F. Laruelle. *Struggle and Utopia at the End times of Philosophy*. Minneapolis: Univocal, 2012, s. 5.

performativní povaze institucí. Umění pohybu myšlení mezi sebepopřením a sebedostačivostí je trajektorií performativní filosofie a zároveň potenciálním prostorem uměleckého výzkumu.

5.5. Umění pohybu

Jak lze toto umění pohybu myšlení mezi sebepopřením a sebedostačivostí provádět, kultivovat, ohledávat a vyjednávat se nyní pokusím přiblížit skrze velmi fragmentární příklady. Půjde o výňatky z děl autorů, kteří se v určité fázi své práce pokusili o mutaci myšlení a verbalizace podél předmětu svého zájmu, v němž byli zároveň vždy přiznaně osobně zainteresováni.

Prvním počinem je kniha Radky Denemarkové *Smrt, nebudeš se báti aneb příběh Petra Lébla*.[195] Jedná se o monografii zachycující osobnost a dílo významného českého divadelního režiséra 90. let 20. století Petra Lébla. Během zpracování autorka zcela záměrně, avšak navzdory původnímu cíli, opouští principy klasické akademické analýzy. Motivace k této mutaci byla dána tlakem tématu samotného. Petr Lébl totiž ještě za svého života Radku Denemarkovou oslovil a požádal ji o sepsání knihy o něm a jeho tvorbě. Poté, co Lébl spáchal sebevraždu, působila jeho prosba jako nečekaně významné oslovení, výzva, která několik let tlačila autorku fakticky až proti její vůli do hledání správného způsobu zpracování. K tomuto procesu a k výslednému tvaru pak sama píše:

„Trvalo dlouho, než jsem našla odpovídající způsob psaní, kterým bych svět chytla do podběráku léblovských slov. Pokoušela jsem se o tradiční monografii, ale celý ten barbarský způsob akademického, suchého a nezáživného rozboru mi přišel absurdní. Slova, bzučivé mouchy, které odháním. Neměla bych používat běžná slova. K popisu jeho života, práce, smrti bych měla vytvořit slova nová, zlámaná a pokřivená, přebarvená pestrobarevnými barvami, měla bych větám nasadit fosforeskující ohlávky, každá kapitola by měla být oslepujícím ohňostrojem. […] Maskovat maskované. Jako on. […] Rozhodla jsem se pro jedinou možnou cestu. Psát bez zábran, bez postranních úmyslů a kliček. […] Můj pohled je nutně subjektivní, i když o objektivitu usiluje. Spoluprožití, nikoli pochopení, je pro vnímání Léblových inscenací podstatné.“[196]

Kniha opatřená rejstříkem, mohutným poznámkovým aparátem, přehledným výčtem Léblových pracovních aktivit nemá lineárně řazenou strukturu a převádí díky své zcela singulární formě to, co popisuje: specifickou metodu práce Petra Lébla, specifický sebevztah, multiplicitu vazeb, zdrojů, fragmentární koexistenci linií myšlení, jehož principy koherence vyrůstají někdy až násilím z pouhého faktu, že jsou svázány do jedné knihy.

Další případ ohledávání singulárního přístupu, kdy předmět spoluurčuje způsob, jakým má být myšlen, popisuje výtvarnice Adriena Šimotová:

„Obrazy, grafiky či objekty, v kterých jsem hodnotila nebo převáděla své myšlení, nebo své konkrétní zážitky, byly nejlepší. Při tomto procesu právě došlo k setkání […] Téma vždy přichází ke mně a já mu současně vycházím vstříc. Když se opravdu protneme a mám pocit, že dílem procházím a jdu za něj dál, dá se říct, že tyto věci jsou nejsilnější. A tam, kde se u mě jednalo pouze o estetickou záležitost, byť sebelépe namalovanou a prezentovanou, tam se objevil starý nebezpečný rys českého umění: estetizace, v níž zmizí skutečné sdělení.“ [197]

---

[195] Radka Denemarková. *Smrt, nebudeš se báti aneb příběh Petra Lébla*. Brno: Host, 2008.

[196] *Tamtéž*, s. 533.

[197] Karel Hvížďala – Adriena Šimotová. *Stopy Adrieny Šimotové*. Praha: Dokořán, Jaroslava Jiskrová-Máj, 2011, s. 17.

Jak konkrétně do tohoto specifického prostoru Šimotová vstupuje, popisuje následovně: „[…] stále se k věci přibližuju, až jsem co nejblíže a objektu se dotýkám. Kdysi jsem si zapsala: Čím jsem osobnější, tím jsem obecnější. Když nejsem osobní, nejsem ani obecná, není na co se dívat. Jde jen o namalovaný obraz, který je prázdný, dutý.“[198]
Šimotová tedy odmítá sebepopření ve prospěch objektivity a místo toho zastává sebepřitakání ve jménu objektivity. Přitakává vlastní cestě k dílu, které ji zároveň oslovilo a přitáhlo její pozornost, nicméně pohyb musí pokračovat dál, musí dílem projít a jít za něj dál. Svým pohybem k dílu tedy nevytváří prostor sebescénování, ale prostor fascinace, která se nedá dílem pohltit. Svou cestu popisuje pomocí smyslů, pomocí motorických a fyziologických úkonů, přestože jde o převádění a hodnocení *myšlení*. Myšlení je součástí materiálního světa, je to materiál, který lze použít. Nejde pouze o metaforickou řeč, nýbrž o specifickou vtělenou formu distance vůči situaci, které si udržuje vnitřní rozpětí a může díky tomu modifikovat, mutovat a „převádět“ prožitek na různé vrstvy abstrakce. Když Šimotová hovoří o „záznamu v nejvyšší vrstvě“, nepovažuje ho za „banální zaznamenání“, neboť „vyšší vrstva zážitku je v jeho přetváření, které vás dovede až třeba ke znaku.“[199] Šimotové specifický pohyb mezi sebeprojekcí a sebezřeknutím se je možné charakterizovat právě jako pohyb mezi vrstvami, jako proces vrstvení: „Já pracuji s vrstvami a zrovna tak čtu život, lidi i umění přes vrstvy.“[200] Nejde tedy o to, že se uměleckým či interpretačním procesem dostaneme k jakékoli čirosti, nýbrž stačí, když se dotkneme něčeho, co je vyživující, co námi pohne: „Ta věc mě inspiruje k otevření a k nalokání, k nějakému ÁCH, a to, co lokám, nemusí pocházet jen z čiré studánky, protože ani život není jen čirá studánka.“[201]

Dalším jedinečným případem hledání vstupu do prostoru mezi sebepotlačením a sebeprezentací je studie Jeana Améryho *Bez viny a bez trestu.*[202] I zde autor ukazuje, nakolik se jeho autorský postoj a způsob verbalizace proměňoval spolu s přibližováním se předmětu jeho zájmu. V případě Améryho jde o situaci o to specifičtější, neboť předmětem jeho zájmu byl jeho vlastní zážitek mučení a trýznivá zkušenost z pobytu v koncentračním táboře, situace, kterou na počátku popisuje objektivizujícím způsobem jako situaci někoho „kdo je přemožen.“ [203] Améry cestu k myšlení vlastní zkušenosti rovněž popisuje jako proces hledání, které se navíc neodvine předtím, než člověk začne vypovídat, nýbrž výhradně ve vypovídání, zapisování samém:
„Přitom jsem zjistil, že jsem sice o mnohém přemýšlel, ale že jsem to neartikuloval dosti zřetelně. Teprve během psaní jsem odhalil, co jsem dříve nejasně zahlédal v polovědomém myšlenkovém blouznění na hranici jazykového výrazu. Brzy se mi vnutila metoda. Věřil-li jsem ještě v prvních řádcích stati o Osvětimi, že mohu zůstat obezřetný a distancovaný a předstoupit před čtenáře s jakousi zjemnělou objektivitou, pak jsem záhy musel zakusit, že je to prostě nemožné. Kde by mělo být zcela vymýceno ‚já‘, tam se ukázalo jako jediné použitelné východisko.“[204]
Tam, kde Denemarková mluví o hledání nových, zlámaných a pokřivených slov a kde Šimotová mluví o průchodu vrstvami, Améry používá pojem osvícení, či osvětlení (ve smyslu

[198] *Tamtéž*.
[199] *Tamtéž,* s. 18.
[200] *Tamtéž,* s. 58.
[201] *Tamtéž*.
[202] J. Améry. *Bez viny a bez trestu,* s. 8.
[203] *Tamtéž,* s. 7–8.
[204] *Tamtéž*.

světla osvícenství), kterému však v průběhu psaní o vlastní zkušenosti přiděluje specifický význam: osvícení
„zahrnuje více než jen logickou dedukci a empirickou verifikaci […] Jen tehdy, když naplníme a současně překročíme pravidla osvícenství, dospějeme do duchovních oblastí, kde ‚rozum' nevede k plochému rozumování."[205]
Vlastní přetvořený projekt osvícenství skrze osvětlení tématu popisuje následovně: „Kde je psáno, že osvětlování se má dít bez emocí? Pravý opak se mi zdá být pravdou. Osvětlování může být právo své úloze jen tehdy, když se dává do díla s vášní."[206] Takové osvětlování a metoda mutovaného osvícenského myšlení v sobě zároveň zahrnuje vztah ke konkrétní zkušenosti a respekt k přítmí (pološeru, sic!): „Vycházím vždy od konkrétní události, aniž bych se v ní ztratil, ona je mi podnětem, reflexí, které přes rozumování a radost z mudrování vedou k myšlenkovým světům, jež zahaluje a vždy bude zahalovat neurčité přítmí."[207]

Dramatik, spisovatel, herec a psycholog Ivan Vyskočil, teoretik a praktik tak zvaného Nedivadla, či slovy Jana Roubala ludického divadla,[208] hovoří o projasňování myšlení skrze konkrétnost podobným způsobem jako Améry:
„Vyabstrahované myšlení je velmi rychlé, ale hledání, o kterém mluvím, prolézá veškerou zatíženostmi konkrétností. Proto je pomalejší. Ale bez zažité konkrétnosti nelze udělat dobrou abstrakci. […] Vyjasňování v myšlení neznamená jasné myšlení. Když napoprvé něco nedokážeme přijmout, tak se k tomu vrátíme. Projasňujeme."[209]
Jeho cesta myšlení skrze tělesnou zkušenost je tedy přístupem, který neodděluje zkušenost a abstrakci, ale topologicky je k sobě váže:
„Při projasňování vědomí je třeba konání, to je možné jedině skrze tělo, sdílení a konkrétnost. Pochopit zde znamená seznámit se s tělem, nechat poznání projít svalovým napětím. [...] K projasněnému vědomí nedospějete při jednom úspěchu, provokace musí trvat dost dlouho."[210]
Toto umění projasňování, potřeba trpělivosti, ochota k repetici, která si všímá mutací, a nezajištěnost výsledku je důvodem, proč tento způsob myšlení zůstává jedinečným. Vyskočil zároveň explicitně mluví o obranném mechanismu sebepopření a paradoxní síle projekce v rámci institucionalizovaného myšlení ve velmi obdobném duchu jako Laruelle:
„Ono je děsivé, jak se chytří lidé bojí trapnosti. Hrozba směšnosti řadu lidí diskvalifikuje k jednání. Nechtějí risknout případný trapas. To je záležitost pýchy. Stále se snažíme vypadat skromně, snažíme se, aby filosofie nebyla o nás. Ale o to víc o nás je. Jsme ješitní a snažíme se to zakrýt objektivními popisy. … Trvá to dlouho, než dospěje člověk k odvaze podniknout něco, kde nezná, jak to bude pokračovat, než dospěje k té lehkovážnosti. Bez toho, že překročíte tuto mez hlídání se, není možná účast na procesu."[211]
Vyskočil tedy nabádá k zaujetí postoje, ve kterém autor otevřeně přitakává vlastní zainteresovanosti, projekci, zájmu. Díky tomu se může stát vůči sobě samému lehkovážným a místo chronicky potlačovaného zájmu o sebepředvedení se začne zajímat o jiné věci než o

[205] *Tamtéž,* s. 17.
[206] *Tamtéž,* s. 18.
[207] *Tamtéž*.
[208] Jan Roubal. „Ludická koncepce Nedivadla Ivana Vyskočila". *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*. Aesthetica 18, 1999, s. 33–52.
[209] Ivan Vyskočil – Alice Koubová. „Myšlení a filosofie. Rozhovor s Ivanem Vyskočilem". *Filozofia*. Roč. 68, 2013, č. 5, s. 453.
[210] *Tamtéž.*
[211] *Tamtéž,* s. 454.

sebe. Tento lehkovážný postoj, postoj mimo centrální pozici, který však sebe sama nepotlačuje, bychom opět mohli pojmenovat, v souladu s Roubalovým pojetím Vyskočilovy tvorby, postojem ludickým, postojem z druhého místa.

5.6. Shrnutí

V této kapitole byla představena performativní filosofie v následujících charakteristikách:

1. Performativní filosofie není pouze akademický obor, ale rovněž společensko-politická iniciativa zabývající se tématem komodifikovaného myšlení a forem jeho institucionalizace.
2. Performativní filosofie hledá, jak myslet nikoli bez filosofie, ale bez autority filosofie.
3. Odpůrci existence jasné separace mezi divadlem a filosofií se odkazují na myšlení F. Laruella. Ten upozorňuje na filosofický návyk zaujmout aristokratický postoj, který však uvádí myšlení nanejvýš do pohybu po velkých kruzích. Laruelle nabízí možnosti mikrotransformací, které se nebudou velké kruhy pokoušet popřít, ale rozšíří pole možného pohybu myšlení natolik, že se standardní filosofie ukáže pouze jako jeden region možného myšlení. Zároveň se filosofie ukazuje jako materiální součást skutečnosti.
4. Pohyb jeho nefilosofie je pohybem mutace filosofie podél vlastního předmětu uvažování.
5. Laruelle dává díky divadelní zkušenosti nahlédnout, že filosofie je bytostně divadlem, které však tuto skutečnost svým performerstvím chce zakrýt, performuje tak, jako by divadlem nebylo. Je to divadlo na to, že nejde o divadlo. Filosof-autor vynalézá cesty, jak myslet tak, aby sám zůstal uvnitř přehrávaného myšlení neviditelný, ale zároveň kontroluje, zda je jeho filosofie-divadlo dostatečně o něm samém.
6. Filosofie je proto specifická forma performerství: refrakce uvnitř reality, která složitě kombinuje potřebu vlastní viditelnosti a zakrývání singulárního autorství.
7. Tato hra na viditelnost a skrývání má v jistém ohledu tragikomickou povahu. Uvolnění dané situaci nabízí pouze *herní postoj* – netragický, avšak bez touhy po tom být komický – postoj, který kombinuje skromnost ve smyslu ochoty měnit se se svým zájmem a vysokou míru vážné pozornosti. Herní postoj nemůže nahradit pohyb po velkých kruzích, ale jako sekundární ve vztahu k této produktové řadě může být klíčovým zdrojem smyslu filosofie.

6. Závěr

Myslet z něčeho, co už myšlení pojalo, je trivialitou. Filosofické myšlení je vždy myšlením toho, co je teprve výkonem myšlení objevováno a dokonce, jak ukazuje performativní obrat, spoluustavováno. Myslíme něco, co se teprve myšlením ukazuje a koncipuje a s čím následně pracujeme, *jako by* to byl předmět na myšlení nezávislý. Reflexe performativního obratu ve filosofii nám dává pochopit nejednoduché mechanismy, které se účastní zjevování, ustavování, objevování a konstituování věcí, které myslíme. Umožňuje zahlédnout, že v tomto procesu působí mnoho faktorů (tělesnost, socialita, skrytost subjektivity, normativita, herní subjunkce, subverze a tvořivost), které diskurzivní myšlení překračují, avšak specificky, z druhého místa. Toto překročení něčím, co je zároveň více i méně než myšlení, však nenavádí k novému interpretačnímu úsilí a rekonstrukci hierarchických vazeb, ale nabízí myšlení, aby i sebe samo pochopilo skrze obdobnou strukturu: být tím, co je více i méně než vlastní předpoklady. Díky domyšlení důsledků performativního obratu ve filosofii se ukazuje, že filosofie je sama performativní, že má herní povahu performance. *Filosofie však není hrou ani performancí proto, aby jimi zůstala, nýbrž aby jimi tak docela nebyla*. Tím naplňuje komplexní povahu fenoménu hry. Hra je to, co se excesivně blízko dotýká toho, co hra není. Hře jde jen o hru, ale právě touto autotelickou strukturou se stává zdrojem smyslu toho, co stojí mimo ni. Hra je také to, co jako hra může být zrušeno. Jakmile hra nemá vnějšek, není hrou, ale perverzí. Performance není cokoli, co zažíváme, protože kdyby byla tímto, tak by nebyla. Filosofie je takovou hrou performance, která tento fakt o sobě popírá, aby podporovala smysl vnějšku sebe sama. Tím nedovoluje sobě samé, hře ani performanci zmocnit se sféry reálného a dát tak zaniknout všemu. Jakožto *performance*, která zakrývá svůj performativní charakter, může filosofie rozvíjet svou schopnost revize a rezistence, schopnost překračovat performativní zvyky a normativní klišé, živit skutečnost. Pokud se filosofie postaví po vzoru hry a performance na druhé místo, do netragického herního postoje vůči tomu, čím není, snadněji je schopna dostát nárokům myslet kriticky a zároveň myslet to, co se teprve myšlením samým ustavuje.

Performativní výkon filosofie tudíž není výkonem rezignující odevzdanosti vůči síle performativity ani výkonem dominance nad tím, co se sjednává, ale výkonem nesmírně vratkým a zavazujícím: zavazuje nás odpovědností za kultivování naší filosofické závislosti i převahy, za stopování toho, co se vyjevuje jen za určitých podmínek, za vratkost pohybu po hraně sebe sama jako pojmu. Nejde tedy o to překonat mocenské vztahy a ustavit jakousi utopickou strukturu bez hierarchie, ale o kultivaci schopnosti žít v hierarchiích jinak než jejich prostým přehráváním a petrifikací, ačkoliv i ty jsou součástí této hry.

V jistém smyslu tichým, implicitním záměrem této publikace bylo promýšlet hlavní principy performativního obratu ve filosofii tak, aby některé klíčové poznatky našly možné použití v rámci uměleckého výzkumu. Mým cílem bylo psát o performativním obratu ve filosofii, jako kdyby mi šlo o filosofii, ale ve skutečnosti mi šlo o umělecký výzkum. Ve svém výkladu jsem se snažila vykreslit různé topologické vztahy, v nichž nejde o to, zda myšlení vysvětluje umění, či umění dominuje myšlenkám, ale jaké jiné, netragické postoje je v tomto poli možné zaujmout a rozvíjet. Komplexita těchto tropů, mutací a transformací může být komplexitou využitelnou právě v uměleckém výzkumu, kde se uplatňují jiné formáty poznání a využívá se jiná síla konkrétnosti než v teoriích, které užívají umění jako ilustraci nebo svébytnou estetickou kategorii. Chtěla jsem ukázat, že umění, v mém případě především

performance a divadlo, nejsou od myšlení tak daleko, aby bylo nezbytné je studovat mimo všednost, v rámci estetických kvalit.
Performativní filosofie nabízí transformaci dvojitého odsouzení uměleckého výzkumu: 1. odsouzení pro jeho teoretickou povrchnost a nedosahování kvalit akademické reflexe; 2. odsouzení pro jeho přílišnou teoretičnost a přehnaný akademismus. Vtělený, materializovaný, situovaný výzkum, který nepropadne sebescénování, idolatrii sebe sama, se může naopak ukázat jako vysoce přesný, eticky odpovědný projekt a klíčový zdroj rezistence vůči společnosti spektáklu, kterému narcistní akademický i narcistní umělecký svět mohou slepě propadnout.
Pokud by filosofie obdivovala divadlo jako radikálně jiné, znehodnotila by ho. Dostala by mnohem jednodušší šanci si ho podmanit, vyloučit ho zbožštěním a pohrdat jím. Divadlo je však filosofii blíže, než bychom si mohli myslet, a my jsme ve filosofickém myšlení divadelnější, než věříme. Přijmout, že je mezi filosofií a divadlem specifický druh podmíněnosti, znamená hůře dominovat, ale více si odnést.

Literatura:

Adorno, Theodor W. „Esej jako forma“ [online]. Přeložil Miroslav Petříček. *A2*, #11/2010. [cit. 14.1.2019]. Dostupné z: https://www.advojka.cz/archiv/2010/11/esej-jako-forma

Améry, Jean. *Bez viny a bez trestu*. Přeložili Daniela Petříčková a Miroslav Petříček. Praha: Prostor, 2011.

Auslander, Philip. *From Acting to Performance.* [1st ed. 1997]. London and New York: Routledge, 2006.

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

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

Bělohradský, Václav. „O společnosti spektáklu“. *Eseje a úvahy* [online]. 2008 [cit. 02. 06. 2012]. Dostupné z: http://www.multiweb.cz/hawkmoon/o_spolecnosti_spektaklu.htm

Blumenberg, Hans – Sommer, Manfred. *Beschreibung des Menschen. Aus dem Nachlass von M. Sommer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Blumenberg, H. *Höhlenausgänge*. Frankfurt am Main: [Suhrkamp], 1989.

Brassier, Ray. „Axiomatic Heresy: The Non-Philosophy of Francois Laruelle“. *Radical Philosophy*. 121, Sep/Oct 2003.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Art and Politics*. Přeložili Steve Giles, Tom Kuhn a Laura Bradley. London: Methuen Drama, 2003.

Brecht, B. *Historky o panu Keunerovi*. Praha: SNKLU, 1963.

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

Butler, J. *The Psychic Life of Power*. Stanford: Standford University Press, 1997.

Butler, J. *Trampoty s rodom.* Bratislava: Aspekt, 2014.

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

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

Carlson, Marvin. *Performance. A Critical Introduction*. London: Routledge, 2018.

Cull, Laura – Lagaay, Alice (eds.). *Encounters in Performance Philosophy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

Cull, L. „Equalizing Theatre and Philosophy: Laruelle, Badiou, and Gestures of Authority in the Philosophy of Theatre“. *Performance Philosophy*. Vol. 3, no. 3 (2017), s. 730–750.

Cull, L. „Performance as Philosophy: Responding to the Problem of ‚Application‘“. *Theatre Research International*. Vol. 37, no. 1, s. 20–27.

Cull, L. „Performance Philosophy – Staging a New Field“. In: Cull, L. – Lagaay, A. (eds.). *Encounters in Performance Philosophy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, s. 15–38.

Cull, L. *Theatres of Immancence, Deleuze and the Ethics of Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

Daddario, Will. „Doing Life Is That Which We Must Think“. *Performance Philosophy Journal*. Vol. 1 (2015), s. 168–174.

Debord, Guy. *Společnost spektáklu*. Přeložil Josef Fulka a Pavel Siostrzonek. Praha: Intu, 2007.

Denemarková, Radka. *Smrt, nebudeš se báti aneb příběh Petra Lébla*. Brno: Host, 2008.

Derrida, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa, 1993.

Diamond, Ellin. „Introduction“. In: Táž (ed.). *Performance and Cultural Politics*. London and New York: Routledge, 1996.

Elberfeld, Rolf. „Transformative Phänomenologie.“ *Information Philosophie*. No. 5, 2007, s. 26–29.

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

Fink, Eugen. *Oáza štěstí*. Přeložili Jiří Černý a Věra Koubová. Praha: Mladá Fronta, 1992.

Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011.

Fried, Michael. „Art and Objecthood“. In: Battcock, Gregory (ed.). *Minimal Art*. New York: Dutton, 1968.

Fulka, Josef. „Etika po smrti subjektu: J. Derrida a J. Butlerová“. In: Jirsa, Jakub et al. *Přístupy k etice III*. Praha: Filosofia, 2016, s. 251–295.

Gajdoš, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: AMU a Kant, 2010.

Gallie, Walter Bryce. „Art as an Essentially Contested Concept“. *The Philosophical Quarterly*. Vol. 6, no. 23, (April 1956), s. 97–114.

Gallie, W. B. „Essentially Contested Concepts“. *Proceedings of the Aristotelian Society*. Vol. 56, 1956, s. 167–198.

Gallie, W. B. *Philosophy and the Historical Understanding*. New York: Schocken Books, 1964.

Goffman, Erving. *Všichni hrajeme divadlo. Sebeprezentace v každodenním životě.* Přeložila Milada McGrathová. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999.

Greenberg, Clement. „After abstract Expressionism“. *Art International*. Vol. 6. Paris: Archive Press, 1962.

Gurwitsch, Aron. *Human Encounters in the Social World.* Přeložil F. Kersten. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1979.

Halák, Jan. „Vnímání je již vyjadřování, Merleau-Pontyho první přednášky na Collège de France“. *Reflexe* 52/2017, s. 111–135.

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

Hlavica, Marek. *Performanční studia.* Brno: JAMU, 2007.

Hlavica, M. „Performanční studia“. *Divadelní revue*. 2010, č. 1, s. 11–12.

Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Přeložil Jaroslav Vácha. Praha: Mladá Fronta, 1971.

Hvížďala, Karel – Šimotová, Adriena. *Stopy Adrieny Šimotové*. Praha: Dokořán, Jaroslava Jiskrová-Máj, 2011.

Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Přeložil Vladimír Špalek a Walter Hansel. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975.

Kaprow, Allan. „Manifesto“. In: Sears, Sallie – Lord, Georgianna W. (eds.). *The Discontinuous Universe*. New York: Basic Books, 1972.

Koblížek, Tomáš. „Laruelle o fotografii“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. Č. 16 (2014), s. 54–69.

Koubová, Alice – Jobertová, Daniela (eds.). *Artistic research – Is There Some Method?*. Praha: NAMU, 2017.

Koubová, A. „Artistic Research: Quest for Method“. In: Koubová, A. – Jobertová, D. (eds.). *Artistic Research: Is There Some Method?*. Praha: NAMU, 2017, s. 8–12.

Koubová, A. „Experimentální zkoumání struktury zkušenosti“. *Filozofia*. Roč. 68, č. 5 (2013), s. 393–401.

Koubová, A. „Gaston Bachelard’s Topology of the Image“. In: Nitsche, Martin (ed.). *Image in Space. Contributions to a Topology of Images.* Libri Nigri 49. Nordhausen: Bautz Verlag, 2015, s. 61–71.

Koubová, A. „Hra a konstituce sociality“. *Filosofický časopis*. 66, 2018/2, s. 1–16.

Koubová, A. „Intencionálno a transformativní fenomenologie. Nad rozpravou Martina Nitscheho a Martina Rittera o povaze fenomenologie.“ *Filosofický časopis*. 2015/1, č. 5, s. 115–130.

Koubová, A. „Ludic Philosophy in Brecht’s Drama and Prose”. *Brecht Yearbook*. Vol. 42, 2017, s. 51–64.

Koubová, A. „Ludický princip v kontextu otázky po zdařilém životě“. *Československá psychologie*. 2016, vol. LX, Supplement 1, s. 31–40.

Koubová, A. „Performance (in) Philosophy: Gnothi seauton“. In: Blohm, Manfred – Elke, Mark (eds). *Formen der Wissensgenerierung, Practices in Performance Art*. Oberhausen: Athena, 2015, s. 129–140.

Koubová, A. – Lagaay, Alice. „Performing the Impossible in Philosophy”. In: Cull, L. – Lagaay, A. (eds.). *Encounters between Performance and Philosophy: Theatre, Performativity and the Practice of Theory*. [Basingstoke]: Palgrave Macmillan, 2014, s. 39–62.

Koubová, A. „Pozoruj! Imituj? Buď sám/sama sebou!“. *Svět a divadlo*. Ročník 26 (2015), č. 5, s. 108–115.

Kliková, Alice. „Teoretické důsledky Uexküllovy nauky o významu a možnosti její reinterpretace“. In: Kliková, A. – Kleisner, Karel. *Umwelt, koncepce žitého světa Jakoba von Uexkülla*. Praha: Pavel Mervart, 2006, s. 71-98.

Koubová, A. „The Sacrifice and the Ludic Stance Reflected Through the Theatre Practice of the 20th Century“. *Filozofia*. Roč. 72, č. 6 (2017), s. 451–462.

Koubová, A. „Topologie vnějšku a vnitřku v autorském herectví“. *Filozofia*. Roč. 68, Suppl. 1 (2013), s. 133–143.

Krämer, Sybille. „Sprache-Stimme-Schrift: sieben thesen über Performativität als Medialität“. In: Fischer-Lichte, E. – Kolesch, Doris (eds.). *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*. Vol. 7/1, s. 13–29.

Krämer, S. „Sprachlichkeit als Performanz oder: Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen?“ In: Wiegand, Herbert Ernst (ed.). *Sprache und Sprachen in den Wissenschaften. Geschichte und Gegenwart*. Berlin/New York: de Gruyter, 1999.

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

Lagaay, A. *Metaphysics of Performance*. Berlin: Logos Verlag, 2001.

Laruelle, Francois. *Anti-Badiou*. London: Bloombury Academic, 2013.

Laruelle, F. – Ó Maoilearca, J. „Artistic Experiments with Philosophy: Francois Laruelle in Conversation with John Ó Maoilearca“. In: Cox, Christoph – Jaskey, Jenny – Malik, Suhail (eds.). *Realism Materialism Art*. Berlin: Sternberg/CCS Bard, 2014, s. 177–183.

Laruelle, F. *From decision to Heresy: Experiments in Non-Standard Thought*. Editoval Robin Mackay. Falmouth (UK): Urbanomic/Sequence Press, 2012.

Laruelle, F. – Petit, Philippe. *Intelectuals and Power: The Insurrection of the Victim*. Cambridge: Polity, 2014.

Laruelle, F. *Koncept nefotografie*. Přeložil Čestmír Pelikán. Praha: Fotograf 07, 2012.

Laruelle, F. „Non-philosophy, Weapon of Last Defence“. In: Mullarkey, John – Smith, Anthony Paul (eds.). *Laruelle and Non-philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012, s. 238–251.

Laruelle, F. *The Non-philosophy Project: Essays by Francois Laruelle*. Editovali Gabriel Alkon a Boris Gunjevic. New York: Telos, 2012.

Laruelle, F. *Philosophy and Non-Philosophy*. Minneapolis (Minn): Univocal, 2013.

Laruelle, F. *Principles of Non-Philosophy*. London: Bloombury Academic, 2013.

Laruelle, F. *Struggle and Utopia at the End Times of Philosophy*. Minneapolis (Minn): Univocal, 2012.

Libera, Alain de. *Archéologie du sujet*. *Vol. 1, Naissance du sujet. Vol. 2, La Quête de l'dentité. Vol. 3, L'acte de penser I. La double révolution.* Paris: Vrin, 2007–2014.

Lobman, Carrie – O'Neill, Barbara E. (eds). *Play and Performance, Play and Culture Studies*. Vol. 11. Lanham MD: University Press of America, 2011.

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

McConachie, Bruce. „An Evolutionary Perspective on Play, Performance, and Ritual". *TDR: The Drama Review*. 55:4, 2011, s. 33–50.

McConachie, B. – Hart, Elisabeth F. (eds.). *Performance and Cognition*. London: Routledge, 2006.

McKenzie, Jon. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. New York: Routledge, 2001.

Merenus, Aleš. „Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím". In: Sládek, O. (ed.). *Performance/performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010.

Merleau-Ponty, Maurice. *La prose du monde*. Paris: [Gallimard], 1969.

Merleau-Ponty, M. *Sense and Non-sense*. Evaston (Ill.): Nortwestern University Press, 1964.

Mullarkey, John. *All thoughts are Equal: Laruelle and Nonhuman Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

Mullarkey, J. – Smith, Anthony Paul (eds.). *Laruelle and Non-philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

Mullarkey, John. *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

Müller, Oliver. „Im Vorfeld der Personalität. Phänomenologisch-anthropologische überlegungen zu Visibilität und Intersubjektivität". In: *Grenzen der Empathie. Philosophische, psychologische und anthropologische Perspektiven.* München: Wilhelm Fink, 2013, s. 161–182.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Métailié, 2000.

Nietzsche, Friedrich. *Mimo dobro a zlo*, přeložila Věra Koubová, Praha: Aurora, 1996.

Osolsobě, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk*. Brno: Host, 2002.

Overgaard, Søren. „Rethinking Other Minds: Wittgenstein and Levinas on Expression". *Inquiry*. 48/3, (2005), s. 249–274.

Petříček, Miroslav. *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann a synové, 2009.

Pitts-Taylor, Victoria. „I Feel Your Pain: Embodied Knowledges and Situated Neurons". *Hypatia*. 28 (4), 2013, s. 852–869.

Plessner, Helmut. *Lachen und Weinen: Eine Untersuchung über die Grenzen menschlichen Verhaltens*. Gesammelte Schriften, Bd. IV. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (2003 [1941]).

Puchner, Martin. *Drama of ideas*. New York: Oxford University Press, 2010.

Puchner, Martin. „Performance and Philosophy: Please Mind the Gap" [nepublikovaný příspěvek]. Konference *„What is Performance Philosophy"*. Surrey, UK, 11.–13. 4. 2013.

Puchner, M. „Socrates on Stage“ [online video]. Festival *Philosophy on Stage 4* [cit. 14.1.2019]. Dostupné na: https://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=9068.

Roubal, Jan. „Ludická koncepce Nedivadla Ivana Vyskočila“. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*. Aesthetica 18, 1999, s. 33–52.

Ryall, Emily – Russell, Wendy – MacLean, Malcolm (eds). *Philosophy of Play*. London: Routledge, 2013.

Schechner, Richard. „Ethology of Theatre“. In: Týž. *Performance Theory*. New York: Routledge, 2003 [1977], s. 235–289.

Schechner, R. „Performance and the Social Sciences“. *TDR*. 1973, vol. 17, s. 3.

Schechner, R. *Performance Studies: An Introduction*. 3rd ed. London and New York: Routledge, 2013 [2002].

Scheler, Max. *Místo člověka v kosmu*. Přeložila Anna Jaurisová. Praha: Academia, 1968.

Scheler, M. *Wesen und Formen der Sympathie.* Bern/München: Francke Verlag, 1973 [1912].

Schiller, Friedrich. *Výbor z filosofických spisů*. Přeložil František Demel a Ivan Ozarčuk. Úvodní studii a poznámky vypracoval Milan Sobotka. Praha: Svoboda-Libertas, 1992.

Silvaggi, Lorenzo –Vasilaki, Rosa –Vostal, Filip. „One-dimensional University Realised: Capitalist Ethos and Ideological Shifts in Higher Education“. *Graduate Journal of Social Science*. 8 (1), 2011, s. 62–82.

Singer, Milton. *Traditional India. Structure of change*. Philadelphia: American Folklore Society, 1959.

Sládek, Ondřej (ed). *Performance/Performativita.* Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010.

Spariosu, Mihai. *Dionysus Reborn*. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 1989.

Stoller, Silvia. „Expressivity and Performativity: Butler and Merleau-Ponty“. *Continental Philosophy Review.* 2010, Vol. 43, no 1, s. 97-110.

Street, Anna – Alliot, Julien – Pauker, Magnolia (eds.). *Inter Views in Performance Philosophy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.

Strine, Mary S. – Whitaker Long, Beverly – Hopkins, Mary Frances. „Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities“. In: Phillips, Gerald – Wood, Julia (eds.). *Speech Communication: Essays to Commemorate the Seventy-Fifth Anniversary of the Speech Communication Association*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990, s. 181–193.

Sutton-Smith, Brian. *The Ambiguity of Play*. Cambridge (London): Harvard University Press, 1997 [2001].

Turner, Victor. „Liminal to liminoid in play, flow and ritual: An essay in comparative symbology“. *Rice University Studies*. 60, no. 3 (1974), s. 53–92.

Vopěnka, Petr. *Rozpravy s geometrií. Otevření neeukleidovských geometrických světů*. Praha: Vesmír, 1995.

Vostal, Filip. „Speed Kills, Speed Thrills: Constraining and Enabling Accelerations in Academic Work-life“. *Globalisation, Societies and Education*. 13:3, s. 395–314.

Vyskočil, Ivan – Koubová, A. „Myšlení a filosofie. Rozhovor s Ivanem Vyskočilem“. *Filozofia*. Roč. 68. (2013), č. 5, s. 452–456.

Waldenfels, Bernhard. *Das leibliche Selbst*. Frankfurt am Main: [Suhrkamp], 2000.

Zahavi, Dan. *Subjectivity and Selfhood*. Cambridge: MIT Press, 2005.