

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Lucie Koudelková Jesenská

Hrdinové tichého vzdoru: poetika pasivity v moderní literatuře

Heroes of Silent Resistance: The Poetics of Passivity in Modern Literature

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce Mgr. Tomáši Jirsovi, Ph.D., za jeho trpělivost, čas a mnoho podnětných rad a komentářů.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 1. listopadu 2017

Lucie Koudelková Jesenská

Abstrakt

Tato práce se zabývá fenoménem pasivity v literatuře, jak se projevuje zejména v jednání, stagnaci a způsobech existence vybraných literárních postav a subjektů. Zaměřuje se na takové figury, které jsou nečinné nebo apatické, jejich jednání většinou postrádá jasně artikulovaný smysl či účel a mnohdy se zdá, že namísto aktivního života spíše vegetují. Hlavním tématem je vztah mezi pasivitou a aktivitou a převrácení pasivity ve tvůrčí princip. Práce aplikuje na literární text teorii performativity a skrze pojetí pasivity literárních postav jako aktivního prostředku jejich umělecké performance se pokouší nabídnout nové interpretace konkrétních děl i pasivity obecně. Metodologicky se tak práce opírá zejména o teorii performativity Eriky Fischer-Lichte, ale i o antropologické výzkumy v oblasti přechodových rituálů, teoretické koncepty mediality, Austinovu teorii řečových aktů či pozdní filozofii Maurice Merleau-Pontyho a poststrukturalistickou filozofii Gillesse Deleuze a Jacquese Derridy. Výchozími primárními texty jsou povídka *Plášť* (*Шинель*, 1842) Nikolaje Vasiljeviče Gogola a novela *Písař Bartleby* (*Bartleby, the Scrivener*, 1853) Hermana Melvilla, *Kniha neklidu* (*Livro do Desassossego*, 1982) Fernanda Pessoy a esej *Vztáhnout na sebe ruku* (*Hand an sich legen*, 1976) Jeana Améryho.

Klíčová slova

pasivita, aktivita, teorie performativity, Erika Fischer-Lichte, liminalita, dichotomie, patos, medialita, přechodové rituály, estetická nákaza, proměna, autopoietická zpětnovazební smyčka, tělo, mlčení, opakování

Abstract

This thesis is concerned with the phenomenon of passivity in literature, particularly with how it manifests itself through actions, stagnation and means of existence of chosen literary characters and subjects. It concentrates on such figures that are inactive or apathetic, whose actions lack the clearly articulated meaning and purpose and it often seems that they vegetate rather than live an active life. The main theme is the relationship between passivity and activity and turning the passivity into a creative principle. The thesis applies the performative theory on the literary text and sees passivity of the literary characters or subjects as a means of their art performance which offers new interpretations of examining texts and the passivity in general. Methodologically the thesis is based especially on the performative theory of Erika Fischer-Lichte, but also on the anthropological research of transition rituals, theoretical concepts of mediality, John Austin's speech-act theory or on selected philosophical thesis of Maurice Merleau-Ponty and post-structuralist philosophy of Gilles Deleuze and Jacques Derrida. As primary texts for the analysis serve the short story *The Overcoat (Шинель, 1842)* by Nikolai Vasilievich Gogol, the novella *Bartleby, the Scrivener* (1853) by Herman Melville, *The Book of Disquiet (Livro do Desassossego, 1982)* by Fernando Pessoa and the essay *On Suicide: A Discourse on Voluntary Death (Hand an sich legen, 1976)* by Jean Améry.

Keywords

passivity, activity, performance theory, Erika Fischer-Lichte, liminality, dichotomy, pathos, mediality, passage rituals, aesthetic infection, transformation, autopoietic feedback loop, body, muteness, repetition

OBSAH

| | |
|--|----|
| ÚVOD..... | 7 |
| 1 HRDINOVÉ PASIVITY NA POMEZÍ | 17 |
| 1.1 BARTLEBY, AKAKIJ A SOARES JAKO MEZNÍ ENTITY | 19 |
| 1.2 MEZNÍ SITUACE A PŘECHODOVÝ RITUÁL | 22 |
| 1.3 PASIVITA PATOSU | 26 |
| 1.4 LITERÁRNÍ POSTAVY NA CESTĚ ZA PERFORMATIVITOU | 30 |
| 1.5 ESTETIKA PASIVITY: PASIVITA JAKO PERFORMANCE | 31 |
| 1.5.1 Lips of Thomas | 34 |
| 1.5.2 Performer Bartleby | 35 |
| 1.5.3 Performance „Bartleby“, performance „Akakij“ | 36 |
| 1.5.4 Rysy performancí u Jeana Améryho a Bernarda Soarese..... | 40 |
| 1.6 ZÁVĚR | 43 |
| 2 OD TEXTU K MATERIALITĚ | 44 |
| 2.1 MÉDIUM UKAZUJÍCÍ NA SEBE SAMÉ..... | 47 |
| 2.1.1 Akakij a Bartleby jako problematické médium | 49 |
| 2.2 REHABILITACE SVĚTA VNÍMÁNÍ..... | 52 |
| 2.3 ZÁVĚR | 56 |
| 3 PERFORMANCE TICHÁ | 57 |
| 3.1 NÁKAZA TRANSFIGUROVANOU ŘEČÍ | 57 |
| 3.2 ZNĚNÍ TICHÁ..... | 59 |
| 3.3 MLČENÍ JAKO ČIN | 62 |
| 3.3.1 Mlčení rušící kontinuitu..... | 64 |
| 3.4 ZÁVĚR | 67 |
| 4 OPAKOVÁNÍ | 68 |
| 4.1 OPAKOVÁNÍ JAKO RYTMUS PERFORMANCE..... | 68 |
| 4.2 OPAKOVÁNÍ JAKO NEMOŽNOST OPAKOVÁNÍ | 70 |
| 4.3 LIMINÁLNÍ ROZMĚR OPAKOVÁNÍ | 71 |
| 4.4 ZÁVĚR | 77 |
| ZÁVĚR | 78 |
| BIBLIOGRAFIE..... | 84 |
| OBRAZOVÁ PŘÍLOHA..... | 91 |

ÚVOD

Tato práce se zabývá fenoménem pasivity v literatuře, jak se projevuje zejména v jednání, stagnaci a způsobech existence vybraných literárních postav. Zaměřuje se na takové figury, které jsou nečinné nebo apatické, jejich jednání většinou postrádá jasně artikulovaný smysl či účel a mnohdy se zdá, že namísto aktivního života spíše vegetují. Výchozími primárními texty jsou povídka *Plášť* (*Шинель*, 1842) Nikolaje Vasiljeviče Gogola a novela *Písař Bartleby* (*Bartleby, the Scrivener*, 1853) Hermana Melvilla. Pro analýzu poslouží též *Kniha neklidu* (*Livro do Desassossego*, 1982) Fernanda Pessoa a esej *Vztáhnout na sebe ruku* (*Hand an sich legen*, 1976) Jeana Améryho.

Hrdinové a subjekty daných textů jsou díky své pasivitě paradoxně zdrojem určité, často radikálně intenzivní akce, ať už je orientovaná směrem k okolí, nebo k jejich vlastnímu já. Hlavním tématem, na které se proto práce zaměří, bude vztah mezi aktivitou a pasivitou, jejich vzájemný rozpor či naopak soulad. Protože je ve všech zkoumaných textech tematizován proces psaní, opisování či přepisování, bude se práce zabývat také otázkou, jak a nakolik právě literatura, jakožto svébytný prostor psaní, umožňuje fenomén nečinnosti aktivovat a rozvinout, přičemž ústředním argumentem bude převrácení pasivity ve tvůrčí princip.

Pasivita je v rámci odborné literatury nahlížena zejména jako fenomén psychologický či politický. V politickém kontextu je pasivita spojována s pasivní rezistencí, kterou ve svém pamfletu *Občanská neposlušnost* (*Civil Disobedience*, 1849) hlásal už Henry David Thoreau. Jeho myšlenky nenásilného, ale rezolutního protestu zdůvodněného mravními motivy¹ převzala řada osobností, mezi něž patří zejména indický národní vůdce Mahátma Gándhí, který na začátku 20. století představil svůj vlastní koncept nenásilného odporu proti zlu, tzv. *satyagraha*.²

V psychologii je pasivita vnímána zejména jako součást nejrůznějších odchylek, poruch či onemocnění. Psychologický slovník chápe pasivitu jako „pokleslou iniciativu“ či „ztrátu zájmu provázenou afektivní lhostejností“. Adjektivum *pasivní* pak znamená „nečinný, trpný, neúčastný, neaktivní“ a pojí se s takovými odchylkami od normy, jako je *pasivní* či *pasivně agresivní osobnost*, což jsou jedny z poruch

¹ Thoreau, Henry David, *Občanská neposlušnost a jiné eseje*, přel. J. Hokeš, Praha, Litomyšl, Paseka 2014.

² Sharp, Gene, *The Politics of Nonviolent Action*, Boston, Sargent 1973.

osobnosti.³ Pasivní osobnost, podle MKN-10 „porucha osobnosti závislá“ („dependent personality disorder“), je poruchou osobnosti spočívající v závislosti, která je charakteristická „ponecháváním odpovědnosti za důležitá životní rozhodnutí a podřizováním vlastních potřeb jiným osobám, na nichž je postižený závislý, neochotou mít na tyto osoby rozumné požadavky, přehnanými obavami, že není schopen starat se sám o sebe, že bude opuštěn a že se bude muset starat sám o sebe“, přičemž „postižený se cítí bezmocný, neschopný, bez životní síly“.⁴ Pasivita je v rámci psychologie také spojována s pojmem *naučené bezmocnosti* (learned helplessness), který na základě pokusů se zvířaty představil v roce 1975 profesor psychologie na University of Pennsylvania Martin E. P. Seligman.⁵ Pokusné zvíře, které se naučí, že nemůže kontrolovat averzivní podnět – vyhnutí se elektrickému šoku – upadá do stavu bezmoci, demotivace a pasivity. Seligman poté přenesl termín do sociální psychologie a psychologie osobnosti.⁶ Zkušenost s rolí pasivní oběti se může dle Hartla a Hartlové zobecnit a přenést na všechny situace, kdy jedinec nevyvíjí žádné úsilí, aby se vymanil z nepříjemné situace, přestože by takové úsilí bylo účinné.⁷

Pasivita je tedy v rámci výše zmíněných přístupů pojímána buď jako politický fenomén nenásilného způsobu boje, nebo jako „postižení“, onemocnění, porucha či deviace. Těchto přístupů k pasivitě se také často přidržují interpretace vybraných textů, zejména interpretace Melvillova *Písaře Bartlebyho*. Ten je velmi často vykládán v intencích teorie nenásilného odporu proti kapitalistickému vydírání jedince či ve smyslu psychologických odchylek jako schizofrenní, depresivní či autistická katatonická postava.⁸

³ Viz např. *Duševní poruchy a poruchy chování: popisy klinických příznaků a diagnostická vodítka: mezinárodní klasifikace nemocí – 10. revize*, Praha, Psychiatrické centrum 2006.

Nebo *DSM-5®: diagnostický a statistický manuál duševních poruch*, Praha, Hogrefe – Testcentrum 2015.

⁴ Hartl, Pavel. Hartlová, Helena, *Psychologický slovník*. Praha, Portál 2009, s. 431.

⁵ Seligman, Martin E. P., *Helplessness: On Depression, Development, and Death*. San Francisco, W. H. Freeman. 1975.

⁶ Viz např. Seligman, Martin E. P., *Helplessness: On Depression, Development, and Death*. San Francisco, W. H. Freeman 1975.

Nebo Hiroto, Donald S.; Seligman, Martin E. P., „Generality of learned helplessness in man.“, *Journal of Personality and Social Psychology* 31, s. 311–327.

⁷ Hartl, Pavel. Hartlová, Helena, *Psychologický slovník*. Praha, Portál 2009.

⁸ Viz např. Sullivan, William, „Bartleby and Infantile Autism: A Naturalistic Explanation.“, *The Bulletin of the West Virginia Association of College English Teachers* 3, 1976, č. 2, s. 43–60.

Nebo Pinchevsky, Amit, „Bartleby’s Autism: Wandering along Incommunicability.“, *Cultural Critique*, 78, 2011, s. 27–59.

Nebo Morris, Beja, „Bartleby and Schizophrenia.“, *Massachusetts Review*, 19, 1978, s. 555–568.

Nebo McCall, Dan, *The Silence of Bartleby*. Ithaca and London, Cornell University Press 1989.

Ve všech zkoumaných textech však hraje pasivita ještě a především jinou roli – roli určitého přechodu či rituálu.⁹ Všechny postavy se nacházejí v mezní situaci, v patosu, s nímž pasivitu spojuje Josef Vojvodík.¹⁰ Patos je něčím, co nás náhle zasahuje a čím je „subjekt zahrán do krajní pasivity a tím na podstatu sebe sama“.¹¹ Pasivita patosu je však podle Vojvodíka vždy hned základem a východiskem aktivity (odporu) a jednání. To, co nás tak náhle zasahuje (u Vojvodíka je tímto náhlým „násilím“), znamená zkušenost s vlastní pasivitou a tím, že v subjektu vyvolává afekci, zasahuje především tělo a tělesnost. Patos ve smyslu náhlého zasažení však nemůže znemožnit odpověď, nemůže člověku zabránit říci: „já mohu“. V této potenci spočívá zároveň možnost činu stejně jako nečinnosti. Patos je tak jednak událostí, která nás náhle překvapuje, ale je také odpovědí na toto zasažení.¹² Jedná se tedy o pasivitu, která je současně zdrojem aktivity. Podle německého filozofa Bernharda Waldenfelse, kterého ve své práci Vojvodík cituje, má patos blízko ke kategorii cizosti a cizího, kterým jsme podobně zasaženi a překvapeni.¹³ Zatímco u Vojvodíka je cizí reprezentováno historickým násilím (události roku 1939, okupace, protektorát), ve zkoumaných textech je toto „cizí“ reprezentováno nikoli násilím, ale náhlým zrušením opozic. Pokud byl výše zmíněn rituál, jednalo se o přechodový rituál právě v tomto specifickém významu, tedy jako náhlé zrušení opozic. Victor Turner ve své knize *Průběh rituálu (Ritual process: structure and anti-structure, 1966)* popisuje tři fáze rituálu: fázi odloučení, fázi „mezi“ a fázi přijetí, přičemž druhou fázi označil za fázi liminality (z lat. limen – práh, mez), tzn. za stav labilní meziexistence uprostřed a mezi pozicemi určenými zákonem, návyky, konvencemi a ceremoniály,¹⁴ přičemž v liminálním stavu spatřuje možnost proměny.

Gogolův, Melvillův, Pessouův i Améryho text se vyznačují náhlým zrušením opozic a pasivita postav a subjektů se s tímto stavem bez opozic přímo pojí. Bartleby je tichá, pobledlá, anorektická postava, která je jako písař přijata do advokátní kanceláře. Její prací je opisovat a vykonávat s touto pozicí spojené úkony. Bartleby však vše kromě opisování sveřepě odmítá, a nakonec dokonce přestává i opisovat a už jen hledí do stěny. Z kanceláře téměř nikdy nevychází, dokonce v ní i spí, a jedině, co se od něj

⁹ Turner, Victor, *Průběh rituálu*, přel. L. Kučerová, Brno, Computer Press 2004, s. 95.

¹⁰ Vojvodík, Josef; Langerová, Marie, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha, Argo 2014.

¹¹ Tamtéž, s. 34.

¹² Tamtéž.

¹³ Tamtéž, s. 37.

¹⁴ Turner, *Průběh rituálu*, s. 96.

dovídáme, je, že „on by raději ne“ (orig. „I would prefer not to“).¹⁵ Tuto větu, v různých variacích, používá jako odpověď na jakýkoli dotaz či příkaz ze strany osazenstva kanceláře, které je jí postupně zcela nakaženo, a tak nechtěně, v neustálém opakování, zaznívá jak z úst Bartlebyho, tak z úst ostatních postav i vypravěče samého. Subjekt Bartleby se tak rozpouští ve vedlejších postavách a projevuje se skrze ně. Ostatní jej vstřebávají, či lépe – jsou jím infikováni.

Akakij je také písařem. Podobně bledým a tichým jako Bartleby. Opisuje a ve svém opisování nám téměř mizí před očima, až se nakonec sám v podstatě stává svým opisovaným textem. Tak to s ním vypadá až do chvíle, kdy začne shánět peníze na nový plášť a z opisovaného textu, s nímž až dosud splýval, se náhle vynoří jako plně tělesný subjekt, který něco chce a po něčem touží. Na konci povídky, kdy Akakij umírá, jsme opět svědky podobného rozpuštění subjektu, které jsme viděli na jejím začátku. Tehdy byl Akakij rozpit ve svém textu, ale zároveň, jako lidská bytost, byl taktéž svým tělem. Nyní zůstává tělem (protože stále touží po plášti), ale stává se i posmrtným duchem, tedy něčím netělesným, efemérním, téměř abstraktním. Zároveň po celou dobu Akakij zápasí se svou řečí. Když už se rozhodne něco nahlas pronést, ozve se koktání, jeho výpověď je nedokončená, nebo ani nedává žádný smysl. Přestože mluví, smysluplná promluva se vytrácí.

Améryho text je od předešlých dvou značně odlišný. Je to esej o dobrovolné smrti, v němž autor na příkladech z reality i beletrie uvažuje o momentu těsně před tím, než člověk spáchá sebevraždu. On sám (protože mluví i o vlastní zkušenosti) i lidé a postavy, o nichž mluví, se tak v daném momentu vyskytují v mezní situaci, v „liminálním“ stavu, v němž už neplatí pravidla a příkazy života, ale neplatí *ještě* ani pravidla smrti. Zároveň esej pojednává o zvláštním, nanejvýš aktivním rozhodnutí se pro absolutní pasivitu vůči životu, protože tímto konečným a nezvratným „ne“ životu, které vyslovuje ten, kdo „směřuje k dobrovolné smrti“,¹⁶ se člověk vrhá do stavu, který je zákonitě, oproti veškeré aktivitě života a jeho snažení, definitivně pasivním.

Také Pessoaův text je na první pohled od ostatních velmi odlišný. Jde o subjektivní výpověď, o deníkové zápisy fiktivního autora Bernarda Soarese, které se nacházejí na pomezí fikce a reality a v nichž Pessoa jednak vyzývá pasivitu jako jediný hodnotný způsob existence, jako jediný možný estetický způsob bytí, a jednak

¹⁵ Melville, Herman, *Písař Bartleby. Bartleby the Scrivener*, Praha, Garamond 2006, s. 36.

¹⁶ Améry, Jean, *Vztáhnout na sebe ruku. Rozprava o dobrovolné smrti*, přel. D. Petříčková, Praha, Prostor 2010, s. 26.

v něm zcela ruší veškeré opozice. Pravda splývá se lží, láska s nenávisť, intimní s veřejným, subjekt s objektem. Subjekt nabádá ke lži jako jedinému vyjádření pravdy, jako nejkrásnější čin se mu jeví ten, který vyvrací to, co bylo jeho úmyslem, a pokud se má člověk s něčím svěřovat, má se svěřovat s tím, co necítí.

Zdá se, že se jedná o texty velmi odlišné, co je však všechny zásadně spojuje, je právě pasivita patosu, která se týká buď samotných subjektů a hlavních postav, nebo postav vedlejších, případně čtenáře. Ti všichni jsou konfrontováni se situací, která ruší bazálně protikladné a literární postavy a subjekty jsou tak vrženy do přechodného stavu nemožnosti jednat, jenž vyplývá z nemožnosti rozhodnout se mezi těmito náhle splývajícími dichotomiemi.

Jakým způsobem lze interpretovat tuto patickou situaci „vrženosti na sebe samé“?¹⁷ Proč a jakým způsobem se patos v textech objevuje? Pokud mluvíme o zrušení dichotomií a následné patické zasaženosti, která vede k proměně, nutně v pozadí vystává teorie performativity, jak ji představila Erika Fischer-Lichte ve své práci nazvané *Estetika performativity (Ästhetik des Performativen)*, 2004), přičemž při bližším zkoumání konkrétních postav zjišťujeme, že některé z nich se performerům a performativním událostem, jak jsou v této teorii pojímány, v mnohém značně podobají.

Když Fischer-Lichte mluví o představení, tak jak se vyprofilovalo zejména od 60. let 20. století, zdůrazňuje především to, že performance, zaměřením se na „autopoietickou zpětnovazební smyčku“,¹⁸ tzn. na proměnlivý vztah mezi aktérem a divákem, narušují zažitá dichotomie a nastolují naprosto nové situace. Při představení se stírají opozice mezi veřejným a intimním, mezi distancí a blízkostí, mezi pohledem a dotekem, mezi estetickým a politickým i etickým a performance tak navozují specifický stav „mezi a uprostřed“ (betwix and between),¹⁹ jak jej popsal Victor Turner, jehož koncepci Fischer-Lichte převzala. Přičemž díky tomuto „liminálnímu“ stavu může dojít jak při rituálu, tak při performanci k proměně. Také Vojvodík pojednává o patosu jako o stavu, který se nachází na určitém pomezí, stírá dichotomie a vede k proměně. „Vše to, čím jsme zasaženi a co se nás dotýká, pohybuje se v hranicích dobrého a špatného, správného a nesprávného, ano a ne. Kdo je náhle zasažen bleskem

¹⁷ Vojvodík, Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, s. 34.

¹⁸ Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*, přel. M. Polochová, Mníšek pod Brdy, Na Konáři 2011, s. 95.

¹⁹ Turner, Victor, „Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage.“, in Týž, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Itaca, NY, Cornell University Press 1967, s. 93–111.

myšlenky, nečekaným darem, zraněním jako světelným paprskem nebo jehlou, přichází pozdě, aby události řekl ano nebo ne, aby ji pozdravil nebo odvrátil.“ Patos je „překvapením par excellence“, zasažeností něčím radikálně cizím, událostí působící nečekaný obrat.²⁰

Stav „mezi a uprostřed“, který působí nečekaný obrat či proměnu, tvoří jeden ze základních motivů všech zkoumaných textů. Jaký význam hraje v těchto textech zhroucení binárních opozic? Nachází se poetika pasivity právě v tomto mezním prostoru? Je možné na Bartlebyho či Akakije pohlížet jako na performery? A pokud ano, jakým způsobem nám tento pohled pomůže v jejich interpretaci?

První kapitola zkoumá tento mezní prostor zrušení opozic (především opozic aktér–divák, subjekt–objekt a intimní–veřejné) jako možnou interpretaci pasivity postav či subjektů zkoumaných textů. Vychází zejména ze studií Charlese Bernheimera „Cloaking the Self: The Literary Space of Gogol’s ‘Overcoat’“ (1975), Gillesse Deleuze „Bartleby; or, The Formula“ (Bartleby ou la formule, 1993), Giorgia Agambena „Bartleby, or On Contingency (Bartleby o de la contingencia, 1993) a Rodricy Grigore „Fernando Pessoa’s The Book of Disquiet: Imagination, Reality and the Pleasure of Masking and Dreaming (2011). Ty všechny na určité mezní pozici v daných textech upozorňují a všechny se nějakým způsobem týkají rušení dichotomie subjekt–objekt. Velmi podobné stírání rozdílů subjekt vs. objekt nalézáme však i v kulturní antropologii při zkoumání přechodových rituálů. Kapitola bude proto vycházet též z kulturně antropologických textů Arnolda van Gennepa *Přechodové rituály (Les Rites de Passage: étude systématique des rites, 1901)* a Victora Turnera *Průběh rituálu (Ritual process: structure and antistructure, 1966)*, zejména z jejich pojetí „liminální fáze“ přechodového rituálu. Liminalitu, jak ji popisují oba zmínění antropologové, nacházíme i v koncepci patosu Josefa Vojvodíka (*Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století, 2014*), která nám k analýze také významně pomůže. Od přechodových rituálů a patosu se postupně dostaneme až k teorii performativity Eriky Fischer-Lichte, která s oběma předchozími koncepcemi i se zkoumanými texty sdílí mnoho společných prvků, a to v takové míře, že se ji pokusíme použít jako základní interpretační východisko. Kapitola se tak zaměří zejména na analýzu literárních postav či subjektů v rámci estetiky performativity, kterou z oblasti divadla a představení přenáší na literární text a aktéry jeho fikčního

²⁰ Vojvodík, Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, s. 38.

světa, a jejím prostřednictvím se pokusí uchopit téma pasivity obsažené ve všech zkoumaných textech.

Při hlubším studiu teorie performativity a vybraných primárních textů postupně vyvstávají tři důležité kategorie: 1. tělo a tělesnost, 2. řeč a mlčení, 3. opakování. Tělo, řeč (či zvuk) a opakování jsou jak ústředními prostředky performancí, tak základními stavebními prvky zejména obou beletristických textů, v nichž plní podobnou, ne-li stejnou funkci jako v představeních a prostřednictvím nichž se projevuje právě pasivita postav. Následující kapitoly se tak týkají zejména porovnání těchto kategorií, jak se objevují na jedné straně v performancích, na straně druhé v novele *Písař Bartleby* a povídky *Plášť*, a pokusí se poukázat na hlubší propojení pasivity literárních postav s teorií performance a na možné nové interpretace z tohoto propojení plynoucí.

Druhá kapitola se věnuje analýze tělesnosti. Podle estetiky performativity je estetický prožitek představení řízen bytostným zakoušením nestability, která je mimo jiné spojena s nemožností oddělit fenomenální tělo herce od jeho těla sémiotického, s přechody mezi přítomností (přítomnost fenomenálního těla herce) a reprezentací (reprezentace těla postavy a jejích významů, vložených do ní autorem dramatu). Obecně klade teorie performativity velký důraz na tělesnost, která je podobným způsobem tematizována i v Gogolově a Melvillově textu. Přítomnost fenomenálního těla obou postav v textech nás ruší při interpretaci stejně, jako nás ruší těla herců při interpretaci představení. Zároveň hraje v obou textech významnou roli napětí mezi textualitou a performativitou. Obě postavy opisují text a prodlévají v něm, stejně jako v textu „prodlévala“ i divadelní představení do začátku 20. století, kdy úkolem herce bylo upozadit své fenomenální tělo, jak nejvíce to bylo možné, ve prospěch těla sémiotického. Performance od 60. let pak vycházejí právě z napětí mezi dvěma stavy *mít tělo a být tělem*. Zároveň je tělesnost teorií performativity chápána jako zdroj estetické „nákazy“, přičemž v obou textech k něčemu, co bychom mohli nazvat estetickou nákazou, dochází. Lze vnímat těla obou postav jako těla performerů? Jakým způsobem můžeme interpretovat silné napětí mezi textualitou a performativitou, které oba texty produkují? Lze chápat postavy jako signalizaci přechodu od textuality směrem k performativitě, či jinými slovy, jako přechod od sémiotického těla k tělu performativnímu?

Kapitola se zabývá tímto problémem a pro svou interpretaci si bere na pomoc zejména pozdní filozofii Maurice Merleau-Pontyho. Veškerá snaha o uchopení okolního světa se dle Merleau-Pontyho děje právě skrze tělo a má tělesnou podstatu. Tělesnost

převažuje nad jakoukoli instrumentální či sémiotickou funkcí,²¹ což odpovídá předpokladům Fischer-Lichte. Merleau-Ponty ve své fenomenologické analýze tematizuje především fenomény viditelného a neviditelného. Těla Bartlebyho a Akakije se často našemu pohledu skrývají a stávají se neviditelnými. Ať už mizí v textu samotném, v opisování, jak je to s tělem Akakije, nebo za zástěnou, za níž tráví svůj čas Bartleby. *Písař Bartleby* i *Plášt'* také, důrazem na tělesnost, rehabilitují vnímání a vnímaný svět, stejně jako to činí moderní performance. Analýza proto bude vycházet zejména ze dvou Merleau-Pontyho textů: *Viditelné a neviditelné* (*Visible et l'invisible*, 1964) a *Svět vnímání* (Causeries, 1948). S vnímáním a performativitou však souvisí i oblast mediality – těla obou postav jsou, stejně jako těla performerů, používána jako média a jako média se také chovají. Zaměřím se proto též na téma mediality těla, přičemž využiji zejména přístupů německé teorie médií. Čerpat budu především z knihy *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií* a ze studie Josefa Vojvodíka „Metaxy pheromenon neboli v prostoru mezi... K současné filozofii médií a mediality“, která se k německé teorii médií vztahuje a osvětluje ji.

S tělem a tělesností je, jako jejich součást a projev, velmi výrazně spjata řeč. Akakij i Bartleby s ní mají značné problémy, propadají se do ticha a mlčení. John Cage, jako jeden z představitelů performativního obratu v 60. letech, považoval mlčení (a s ním spojenou pasivitu) za esenci divadelnosti. Třetí kapitola se proto zabývá řečí a v jejím rámci zejména fenoménem mlčení a využívá k tomu především Austinovu teorii řečových aktů. Může být mlčení, jako pasivní prvek, určitým druhem akce? Může být mlčení performativem? Zdá se, že Bartleby i Akakij svým mlčením cosi konají, že jejich mlčení je činem. Tato kapitola se tedy pokouší navrhnout možný performativ mlčení. Mlčení jako performativní akt může vést, jak uvidíme, ke zrušení časové kontinuity. Proto bude kapitola vycházet také z eseje Susan Sontagové *The Aesthetics of Silence* (1969), která tematizuje mlčení umělce jako vymknutí časovosti. Vymknutí času souvisí jednak s performativním prostorem „mezi a uprostřed“, jednak se specifickým statusem estetických fenoménů, který spočívá v jejich „subhistorickém a suprahistorickém charakteru“.²² Pomocí argumentů Susan Sontagové se tak pokoušíme podívat se na postavy Akakije a Bartlebyho jako na performery, kteří

²¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Viditelné a neviditelné*, přel. M. Petříček, Praha, Oikoymenh 2004, s. 127–151.

²² Vojvodík, Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, s. 33–61.

performativem mlčení vytvářejí performativní událost, jež ruší kontinuitu času a tím navozuje stav „mezi a uprostřed“, čímž směřuje k esenciální proměně.

Posledním principem, který nacházíme jak v estetice performativity, tak i v konkrétních textech a kterého jsme se dotkli i při analýze řeči, je motiv opakování. Teorie performativity tvrdí, že to, co hraje důležitou roli při vnímání představení, je jeho neopakovatelnost. Každé představení je, zejména díky „autopoietické zpětnovazební smyčce“, jiné. Na druhou stranu je každé představení určitým opakováním, jednak v podobě repríz, ale zejména v podobě *rytmu*, nesené a konstituované. Vyvstává nám zde tedy téma neopakovatelnosti opakovaného. Bartleby i Akakij jako by svou performanci, pokud o jejich jednání lze takto hovořit, vystavěli právě na opakování. Bartleby neustále opakuje stejnou větu, Akakij jednak koktá, což je ve své podstatě vada řeči založená na opakování, jednak po své smrti opakuje svůj život v podobě ducha. V obou textech se nám také objevuje opakování ve formě opisování a estetické náказы. Hrdinové obou textů svým opakováním udávají dění určitý rytmus, aniž by však pasivně opakovali stále stejné. Bartlebyho věta se proměňuje, proměňuje se i Akakijovo koktání a jeho opakovaný život po životě je opakováním značně odlišným. Také opakování v podobě estetické náказы je opakováním, které v sobě nese cosi jiného, nového. Jakou roli hraje opakování v obou textech? Je prostředkem změny a proměny? Tímto úhlem pohledu je nazíráno moderní filozofií, tedy jako fenomén, který opakované opakováním proměňuje. Poslední kapitola tak ke své analýze využívá zejména textu Sorena Kierkegaarda *Opakování (Gjentagelesen, 1843)* a závěrů poststrukturalistické filozofie Gillesse Deleuze a Jacquese Derridy, především Deleuzova konceptu opakování, který v sobě nese princip *diference*, a Derridova konceptu opakování jako kopie bez originálu. Použity proto budou především texty *Différence et répétition* (1968), *La double séance* (1970) a *La Différance* (1967).

Metodologicky tak práce čerpá, vedle fenomenologicky a poststrukturalisticky zaměřené analýzy, zejména z principů teorie performativity, které se pokouší aplikovat na literární dílo a literární postavu. Činí tak v přesvědčení, že literární téma pasivity je zejména performativním fenoménem s jeho pravidly a účinky, že poetika pasivity vychází z performativního prostoru „mezi a uprostřed“, jímž je podmíněna a umožněna, a že literární pasivní postavu není možné bez této teorie plně pochopit.

Prostor věnovaný v práci textům Gogola a Melvilla je rozsahem delší než prostor věnovaný textům Améryho a Pessoy. Je to z toho důvodu, že povídka *Plášť* a novela *Pisáři Bartleby* jsou si formálně, obsahově i časově mnohem bližší a navrhované

principy lze na nich v rámci diplomové práce jednoznačněji a srozumitelněji ukázat. Práce se však tímto způsobem snaží poukázat na existenci stejných principů i v obou novějších textech a to zejména proto, že jejich dosavadní interpretace je opomíjí. *Plášť* a *Písaře Bartlebyho* tak lze vnímat jako určité generátory hlavních konceptů, které se později v podobě textů Améryho a Pessoa přenášejí do postmoderny.

1 HRDINOVÉ PASIVITY NA POMEZÍ

Jak se projevuje pasivita ve vybraných textech a je to právě pasivita, která tyto nanejvýš různorodé texty spojuje? Je vůbec akceptovatelné spojit Melvillova *Písaře Bartlebyho* a Gogolův *Plášť* s natolik časově i formálně vzdálenými díly, jakými jsou Pessoaova *Knihla neklidu* či Améryho esej o sebevraždě *Vztáhnout na sebe ruku?*

Bartleby s Akakijem jsou si podobní. Oba jsou písaři, oba velmi nesmělí, zdržující se jakýchkoli sociálních interakcí, vůči vnějšímu světu víceméně neteční. Nemají přátele, nikdy nikam nechodí, svůj čas tráví opisováním a pouze opisováním. Akakij se v opisování rozpouští, ztrácí v něm svou subjektivitu a sám se stává textem. Bartleby v určitý moment přestává i s opisováním a už jen postává u stěny. Jeho víceméně jedinou replikou, kterou od něj v různých variacích slyšíme, je, že on „by raději ne“ („I would prefer not to“). Touto větou a po ní následující absencí akce je z jeho strany odmítnuta jakákoli žádost, pobídka či příkaz ostatních a jeho pasivita vede nakonec až ke smrti vyhladověním v newyorském vězení. Akakij se oproti Bartlebymu ze své pasivity dostává, a to v momentě, kdy si uvědomí, že potřebuje nový plášť. Nutnost pořídit si plášť jej vrhá do světa akce, potřeb a jejich uspokojování. Pasivita se ztrácí a na její místo nastupuje aktivita každodenního života a jeho všeobecného, neutuchajícího snažení. (Pro potřeby této práce se však budu častěji obracet k Akakijově postavě v jejím pasivním, opisujícím, do textu mizejícím a po ničem netoužícím stadiu.)

Fernando Pessoa v *Knize neklidu* vytváří namísto postavy svůj semi-heteronym – Bernarda Soarese,²³ který nám předkládá poznámky k nikdy nenapsanému románu.²⁴ Bernardo je ve svých zápiscích velkým vyzývatelem pasivity jako jediného hodnotného postoje k životu. Aby neporušil „hotové linie své předpokládané osobnosti“,“²⁵ snaží se nežít, nejednat, necítit. Rozhodl se „zdržet se všeho, za ničím nejít, činnost omezit na nejmenší míru“ a co možná nejvíce se vyhýbat tomu, aby si ho „našli lidé či události“.²⁶

²³ Srov. např. Cousineau, Thomas, *An unwritten novel: Fernando Pessoa's The book of disquiet*, Dalkey Archive Press 2013.

nebo Pessoa, Fernando, *Letter to Adolfo Casais Monteiro*, in: Týž, *The Book of Disquiet*, Penguin Classic 2002, s. 474.

²⁴ Tyto poznámky nabývají formy deníku, v níž je těžké oddělit Pessovy myšlenky a názory od myšlenek a názorů Bernarda Soarese. Ve svých interpretacích budeme proto podle situace využívat obou jmen. Vzhledem k tomu, že se však často budou vztahovat k postavám, bude využito spíše Pessoaova heteronymu *Bernardo Soares*.

²⁵ Pessoa, Fernando, *Knihla neklidu*, přel. P. Lidmilová, Praha, Hynek 1992, s. 62.

²⁶ Tamtéž, s. 48.

Pasivitu si, podle svých slov, pěstuje jako „skleníkovou květinu“²⁷ a čtenáře nabádá k tomu, aby nikdy neuvažoval o tom, co hodlá dělat, ale aby to „prostě nedělal“.²⁸

Zatím jen předběžně a velmi všeobecně tak můžeme říci, že z pohledu pasivity a jejího vzývání jako jediného možného způsobu života se tak Bernardo Soares může ve svých východiscích a postojích podobat postavám Akakije či Bartlebyho, které sice o pasivitě nehovoří, ale existují skrze ni. V čem se jim však podobá text *Vztáhnout na sebe ruku* Jeana Améryho?

Jean Améry píše esej o „dobrovolné smrti“ (o sebevraždě)²⁹ a zejména o momentu těsně před tím, než člověk „dobrovolnou smrt“ podstoupí. Jako polemickou reakci na Freudův „pud smrti“³⁰ zavádí termín „sklon ke smrti“.³¹ *Pud* je podle něj vždy spojen s aktivitou, s určitým nutkáním, se směřováním *k* něčemu. Žene se „do tropicky kypivé plnosti bytí“ a „nikdy nesměruje do prázdna“.³² Smrt jako čiré nic, jako prázdnota však odporuje takovému směřování *k*. Améry tvrdí, že buď je tu *já* s jeho pudy, nebo je tu smrt. *Améryho sklon ke smrti* se oproti Freudově *pudu smrti* vyznačuje právě rezignací na jakékoli směřování. Není směřováním *ke* smrti, ale naopak naprostou pasivitou vůči ní. Je obsažen „v každém typu rezignace, v každém projevu lenosti, v onom ‚nechat to být‘.“³³ Sklon ke smrti je pasivitou. Pasivitou vůči sobě samému, vůči okolí i ostatním lidem. A smrt je jeho nejzazší podobou.

Ve sklonu ke smrti jako mezní pasivitě se Améry podobá Bernardu Soaresovi, Akakijovi i Bartlebymu – ti všichni tomuto sklonu podléhají. Bartleby s Akakijem umírají a jejich smrt, jak uvidíme dále, je jen nutným vyústěním či součástí jejich pasivity. Bartleby umírá, protože on „by raději ne“ – raději by nebyl aktivním, raději by *nic* než *něco*, raději by nejedl než jedl, raději by nebyl než byl. Akakij umírá, protože

²⁷ Tamtéž.

²⁸ Tamtéž, s. 52.

²⁹ Pojem sebevraždy Améry odmítá, neboť jím klademe tento akt na roveň vraždě. Usmrčení sebe samého podle Améryho postrádá násilnost ve smyslu násilnosti na druhém člověku (Améry, 2011, s. 63). „Prostě neplatí, že akt běžně mylně označovaný jako „sebevražda“ je totéž, co jednání nahrazující vraždu“ (Améry, 2010, s. 122). Z tohoto důvodu si Améry volí pojem *dobrovolná smrt* či latinský název *suicidium*, přičemž toho, kdo končí se životem, označuje jako *suicidanta* a toho, který dobrovolnou smrt plánuje, ať už ji myslí vážně, nebo si s ní jen pohrává, jako *suicidéra*. Tyto pojmy budeme v práci respektovat a používat je tak, jak to činí Jean Améry.

³⁰ Freud, Sigmund, „Mimo princip slasti.“ in: *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920–1924*, přel. M. Kopal a J. Pechar, Praha, Psychoanalytické nakladatelství 1999, s. 34–53.

³¹ Tamtéž, s. 95.

³² Améry, Jean, *Vztáhnout na sebe ruku: rozprava o dobrovolné smrti*, přel. D. Petříčková, Praha, Prostor 2001, s. 93.

³³ Tamtéž, s. 95.

nebyl stvořen pro svět akce, chtění a potřeb. Byl stvořen v textu a pro text³⁴ jako čirá pasivita vůči každodennímu světu. Svět touhy a snažení – „svět pláště“ – je pro něj světem, v němž nemůže přežít. Musí zemřít, aby mohl získat zpět svou pasivní textuální podobu. Pessoa sice neumírá, ale popisuje smrt jako to, co „nás vede“. Smrt nás „hledá, smrt nás provází. Vše, co máme, je Smrt, vše, co chceme, je Smrt, smrt je vše, co toužíme chtít.“³⁵ Sklon ke smrti, jako „nicotní princip“, jako „princip nihil“, je „naši nejvlastnější finalitou“.³⁶

Pasivita v podobě Améryho *sklonu ke smrti* je podstatou všech zkoumaných textů. Je však *sklon ke smrti* jejich jediným pojátkem, nebo můžeme najít ještě další rozměr pasivity, který všechny texty propojuje? Domníváme se, že v daných textech hraje pasivita ještě jinou, zásadnější roli, která souvisí s kategorií „mezi“, z níž vyvěrá a jejíž podobu ve všech textech nabývá. Tato kategorie bude vysvětlena níže, než se tak však stane, podívejme se na několik studií týkajících se zkoumaných textů. Všechny poukazují na určitou oblast „mezi“, která je postavám či subjektům zkoumaných děl vlastní a kterou tyto svým konáním rozevírají, vytvářejí, iniciují, či které podléhají a jsou jí určovány. Tento krátký průřez odbornou literaturou nám pomůže lépe kategorii „mezi“ nahlédnout, abychom se jí později mohli pokusit uchopit jako fenomén, který všechny zkoumané texty zásadním způsobem propojuje a představuje jejich důležité podhoubí.

1.1 BARTLEBY, AKAKIJ A SOARES JAKO MEZNÍ ENTITY

Charles Bernheimer ve svém článku o Gogolově *Plášti* z roku 1975 nazvaném „Cloaking the Self: The Literary Space of Gogol's ‚Overcoat‘“ poukazuje na to, že Gogolova narativní technika se vždy pohybuje kdesi mezi ironickou nezaujatostí realisty a lyrickou bezprostředností romantika, mezi upovídánými odbočkami a povýšeným moralizováním, mezi všedními detaily a fantastickou absurditou. Narativ povídky nemá žádný jasný počátek, spíše je strukturován jako hra substitucí okolo absentujícího centra.³⁷ Gogol podle Bernheimera zarputile odmítá klasifikovat, odmítá

³⁴ Srov. např. Scollins, Kathleen, „Letter as Hero in ‚The Overcoat‘“, *Russian Review* 71, 2012, č. 2, s. 187–208; nebo Bernheimer, Charles, „Cloaking the Self: The Literary Space of Gogol's ‚Overcoat‘“, *PMLA* 90, 1975, č. 1, s. 53–61.

³⁵ Pessoa, Fernando, *Kniha neklidu*, přel. P. Lidmilová, Praha, Hynek 1992, s. 55–56.

³⁶ Améry, Jean, *Vztáhnout na sebe ruku rozprava o dobrovolné smrti*, přel. D. Petříčková, Praha, Prostor 200, s. 96–97.

³⁷ Bernheimer, Charles, „Cloaking the Self: The Literary Space of Gogol's ‚Overcoat‘“, *PMLA* 90, 1975, č. 1, s. 53–61.

rozlišovat mezi důležitým a zbytečným, malým a velkým, a tím si zajišťuje svobodu od jakékoli jasné struktury významů. Akakije staví Bernheimer do prostoru mezi tělo a text, na hranici mezi významuplnou postavu a čistý jazyk, který jakýkoli pevný význam postrádá. Mluví o Akakijovi jako o jednotlivci, který ale není tak úplně „jedním“, a popisuje jej jako jen stěží definovatelný vedlejší produkt určitých syntaktických rytmů a opakování. „Akakij nevzniká, spíše se opakuje,“³⁸ píše Bernheimer a o něco dále poznamenává, že Akakij je pouze „přibližný“ („approximate“),³⁹ jeho osobnost není konstituována na základě konfrontace mezi „mnou a jiným“ („between self and other“),⁴⁰ spíše se téměř zcela nachází na poli smysl postrádajícího jazyka, z něhož se nikdy nevynoří jako plně definovaná fiktivní postava.⁴¹

Gilles Deleuze, věnující se v esejí nazvaném „Bartleby; or, The Formula“ („Bartleby ou la formule“, 1993) postavě Bartlebyho, říká, že to, co leží kdesi uprostřed, to, co vytváří situaci „mezi“, je Bartlebyho opakovaná věta „I would prefer not to“. Tato „formule“ není ani negací, ani afirmací, leží někde mezi oběma a její destruktivní síla je důsledkem její skryté agramatičnosti. Rozpojuje slova a věci, slova a jednání, ale také slova a slovní akty – oprošťuje jazyk od veškerých referencí a to vše v souladu s Bartlebyho nepochybným posláním *být mužem bez referencí*, někým, kdo se náhle objeví a pak opět zmizí, bez referencí k sobě samému i komukoli dalšímu.⁴² Bartleby je podle Deleuze mužem bez vlastnictví a majetku, mužem bez vlastností, bez jakýchkoli zvláštností, ale je to zároveň postava, která v sobě nese cosi nevyslovitelného a nevysvětlitelného. Uniká pochopení a vzpírá se psychologii. Nemůžeme o něm říci nic obecného, protože nic takového se jej netýká, zároveň však ale není ani „konkrétním“ („particular“) –⁴³ Bartleby je podle Deleuze „originálem“ („he is an Original“).⁴⁴ A jako takový je Bartleby, dokonce i ve svém „strnulém a anorektickém“ stavu, nikoli

³⁸ Tamtéž, s. 56.

Orig.: „In fact, Akaky does not so much originate as he repeats“

³⁹ Tamtéž, s. 56.

⁴⁰ Tamtéž, s. 56.

⁴¹ Tamtéž.

⁴² Deleuze, Gilles, „Bartleby; Or, The Formula.“, in: Týž, *Essays Critical and Clinical*, Minneapolis, U of Minnesota Press 1997. s.74.

Orig.: „The formula „disconnects“ words and things, words and actions, but also speech acts and words – it serves language from all reference, in accordance with Bartleby’s absolute vocation, *to be a man without references*, someone who appears suddenly and then disappears, without reference to himself or anything else.“

⁴³ Tamtéž, s. 83.

⁴⁴ Tamtéž.

pacientem, ale „lékařem“, je „léčitelem“, „novým Kristem“.⁴⁵ Stojí, stejně jako Kristus, kdesi na pomezí, mezi Bohem a člověkem. Je jako doktor prostředkem léčby. Je prostředkem spasení. Je přesně uprostřed.

Podobnou pozici přisuzuje Bartlebymu i Giorgio Agamben ve svém eseji „Bartleby, or On Contingency“ („Bartleby o de la contingencia“, 1993), kde o něm mluví jako o „poslovi“ („messenger“),⁴⁶ tedy také jako o někom, kdo je vždy zákonitě „mezi“. Na určitou situaci „mezi“ však Agamben poukazuje zejména koncepcí kontingence či potenciality („contingency“),⁴⁷ tzn. kategorie, která se nachází vždy někde mezi nutností a nemožností. Bartleby podle Agambena představuje takovouto čirou potencialitu, nad kterou nemá žádnou moc ani zákon, ani vůle ostatních. Není ničím jiným než svým vlastním nepopsaným kusem písařského papíru. „Zarputile setrvává v propasti potenciality bez sebemenšího záměru ji opustit“⁴⁸ a muži zákona nad ním nevládnou vůbec žádnou mocí. Víra, že „moc má sílu nad potencialitou, že přechod do aktuality je výsledkem rozhodnutí, který ukončuje veškerou nejednoznačnost potenciality“ – to je podle Agambena jen „věčná iluze morálky“.⁴⁹ Formule „I would prefer not to“ je podle něj formulí čisté potenciality, je třetí možností, svobodou, která toho, kdo ji volí, emancipuje stejně tak od Bytí, jako od ne-Bytí. Oproti Shakespearovu Hamletovi, který každý problém redukuje na opozici *být, či nebýt*, na Bytí a ne-Bytí, nabízí písařova formule třetí rozměr, který překračuje obě Shakespearovy kategorie: je to rozměr „spíše“ („rather“).⁵⁰ Potentialita je zároveň oproštěna od jakýchkoli požadavků pravdivosti či principů kontradikce.

Ke kategorii „mezi“ se často vztahují i studie věnované Pessoaově *Knize neklidu*. Rodrica Grigore ve své práci nazvané *Fernando Pessoa's The Book of Disquiet: Imagination, Reality and the Pleasure of Masking and Dreaming* (2011) poukazuje na cosi podobného, na co upozorňuje Giorgio Agamben v případě Bartlebyho. Způsob Soaresovy existence není podle ní možné vysvětlit v rámci žádného určitého, konkrétního systému. Jeho existence totiž zpochybňuje definice reality a fikce, definici bytí a nebytí a nachází se někde na pomezí obojího.⁵¹ Pessoa komplikuje ideu fikce

⁴⁵ Tamtéž, s. 90.

⁴⁶ Agamben, Giorgio. „Bartleby, or ; On Contingency.“, in: Týž, *Potentialities*, Stanford, University Press 1999. s. 257.

⁴⁷ Tamtéž, s. 254–255.

⁴⁸ Tamtéž, s. 254.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ Tamtéž, s. 259.

⁵¹ Grigore, Rodrica, „Fernando Pessoa's The Book of Disquiet. Imagination, reality and the Pleasure of Masking and Dreaming.“ *Theory in Action* 4, 2011, č. 1, s. 38–47.

zdůrazňováním toho, že osobnost Bernarda Soarese není jeho vlastní (tzn. Soares nerovná se Pessoa), zároveň však od něj není naprosto odlišným.⁵² Je na jedné straně Pessooovým semi-heteronymem, na druhé je však literární postavou, stejně fiktivní jako postavy jiné, která navíc komplikuje osobnost jako takovou.⁵³ Bernardo totiž v textu neustále zdůrazňuje, že je všemi a zároveň nikým, přičemž na jiném místě říká, že člověk je vždy jedině a pouze sám sebou.⁵⁴

Je možné nějakým způsobem sjednotit všechny rozdílné situace „na pomezí“, které zdůrazňují výše citovaní autoři? Mají všechna tato „mezi“ podobný či stejný účel? Poukazují v textech na něco, co je všem textům společné? A pokud ano, je možné o podobném „mezi“ hovořit i u Améryho textu, ačkoli žádná studie, která by se tohoto fenoménu týkala, k dispozici není?

1.2 MEZNÍ SITUACE A PŘECHODOVÝ RITUÁL

Podíváme-li se ještě jednou na dané studie, kategorie „mezi“ jimi zdůrazňovaná poukazuje na stírání rozdílů zejména mezi: tělem a textem, postavou a textem, bytím a ne-bytím, jedním a mnohými. Týká se tak zejména rušení dichotomie *subjekt versus absence subjektu*.

Podobné stírání rozdílů mezi subjektem a objektem, podobné mizení dichotomií můžeme nalézt i jinde než v literatuře – v oblasti kulturní antropologie, která by nám s naší otázkou mohla pomoci. Arnold van Gennep se ve své práci nazvané *Přechodové rituály* (*Les Rites de Passage: étude systématique des rites*, 1901) zabývá klasifikací přechodových rituálů z celého světa a obecný průběh rituálu dělí na tři stadia: stadium „preliminální (odloučení)“, „liminální či prahové (pomezí)“ a „postliminální (sloučení, přijetí)“,⁵⁵ přičemž právě liminální stadium se v mnohém podobá popisovaným mezním situacím ve zkoumaných textech. Victor Turner, který ve svém zkoumání na van Gennepa navazuje, popisuje v knize *Průběh rituálu* (*Ritual process: structure and anti-structure*, 1966), jak toto mezní stadium přechodového rituálu, Turnerem pojímané

⁵² Pessoa, Fernando, „Letter to Adolfo Casais Monteiro.“, in: Týž, *The Book of Disquiet*, Penguin Classic, London 2002, s. 474.

⁵³ Např. Grigore, Rodrica, „Fernando Pessoa’s *The Book of Disquiet*. Imagination, reality and the Pleasure of Masking and Dreaming.“ *Theory in Action* 4, 2011, č. 1, s. 42.
nebo Shipley, Gary. „Dreaming Dead: The Onanistic and Self Annihilative Principles of Love in Fernando Pessoa’s *Book of Disquiet*.“ *Glossator* 5, 2011, s. 107–138.

⁵⁴ Tamtéž, s. 40.

⁵⁵ Arnold van Gennep, *Přechodové rituály*, přel. H. Beguivinová, Praha, Lidové noviny 1997, s. 19.

a nazvané jako situace „mezi a uprostřed“ („betwixt and between“),⁵⁶ vypadá a čeho se týká. Po první (preliminální) fázi, která představuje vytržení jedince či skupiny „z dřívějšího pevného místa ve struktuře nebo ze souboru kulturních postavení nebo obou“, nastává fáze „liminální“,⁵⁷ během které jsou vlastnosti subjektu rituálu naprosto nejasné a subjekt během této fáze „prochází kulturní oblastí, která nemá žádné atributy minulého ani nastávajícího stavu“.⁵⁸ Ve třetí „postliminální“ fázi je pak přechod završen.

Turner popisuje rysy liminality nebo „liminální osoby“⁵⁹ jako nutně nejasné, neboť se „vymykají nebo vypadávají ze sítě klasifikací, které za normálních okolností stavy a postavení umísťují v kulturním prostoru. Liminální bytosti nejsou ani tady, ani tam, nacházejí se mezi postaveními určenými a uspořádanými zákony, zvyklostmi, konvencemi a obřady“.⁶⁰ Jejich rysy jsou nejasné a neurčité a liminalita je v mnoha společnostech přirovnávána ke smrti, k pobytu v lůně, neviditelnosti, bisexualitě či k divočině. „Liminální bytosti“ jsou často znázorňovány jako lidé, kterým nic nepatří, kteří nemají žádné postavení, majetek ani odznaky moci a kteří se většinou chovají *pasivně*.⁶¹ Důležitým znakem liminality je dle Turnera mísení poníženosti s posvátností. Liminalita znamená, že vyšší postavení neexistuje bez nižšího a ten, kdo zastává vyšší pozici, musí zažít, jaké to je být ponížený. Přechod od nižšího k vyššímu vede přes prázdné místo, kde neexistuje žádný status. Je to místo bez protikladů, místo, v němž protiklady splývají, místo, které podle Turnera velmi dobře vystihuje zenové úsloví: „vše je jedno, jedno je nic, nic je všechno.“⁶² V liminalitě se podřízení stávají nejvyššími, jejichmi typickými rysy jsou bezpohlavnost a anonymita, dále pak podřízenost a mlčení.

Liminální část rituálu významně připomíná situaci Bartlebyho, Akakije, Bernarda Soarese, ale i Jeana Améryho. Podívejme se nejprve na první tři. Bartleby, Akakij i Bernardo se nacházejí v situaci vytržení z pevné struktury a jasně vymezených pravidel. Do struktury sice zdánlivě spadají a pravidlům by měli podléhat (jsou přece

⁵⁶ Turner, Victor, „Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage.“, in Týž, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Itaca, NY, Cornell University Press 1967, s. 93–111.

⁵⁷ V českém překladu *Průběhu rituálu* je namísto adjektiva *liminální* používán výraz *liminární*. Z důvodu srozumitelnosti však budu v celé práci používat jednotně výraz *liminální*, jak je použit později v českých překladech Eriky Fischer-Lichte.

⁵⁸ Turner, Victor, *Průběh rituálu*, s. 96.

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² Tamtéž, s. 111.

stále součástí společnosti, mají práci, jasnou pozici, několik známých apod.), ale neděje se tak – ať už vědomě, či nevědomě těmto pravidlům a struktuře unikají. Jejich vlastnosti jsou nanejvýše nejasné, stejně jako nejasnost „liminálních osob“ popisuje Turner. Často nám jako subjekty doslova mizí před očima. U Akakije nejsme schopni rozhodnout, zda je textem, či tělem, zda je spíše v bytí, či ne-bytí.

„Říci, že pracoval horlivě, je málo, ne, on pracoval s láskou. V ní, ve svém přepisování jako by našel jakýsi svůj pestrý a příjemný svět. Na jeho tváři se zračil požitek; některá písmena měl ve zvláštní oblibě, a když k nim došel, hned se celý proměnil – usmíval se, mžikal, pomáhal si rty, takže se mu dalo na tváři skoro přečíst každé písmeno, které jeho pero zrovna kroužilo.“⁶³

„I když se Akakij Akakijevič na něco díval, na všem viděl své úpravné, krasopisně vyvedené řádky, a leda snad tehdy, když se mu z ničeho nic ocitla na rameni koňská huba a řádně mu foukla nozdrami do tváře, teprve tehdy si všiml, že není uprostřed řádky, ale spíš uprostřed ulice.“⁶⁴

To samé je nemožné rozhodnout i v případě písaře Bartlebyho, který svůj status „mezi“ ještě zdůrazňuje větou „já bych raději ne“, která tím, že jasně neodmítá ani nepřijímá jednu z možností, zůstává vždy kdesi na pomezí. Také Bernardo Soares je vždy zákonitě mezi – mezi autorem Pessoaou a fiktivní postavou, mezi jedním a mnohými, mezi odpovědí ano a ne.

„Nevím, jestli existuji, zdá se mi, že bych mohl být něčí sen, takřka tělesně si představuji, že mohu být postavou z románu, pohybující se na dlouhých vlnách stylu, v pravdě, která vznikla z velkého příběhu.“⁶⁵

„Jestliže sním, zdá se mi, že jsem psán.“⁶⁶

Všechny tři postavy tak odpovídají Turnerem zdůrazňované nejasnosti a neurčitosti rysů „liminálních osob“, ale shody můžeme nalézt i jinde. Turner, jak bylo řečeno výše, ukazuje, že liminalita je v mnoha společnostech přirovnávána ke smrti, k pobytu v lůně, neviditelnosti či bisexualitě. Podobné motivy najdeme i u zkoumaných

⁶³ Gogol, Nikolaj Vasilijevič, „Plášť“, in: Týž, *Petrohradské povídky*, přel. A. Nováková, Praha, Svět sovětů, 1963, s. 92.

⁶⁴ Tamtéž, s. 93.

⁶⁵ Pessoa, Fernando, *Kniha neklidu*, s. 231.

⁶⁶ Tamtéž, s. 232.

postav. Všechny se nacházejí na hraně smrti. Akakij s Bartlebym umírají, Bernardo Soares smrt vzývá jako to, co jej vždy „vede“, co je neustále s ním. Když Bartleby umírá, je schoulený do klubíčka s koleny přitisknutými k bradě a podobá se tak embryu v lůně. Také téma neviditelnosti hraje v textech důležitou roli – Bartleby a Akakij se často zdají být téměř neviditelnými. Bartleby tráví většinu času za zástěnou, ukryt pohledu druhých a advokát nemá nikdy větší pocit soukromí, než když je Bartleby v místnosti s ním.

„Jsi neškodný a tichý jako kterákoli ta stará židle v téhle místnosti; zkrátka řečeno, nikdy nemám pocit takového soukromí, jako když vím, že jsi tady.“⁶⁷

Podobně neviditelným se v určitých chvílích jeví i Akakij, kterého si vedlejší postavy často ani nevšimnou a nevěnují mu pozornost, neboť jim připadá, že kolem nich neprošel Akakij, ale že „předsíní proletěla obyčejná moucha“.⁶⁸ Obě postavy, v menší míře i Bernardo Soares, také nevykazují žádnou sexualitu, ačkoli ani bisexualitu, na kterou v souvislosti s liminalitou poukazuje Turner. Spíše se zdají naprosto asexuálními, což je však také kategorie, která stírá jasné protiklady. Stejně jako Turnerovy „liminální bytosti“ jsou i Bernardo, Akakij a Bartleby znázorňováni jako lidé, kterým nic nepatří, kteří nemají žádné postavení, majetek ani odznaky moci a kteří se většinou chovají pasivně (nebo pasivitu v případě Soarese uctívají). Dichotomie splývají – subjekt splývá se svou absencí, Soaresovo „ano“ je vždy i „ne“, Bartlebyho „ne“ je vždy tak trochu i „ano“, text se přibližuje tělu, tělo textu.

Obdobnou liminalitu můžeme nalézt i v textu Jeana Améryho. Améry i postavy, o nichž píše, se také nacházejí v situaci, která je, jak Turner popisuje, vyjímá z jejich dřívějšího pevného místa v sociální struktuře, ze „sítě klasifikací“, které by je za normálních okolností do této sociální struktury umisťovaly. Nacházejí se v „liminálním stavu“ těsně „před skokem“,⁶⁹ tzn. těsně před tím, než podstoupí svou dobrovolnou smrt. Nepatří už ani životu, který by odpovídal „preliminálnímu“ stadiu, ani smrti, kterou je možné chápat jako stadium „postliminální“. Jsou, stejně jako ostatní postavy, přesně uprostřed, na hranici mezi subjektem a jeho absencí, protože v momentu těsně „před skokem“ se jakýkoli subjekt ztrácí. Přestávají zde platit pravidla

⁶⁷ Melville, Herman, *Pisár Bartleby*, přel. J. Ulrich, Praha, Odeon 1990, s. 76.

⁶⁸ Gogol, *Plášť*, s. 91.

⁶⁹ Améry, Jean, *Vztáhnout na sebe ruku*, s. 45.

logiky – „logika je nucena kapitulovat“,⁷⁰ neboť kdo „směřuje k dobrovolné smrti, vymaňuje se z logiky, jež je nám dána“⁷¹ a protiklady splývají. „V momentě před skokem roztrhá suicidant příkaz přírody a hodí ho neviditelnému autorovi pod nohy.“ Těsně „před skokem“ bytí splývá s ne-bytím a člověk nahlíží obecnou nemožnost této dichotomie. Zde již „nejsou hranice jazyka hranicemi mého světa, nýbrž jejich vymezení klade ‚off limits‘ jazyka. Bytí má obtížně prokazatelnou logickou syntax, protože v sobě zahrnuje vlastní protiklad, nebytí. A kde člověk násilně přivodí toto nebytí, tuto syntaktickou nemožnost, stane se člověkem ne-smyslu.“⁷²

1.3 PASIVITA PATOSU

Jak jsme viděli, postavy pasivity se nacházejí v situaci podobné „liminální fázi“ přechodového rituálu tak, jak ji popisují Arnold van Gennep a Victor Turner ve svých antropologických zkoumáních. Tato liminální fáze se mimo jiné projevuje pasivitou „liminálních osob“, v našem případě liminálních postav či subjektů. Pasivita je způsobena rušením protikladů a nemožností rozhodnout se pro jednu možnost v rámci nejrůznějších dvojic dichotomií. Tato nemožnost rozhodnutí je důvodem Bartlebyho věty „já bych raději ne“, je důvodem Akakijova věčného kolísání mezi tělem a textem,⁷³ je důvodem Pessoaova vzývání protikladů a jeho rozporuplných výpovědí, je podmínkou, která vytváří bazálně protikladnou situaci Améryho „momentu před skokem“. Pasivita jako nemožnost rozhodnout se mezi jednou či druhou možností, jako napadení protikladnosti, kterou není možné vyřešit, proti které se nelze bránit, se v mnohém shoduje s konceptem patosu, jak jej představuje Vojvodík v již zmíněné knize *Patos v českém umění*, která se zabývá tématem „patosu“ a „patetičnosti“ v českém umění a umělecko-estetickém myšlení protektorátních let.

Patos je něco, co nás náhle zasahuje. Působí jako událost, která se nám přihodí bez našeho přičinění, proti našemu očekávání a přání a zpravidla v situacích, které se vymykají naší vůli a možnostem našeho jednání.⁷⁴ Vojvodík toto náhlé zasažení spojuje s násilím (konkrétně mluví o násilí protektorátu čtyřicátých let), které nás náhle uvrhne do stavu nemožnosti jednat. „Touto zkušeností s násilím je subjekt zahnán

⁷⁰ Tamtéž, s. 154.

⁷¹ Tamtéž, s. 26.

⁷² Tamtéž, s. 45.

⁷³ Tomuto tématu se bude podrobněji věnovat 2. kapitola.

⁷⁴ Vojvodík, Josef; Langerová, Marie, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, s. 37.

do krajní pasivity a tím na podstatu sebe sama.⁷⁵ Pasivita patosu se však ihned stává „základem a východiskem aktivity (odporu) a jednání.“⁷⁶ Pasivita je tak pojímána jako předpoklad aktivity. (Stejný princip aktivity vycházející z pasivní fáze jsme viděli u přechodových rituálů. Šlo zde o přechod z „liminální“ do „postliminální“ fáze, přičemž pasivita „liminálního“ stadia byla jen nutným předpokladem obnovené aktivity „postliminální“ fáze rituálu.) Násilí „ve všech svých formách a podobách“ vyvolává afekci, jež znamená „zkušenost s vlastní pasivitou a cizostí“, nicméně ani toto násilí „nemůže znemožnit odpověď ‚já mohu‘“. V takovéto potenci spočívá podle Vojvodíka „možnost činu stejně tak jako nečinnosti“,⁷⁷ podobně jako se tato potence ozývá v Bartlebyho větě „I would prefer“. Pasivita jako předpoklad aktivity, či dokonce forma aktivity, bude důležitým momentem této práce, k němuž se dostaneme při podrobnějším zkoumání jednotlivých textů zejména v rámci teorie performativity.

Vraťme se však nyní k patosu pasivity. Vojvodík, jak bylo řečeno, spojuje patos se situací násilí „ve všech jeho formách a podobách“, přičemž násilí, o němž hovoří konkrétně, je násilí protektorátu 40. let. Ve zkoumaných textech se žádné takové konkrétní, jasně ohraničené násilí neobjevuje, byť ve všech je určitý skrytý typ násilí intenzivně přítomen. V *Pisáři Bartlebym* je to dravý a vykořisťující svět newyorské Wall Street poloviny 19. století, v *Plášti a Knize neklidu* společnost a každodenní život, které před člověka kladou mnoho požadavků a příkazů, před nimiž nemůže uniknout. V Améryho eseji je pak tímto skrytým násilím život obecně, ve smyslu nutnosti žít svůj život až do konce. To jsou formy násilí, kterým jsou vystaveny postavy a subjekty zkoumaných textů, vrhají je do patosu pasivity a tak, jako v mezní fázi přechodového rituálu, ruší dichotomie a nastolují situaci „mezi a uprostřed“ („betwixt and between“), přechodovým rituálům značně podobnou. Bartleby, Akakij (ve své pasivní fázi), Bernardo Soares i Jean Améry a jeho postavy jsou postavami, které tím, že se ocitly v pasivitě patosu, už neobývají svět protikladů a jasných logických rozporů, nýbrž se vyskytly v situaci, která vše protikladně ruší. Patosu jsou však vystaveny nejen hlavní postavy (subjekty), ale i postavy vedlejší, popřípadě čtenáři. Ti všichni jsou do něj vrženi nejednoznačností a bazální protikladností (tj. základními rysy liminálních osob) postav hlavních. Ty, ač nejsou násilné, uvrhují ostatní do v jistém smyslu násilného zrušení dichotomií. Ostatní postavy, popř. čtenář, se nejsou schopny bránit této náhlé

⁷⁵ Tamtéž, s. 34.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ Tamtéž, s. 36.

situaci, která ruší vše, co doposud znaly – tzn. svět strukturovaný na základě logických protikladů a společenských pravidel. Když Bartleby už poněkolkáté tiše, ale nezlomně oznámí, že on „by raději ne“, advokát a jeho podřízení se zákonitě ocitnou v náhlé situaci pasivity patosu, v níž nelze jednat, neboť zrušení dichotomií (přicházející s touto Bartlebyho větou) jakékoli jednání ochromuje. A tak vždy racionální, rozhodný a vyrovnaný advokát v *Písaři Bartlebym* se náhle stává labilním, neschopným rozhodnutí a jakýchkoli asertivních činů. Významná osoba v *Plášti* o sobě po setkání s Akakijem začíná pochybovat a v okamžiku, kdy jí Akakijův duch strhne plášť, je neschopna se bránit. Všechny texty také způsobují podobný pocit zárazu a patosu ve čtenáři. Ten je v konfrontaci s nimi neschopen rozhodnout, kým/čím jsou Akakij či Bartleby, není schopen dekodovat Soaresovy protikladné výpovědi, strnule pozoruje Améryho moment těsně před skokem, aniž by se vůči němu mohl jakkoli vymezit. Stejněmu násilí zrušení protikladů jsou vystaveny také všechny osoby, které procházejí liminální fází přechodového rituálu – jsou vrženy do situace „mezi a uprostřed“ a zaujímají pasivní roli.⁷⁸

Patos, píše Vojvodík, „má blízko ke kategorii cizosti a cizího, kterým jsme podobným způsobem překvapeni a zasaženi.“ Zároveň je patos také „odpovědí na zasažení *cizím*“. V tomto smyslu v sobě patos „sémanticky spojuje zranění i bolest, podnět i efekt, pohnutku vzrušení a vzrušenou emoci, utrpené násilí i odpověď na ně.“⁷⁹ Patos vždy vytrhává člověka z jeho místa. Opět zde tak nacházíme podobnosti patosu s liminální fází rituálu. Také rituál vytrhává člověka z jeho místa a stejně jako rituál znamená patos náhlé zrušení opozic – je jimi vyvolán a sám také toto zrušení způsobuje. Tak jako subjekt rituálu je i subjekt jakéhokoli násilí, vytvářejícího patickou situaci, neschopen rozhodnout mezi dvěma protiklady. Bartleby proto „preferuje“, ale nevolí ani jednu z možností, Akakij se na jednu stranu rozpouští ve svém opisovaném textu a splývá s ním, na druhou stranu je však lidskou postavou, která předpokládá tělesnost. Ve stejné ambivalentní situaci se Akakij nachází na konci povídky, kdy je zároveň tělem, které *chce* plášť, a netělesným duchem bez potřeb. Bernardo Soares z téhož důvodu spojuje v jedné větě dvě protikladné výpovědi a jeho podstata leží kdesi na pomezí mezi autorem samým (Fernandem Pessoa) a čistě fiktivní postavou. Ze stejné příčiny nacházíme též Améryho postavy postávat přesně uprostřed – mezi životem a smrtí, v situaci těsně „před skokem“, v prostoru bez jakýchkoli společenských či

⁷⁸ Turner, *Průběh rituálu*, s. 96.

⁷⁹ Vojvodík, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, s. 37.

logických pravidel. Vojvodík proti patosu staví logos: „tam, kde se původně nacházel racionální *logos*, otevřel se nyní prostor pro iracionální patos.“⁸⁰ Opět zde tak vidíme podobnost mezi patosem a „liminální“ fází, v nichž se racionalita a logika ztrácí, aby byla dočasně (dokud nenastane postliminální fáze v případě rituálu či nedojde k odporu v situaci patosu způsobeného násilím) nahrazena iracionalitou.

Podle Michela Henryho je „každý život *passion*“, která ovšem zůstává spojena s „radikální pasivitou“. Ta je „zkušeností zásadní a neodvolatelné vrženosti na sebe sama, rovnající se specifické bezmoci jednat jinak, než jedním“. Radikální pasivitu chápe Henry jako „podstatu naší subjektivity“ a mluví o „původní ontologické pasivitě“.⁸¹ Patos, jak již bylo řečeno, bývá spojován s alogičností a iracionalitou. Jan Patočka v eseji *Životní rovnováha a životní amplituda* tvrdí, že „nejvíce člověkem a ve své nejvyšší lidské funkci se jeví tam, kde zdánlivě pevnou formu rozmetává a obnovuje všechno to problematické, labilní, extrémní, co je pod povrchem normálního žití skryto.“⁸² Když Jean Améry mluví o „principu nihil“, což je náš „sklon ke smrti“, tvrdí, že je „prázdný“, směřuje totiž vždy do „nelokalizovatelného nicotního nic“.⁸³ „Princip nihil“ je naší „nejvlastnější finalitou“ a jeho moc je vždy mocí „prázdnoty a nevyslovitelnosti“, je to „prázdna mocnost, neuchopitelná jakýmkoli znakem, jakoukoli spekulací“.⁸⁴

Domníváme se, že je to právě tato pasivní podstata naší subjektivity, na kterou se snaží všechny zkoumané postavy/subjekty svým pobytem „mezi“ poukázat. Ukazují, že právě liminální stav, který ruší protikladné a vyjímá člověka z logických a společenských pravidel tak, jak to vidíme ve zkoumaných textech a přechodových rituálech, nám osvětluje moment, v němž je člověk „nejvíce člověkem“, kdy je obnoveno „všechno to problematické, labilní, extrémní“, které ve své nejextrémnější podobě může být směřováním do „nicotního nic“ Améryho prázdnoty a nevyslovitelnosti.

Proč je však nutné nahlédnout pasivitu vybraných postav ze zorného úhlu pohledu přechodových rituálů a pasivity patosu jako náhlého zasažení? V čem nám tento pohled na zkoumané postavy může pomoci? A nabídne skutečně nějaký zásadní

⁸⁰ Vojvodík, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, s. 47.

⁸¹ Henry, Michel, *L'essence de la manifestation*, Paris, P.U.F. 1963, in Vojvodík, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, s. 34.

⁸² Patočka, Jan, „Životní rovnováha a životní amplituda.“, *Kritický měsíčník* 2, 1939, č. 3, s. 101–106.

⁸³ Améry, Jean, *Vztáhnout na sebe ruku*, s. 96.

⁸⁴ Tamtéž, s. 97.

nový rozměr, který nám je přiblíží, který jejich pasivitu ukáže v novém světle? Domníváme se, že ano, a vzápětí se pokusíme tento nový rozměr osvětlit.

1.4 LITERÁRNÍ POSTAVY NA CESTĚ ZA PERFORMATIVITOU

Abychom tak mohli učinit, vraťme se ještě na chvíli k Vojvodíkově textu o patosu. Patos je spojován s „násilnými a negativními emocemi, jakými jsou například bázeň, hrůza, odpor či hněv, přičemž každý emocionální stav je stavem ‚radikální pasivity‘ vůči sobě samotnému, pasivity, která je patosem.“⁸⁵ Do popředí vystupuje emocionální bezmoc a nemožnost se od takové emoce osvobodit. Emocionální zasažení patosu je zasažení něčím radikálně cizím, způsobujícím zásadní změnu, která může podle Vojvodíka vést až ke „zpretrhání významových vazeb a souvislostí vnitřního příběhu života, a tím k deformacím zkušenosti se světem, k deformacím v prožívání světa i sebe sama.“⁸⁶ Zasažení cizím znamená pro zasaženého zásadní proměnu. Jako příklad takového zasažení uvádí Vojvodík Barthesovo „punctum“, kterému Barthes věnuje text *Světlá komora. Poznámka k fotografii (La Chambre claire. Note sur la photographie, 1980)*. „Punctum“ je prudkou, „bodavou“ patickou zasažeností, v Barthesově případě zasažeností obrazem, fotografií, přičemž důraz je kladen nikoli na poznání, ale na emocionální uchvácení. Jedná se nikoli o „studium“,⁸⁷ o racionální vědomé pochopení, ale o iracionální afekt, o něco, co nelze nijak pojmenovat, o zasažení. Punctum stejně jako patos zraňuje, zasahuje, a tím u dotyčného působí proměnu. Aby však mohla být proměna očištnou, aby mohla nabýt formy katarze, pro toho, kdo jí prochází, předpokládá silný afekt: „nákazu“, tzn. uchvácení „zneklidňující, zraňující a třebaže v nejkrajnějších případech ničivou, přesto transcendentující silou.“⁸⁸

Koncept „nákazy“ byl vytvořen divadelní teorií v 18. století⁸⁹ a v nedávné době jej znovu použila a zformulovala Fischer-Lichte ve své „estetice performativity“.⁹⁰ Nákaza a z ní vyplývající proměna je jednou z jejích klíčových kategorií, probíhá mezi těly herců a diváků během vnímání emocí a označuje „klasický liminální stav, mezistav,

⁸⁵ Vojvodík, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, s. 36.

⁸⁶ Tamtéž, s. 39.

⁸⁷ Barthes, Roland, *Světlá komora: poznámka k fotografii*. přel. M. Petříček, Praha, Fra 2005.

⁸⁸ Vojvodík, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, s. 49.

⁸⁹ Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*, přel. M. Polochová, Mníšek pod Brdy, Na Konáři 2011, s. 277.

⁹⁰ Tamtéž.

přechod od zdraví k nemoci“.⁹¹ Emoční nákazou stvrzují představení svou „transformativní sílu“.⁹²

Postupně jsme se tak od přechodových rituálů přes pasivitu patosu dostali až k teorii performativity, která bude pro účely této práce klíčová a která je zásadní při interpretaci zkoumaných textů. Teorie performativity, jak ji popsala Fischer-Lichte, se v mnohém přechodovým rituálům a situaci patosu podobá, až s nimi v některých bodech téměř splývá. Jak jsme viděli, je pro ni klíčovým koncept *proměny*. Ten nacházíme jak u přechodových rituálů, tak u konceptu patosu a nutně mu předchází princip *nákazy*, na kterém je teorie performativity založena a který se objevuje i v diskurzu o patosu. To by však nebylo nijak zásadní, kdyby se teorie performativity s přechodovými rituály a situací patosu, a tím pádem i se zkoumanými texty, nesesetkávala ještě v mnoha dalších klíčových bodech. Představení, tak jak je popisuje Fischer-Lichte, navozují (pokud fungují dobře) právě situaci patosu – tzn. náhle zasahují diváka něčím novým, cizím, jsou pro něj „překvapením *par excellence*“,⁹³ vytrhují jej ze zažitých konvencí, ze společenských pravidel a uvádějí jej do stavu „mezi a uprostřed“ přechodových rituálů. Zároveň, jak uvidíme, souvisí stav „mezi a uprostřed“ performancí s rušením dichotomií podobně, jako tomu bylo u rituálů i patosu. Tím vším dochází k již popsané nákaze a proměně diváka. Zároveň, stejně jako Barthesovo „punctum“, je také představení něčím, co nelze racionálně pochopit, na co nelze použít „studium“, ale co se musí „prožít“, čím musí být divák zasažen a nakažen, aby u něj mohlo dojít k proměně. Mnohé z toho, na čem staví teorie performativity, se zároveň ukazuje i ve všech zkoumaných textech a důležitost této teorie pro naše potřeby si uvědomíme ještě více poté, co zjistíme, že nejenže jsou dané texty vystavěné na stejných principech, na nichž je vystavěna teorie performativity, ale že i jednání některých zkoumaných postav se velmi podobá jednání performerů při představení.

1.5 ESTETIKA PASIVITY: PASIVITA JAKO PERFORMANCE

Teorie performativity Eriky Fischer-Lichte se týká zkoumání uměleckých performancí tak, jak se na světové scéně v souvislosti s „performative turn“⁹⁴ objevily

⁹¹ Tamtéž, s. 277.

⁹² Tamtéž.

⁹³ Vojvodík, Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, s. 38.

⁹⁴ Fischer-Lichte. *Estetika performativity*, s. 21.

zejména od 60. let 20. století, ale jejich principy bylo možné částečně pozorovat již v divadelních představeních avantgardy na začátku 20. století.

Představení, zejména od 60. let, nastolují podle Fischer-Lichte naprosto nové situace. Rozrušují vztah mezi umělcem a divákem, přenášejí představení mimo prostor divadel, často do prostorů soukromých nebo veřejných, ale ne-divadelních. Nejde v nich o vytvoření uměleckého díla, ale o „událost“⁹⁵, která vzniká na místě, za spoluúčasti umělců a diváků, přičemž interpretace je až druhotná, důležitý je prožitek. Klíčovou je pro představení fyzická spolupřítomnost aktérů a diváků, jejichž role se během představení proměňuje – divák se stává aktérem, aktér divákem. Do ústředí je tak postavena tzv. „autopoietická zpětnovazební smyčka“, která jako „autoreferenční, autopoietický systém“⁹⁶ nabízí „záměrně otevřený a nepředvídatelný proces“⁹⁷ přičemž zásadní úlohu hraje specifická materiálnost – představení je primárně utvářeno skutečnými těly herců a skutečným prostorem, nikoli fiktivními postavami či fiktivním prostorem. Koncept performativity tak odhlíží od těla jako znaku a posouvá se směrem ke skutečnému tělu jako tělu materiálnímu, které je významem samo o sobě.

Základním inscenačním postupem je jednak již zmíněná záměna rolí aktérů a diváků, dále vytvoření jejich společenství a využití nejrozličnějších typů vzájemného kontaktu, jakými jsou například vztah distance a blízkosti, veřejného a soukromého/intimního či očního a tělesného (pohledu a doteku). Všechny tyto postupy se pouze nerepresentují, ale uskutečňují se. To znamená, že záměna rolí proběhne, společenství vzniká a následně zaniká, odstup a blízkost jsou vytvořeny. Divák není pouze svědkem daných procesů představení, ale přímo se jich účastní. Při performancích se tak transformuje vztah subjekt–objekt, neboť v rámci autopoietické zpětnovazební smyčky je každý zároveň subjektem i objektem,⁹⁸ vytrácí se hranice mezi uměleckým a etickým či politickým, mezi fikcí a realitou, mezi divadelním představením a společenskou akcí. Kategorii, která se v teorii performativity vyjevuje jako zásadní, je kategorie „mezi a uprostřed“ přechodových rituálů popsanych Victorem Turnerem. Díky ní zažívá obecnstvo při představení proměnu, která jej

⁹⁵ Tamtéž, s. 27.

⁹⁶ Autopoiesis je epistemologickým pojmem snažícím se vystihnout povahu systémů, které nelze vysvětlit z vnějších příčin, nýbrž které vznikají a udržují se díky své vlastní příčině. Pojem vytvořil chilský molekulární biolog Humberto Maturana se svým žákem Franciscem Varelou v roce 1973 původně na vysvětlení živé buňky jako procesu, který se organizuje a udržuje sám (viz např. Luhmann, Niklas, *Sociální systémy: nárys obecné teorie*, přel. P. Váňa, Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury 2006.).

⁹⁷ Fischer-Lichte. *Estetika performativity*, s. 54.

⁹⁸ Viz např. performance Mariny Abramovič z roku 1974 nazvaná *Rhythm 0*, viz příloha I.

odvádí od zažitých dichotomií naší kultury (tělo vs. text, subjekt vs. objekt, fenomenální, tj. skutečné tělo vs. sémiotické tělo, performer vs. divák, intimita vs. veřejné, blízkost vs. vzdálenost). Jakmile divák zakusí „autopoietickou zpětnovazební smyčku“, dostává se do „intenzivního liminálního stavu ‚mezi a uprostřed‘“.⁹⁹

Fischer-Lichtové analýza vybraných inscenací Mariny Abramovič, o nichž bude vzápětí řeč, ukázala, že centrální pojmy naší kultury považované dosud za dichotomické, kterými jsou opozice jako *umění–skutečnost*, *subjekt–objekt*, *tělo–mysl*, *zvíře–člověk* či *označující–označované*, „ztrácejí jako opozice opodstatnění“.¹⁰⁰ To, co teorie binárních opozic pokládá za jednoznačně protikladné, se tu nachází „v samozřejmé shodě, a dokonce jedno bez druhého nemyslitelné: jedno je vždy druhým, a tedy i svou antitezí, protimluvem.“¹⁰¹ Fischer-Lichte si tak klade otázku, zda to, co se při představeních děje, nezpochybňuje „obecnou funkčnost binárních opozic jako nástrojů heuristického zkoumání mimoestetické reality“.¹⁰² Binární opozice totiž utvářejí skutečnost „neslučitelnou s běžnými zkušenostmi“ – „koncipují vztahy ‚bud’–anebo‘ místo vhodnějšího ‚jak–tak““.¹⁰³ Dichotomie jsou tak podle Fischer-Lichte jako heuristické nástroje k popsání a ozřejmění skutečnosti i k ovládnutí našeho chování a jednání nefunkční. Jakmile protiklady splývají tak, že jedno může být zároveň druhým, zaměřuje se pozornost na přechodové stavy mezi jednotlivými stadii – otevírá se tu „prostor mezi danými protiklady, jejich meziprostor“.¹⁰⁴ „Mezi“ se tak stává preferovanou kategorií, kterou Fischer-Lichte přirovnává právě k liminálnímu stadiu rituálů. Do liminálního stavu přivádí účastníky představení zejména zrušení opozice *umění–skutečnost* a dalších s touto spjatých. Výše řečené podle Fischer-Lichte důrazně dokazují zejména performance s prvky sebezraňování. Ty „anulují dosud nezpochybnitelně platná pravidla a normy“ a u všech zúčastněných navozují „stav radikálního pocitu ‚mezi a uprostřed““.¹⁰⁵ Tyto performance uvrhnou diváky do krize, kterou „nelze zvládnout zažitými a známými vzorci chování“.¹⁰⁶ Destabilizace a zhroucení binárních opozic znamená „otřes pravidel a norem našeho chování“.¹⁰⁷

⁹⁹ Fischer-Lichte. *Estetika performativity*, s. 95.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 244.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 248.

¹⁰² Tamtéž, s. 251.

¹⁰³ Tamtéž.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 252.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 254.

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 255.

Estetický prožitek zakoušený zejména při představeních od 60. let 20. století znamená „liminální zkušenost“, mezní prožitek, který může vést až k transformaci. Estetika performativity se tak soustředí na umění překračující hranice. Do popředí staví „překračování a přechod“, „z hranice se stává práh, který nerozděluje, ale spojuje.“¹⁰⁸ Nesměřuje ke zrušení rozdílů, ale spíše k „překonání nekompromisních protikladů“ a jejich změně v „dynamické rozdílnosti“.¹⁰⁹ Namísto „buď–anebo“ argumentuje „jak–tak“. Jinými slovy, estetika performativity se zaměřuje na umění překračování hranic, snaží se přeměnit hranice v prahy a „dát vzniknout umění přechodu a překonávání prahů“.¹¹⁰

1.5.1 Lips of Thomas

V roce 1975 proběhla v innsbrucké galerii Krinzinger performance Mariny Abramovič nazvaná *Lips of Thomas*.¹¹¹ Nahá, mlčící Abramovič předstoupí před publikum, sní kilo medu, vypije láhev vína, žiletkou si do podbřišku vyřízne pěticipou hvězdu a poté ulehne na ledový kříž, který pod ní pozvolna taje. Pak už jen leží. Leží, dokud to někteří z diváků déle nesnesou a se záměrem zachránit ji před smrtí podchlazením ji zvednou a odnesou, přičemž Abramovič na sobě nedá znát jakýkoli náznak fyzické bolesti či trýzně. Abramovič touto performancí zásadně narušila základní, všeobecně přijímané dichotomie a jasně stanovené hranice. Svým jednáním přivedla publikum do bytostně zneklidňující situace, která vybočovala ze zdánlivě pevně určených a platných norem a jistot.¹¹² Až doposud většinou platilo základní pravidlo, že když se člověk vypraví do galerie či divadla, jeho role je rovna pozorovateli a jeho funkce je tak jasně vymezena. Nyní byl však divák přiveden do úzkých a nemohl se spoléhat na zažité vzorce chování. Abramovič jej „v jistém slova smyslu uvedla do krize“.¹¹³ Divák netušil, jaká je jeho role – kdy je vhodné se ještě dívat a kdy už zasahovat, kdy je hodnotou měřítko estetické a kdy už etické. Bylo dokonce zpochybněno i to, kdo vytváří performanci – je to Abramovič, nebo divák, který ji ukončí tím, že do ní jako aktér zasáhne? Přeměna některých diváků na aktéry vyvolala „u zbytku publika rozporuplné reakce: stud u těch, kteří se báli zasáhnout, u jiných zlost a vztek kvůli předčasnému ukončení (...), na druhou stranu i pozitivní pocity úlevy

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 295.

¹⁰⁹ Tamtéž.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 297.

¹¹¹ Viz příloha II.

¹¹² Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, s. 12.

¹¹³ Tamtéž, s. 13.

a spokojenosti, když se konečně někdo rozhodl ukončit muka umělkyně.“¹¹⁴ Fischer-Lichte píše, že performance vyvolala ve zúčastněných „úžas, úlek, hrůzu, odpor, nevolnost, závrať, fascinaci, zvědavost, soucit i muka“, a co je důležité, „přivedla je k jednáním, která danou skutečnost spoluutvářela.“¹¹⁵ Infikovala je a přivedla k činu a následné proměně. Cílem nebylo performanci porozumět, ale naplno ji prožít.

1.5.2 Performer Bartleby

Bartlebyho zvláštní chování vykazuje s performancí Abramovič mnoho společných znaků. Bartleby, stejně jako Abramovič, umlká a postupně (ačkoli jinými prostředky) destrukuje své tělo, v jeho případě až ke konečnému zániku. Činí tak před zraky ostatních, před zraky svého zaměstnavatele a spolupracovníků, ve veřejném prostoru kanceláře, později z donucení ve vězení. Bartleby, stejně jako Abramovič, značně rozrušuje zažitě dichotomie. Problematizuje hranici mezi veřejným a soukromým – z kanceláře si udělá svůj byt či, chceme-li, prostor své soukromé performance. Narušuje hranice mezi divákem a aktérem, a to ještě významněji než Abramovič, neboť Bartlebyho divák vzniká nejprve z aktéra, aby se poté do role aktéra znovu vrátil a opět ji vystřídal za pozici diváka. Bartlebyho hlavním divákem je (kromě vedlejších postav, pracovníků advokátní kanceláře Škrdly, Krocana a Zázvorcky) advokát, který v příběhu začíná jako aktér, jenž přijímá do kanceláře jistého písaře Bartlebyho a snaží se po něm požadovat vykonávání určité práce. Po nedlouhé době však zjišťuje, že se nachází už jen v pozici diváka, který sleduje, jak Bartleby zarputile odmítá všechno, o co je požádán. Načež se opět mění v aktéra, jenž Bartlebyho vyhazuje z kanceláře, a pak znovu v diváka sledujícího Bartlebyho skon ve vězení. Bartleby je pro všechny ostatní jednoznačně iritující a obecně způsobuje velmi silné emoce. U jeho tří spolupracovníků a zaměstnavatele bychom pravděpodobně našli všechny emoce, které ve vztahu k performancím vyjmenovává Fischer-Lichte: úžas, úlek, hrůzu, odpor, nevolnost, závrať, fascinaci, zvědavost, soucit i muka. Advokát se nám na začátku představuje jako velmi racionální, pragmatická bytost. Během Bartlebyho působení však veškerou vyrovnanost a rozvahu ztrácí a zažívá emoce, které předtím ještě nikdy necítil. („Poprvé v životě se mě zmocnil drtivý pocit bolestně doléhající melancholie,“ říká nám například zhruba v půlce povídky.)¹¹⁶

¹¹⁴ Tamtéž

¹¹⁵ Tamtéž, s. 19.

¹¹⁶ Melville, *Písař Bartleby*, s. 50.

V tomto ohledu připomíná Bartlebyho působení jinou performanci nazvanou *The Artist is Present* z roku 2010,¹¹⁷ při které Abramovič seděla po tři měsíce (osm hodin od pondělí do čtvrtka, deset hodin v pátek) na židli v Muzeu moderního umění v New Yorku a do naproti ní umístěné druhé židle si mohli sedat návštěvníci. Abramovič nic neříkala, nehýbala se, jen se na návštěvníky dívala. Ti se často propadali do silných emocí a mnoho z nich se před ní rozplakalo. Tichý, nemluvný Bartleby dělá něco velmi obdobného – nedělá nic, je pouze přítomen. Sedí skryt za svým paravánem nebo postává u okna a vzbuzuje v lidech proudy emocí. Jeho existence je, stejně jako performance Abramovič, silně nakažlivá.

Pasivita, mlčení, absence odpovědí i postupný tělesný skon, to vše je součástí Bartlebyho performativního aktu. Bartleby je performerem, který se rozhodl stát se neživým, pasivním „předmětem“ mezi lidmi. Rozhodl se stát se událostí. Co však, jako performer proměněný v objekt, v této své pasivitě způsobuje, je aktivace ostatních, jejich emocí a činů. Je skrze svou pasivitu akčním potenciálem ostatních. A jméno „Bartleby“ není ani tak jménem naší postavy, ale jménem její performance – performance „Bartleby“ vykonané r. 1850 v advokátní kanceláři na Wall Street a v newyorské věznici. – Performer v jejím průběhu zemřel.

1.5.3 Performance „*Bartleby*“, performance „*Akakij*“

Podívejme se ještě jednou na Bartlebyho a jeho pasivní bytí v kanceláři jako na performerera a jeho performanci a shrňme si, co se během ní odehrává.

Bartleby přenáší představení z prostor divadla do soukromé advokátní kanceláře, mezi její osazenstvo, do jasně strukturovaného, pravidly vymezeného prostoru, přičemž jeho performance je založena na „pasivitě“ jednání. K ničemu se nevyjadřuje, nic nečiní, vše odmítá svou jedinou větou a svým konáním nastoluje situaci permanentní záměny rolí divák–aktér. Touto „autopoietickou zpětnovazební smyčkou“ nastoluje Bartlebyho performance situaci „mezi a uprostřed“, v níž se náhle nacházejí vedlejší postavy, zejména advokát sám. Bartleby v něm způsobuje patickou zasaženost cizím, podobnou liminální fázi přechodových rituálů, z níž advokát nemůže vyjít nenakažen a neproměněn. Dochází ke stejné nákaze, o které mluví Fischer-Lichte. Advokát je náhle labilní a přehnaně emocionální a on i všechny vedlejší postavy začínají používat slovíčko „raději“. Nákaza probíhá, tak jako v teorii performativity, tělesně.¹¹⁸ Bartleby

¹¹⁷ Viz příloha III.

¹¹⁸ Tělesností a nákazou se budeme podrobněji zabývat v následující kapitole.

svým podivným jednáním ruší zažité a dosud pro ostatní neochvějně dichotomie a způsobuje situaci „mezi a uprostřed“. Ruší dichotomii aktér–divák, resp. subjekt–objekt. Svým pobýváním v kanceláři, v níž pravděpodobně i bydlí, narušuje dichotomii veřejné–soukromé, která je Fischer-Lichte chápána jako jedna z nejdůležitějších. Problematizuje také dichotomii blízké–vzdálené, neboť ačkoli je ostatním postavám fyzicky blízko, zůstává jim absolutně vzdálen, absolutně cizí. Jak podrobněji uvidíme v další kapitole, narušuje Bartleby také důležitou dichotomii fenomenální–sémiotické tělo. Zároveň jeho akt ruší hranici mezi uměleckým a politickým, což je také jeden z hlavních rysů moderních performancí, a Bartlebyho jednání tak lze interpretovat jako umělecký i jako politický či společenský akt.¹¹⁹

Podle Fischer-Lichte je liminální situací každý zvrát a přechod, přičemž specifickým druhem přechodů jsou začátky a konce představení. U mnoha představení, které popisuje, neměli diváci jistotu, zda již představení začalo/skončilo, či nikoli, což v nich vykonávalo značné zmatení a způsobovalo tak extrémně liminální situaci. Něco podobného se děje na začátku novely *Písař Bartleby*. Ta začíná poměrně dlouhým úvodem do fungování advokátní kanceláře a podrobným představením všech vedlejších postav. Čtenář tak může začít pociťovat nejistotu, zda hlavní dějová linka novely už začala, či nikoli. Fischer-Lichte také zdůrazňuje „událostnost“ moderních představení a z tohoto důvodu jejich bytostnou nezachytitelnost na jakékoli médium, z čehož vyplývá značná tenze mezi pomíjivostí a soustavnými nezdařilými pokusy ji zaznamenat nahrávkou, fotografií či popisem. Podobnou nemožnost zachycení vidíme i na několika místech v *Písaři Bartlebym*, zejména v nezdařilých pokusech vypravěče-advokáta, zachytit Bartlebyho ve svém popisu. „Bartleby byl z rodu těch, o nichž se nedá zjistit vůbec nic, leda z původních pramenů, a ty jsou v tomto případě velmi hubené,“¹²⁰ stěžuje si vypravěč na jednom místě a na jiném už svůj popis Bartlebyho shrne do věty, „byl to Bartleby“,¹²¹ jako by o něm nebylo možné říci nic jiného.

Výrazné podobnosti s teorií performativity nalezneme i v ostatních zkoumaných textech. Také Akakije lze v určitém úhlu pohledu vnímat jako performeru, který ruší dichotomie a nastoluje liminální stav. Stejně jako Bartleby přenáší i on svou performanci z divadla do veřejného prostoru, v jeho případě do úřadu a do petrohradských ulic. V obou těchto prostředích se pohybuje na pomezí

¹¹⁹ Viz např. McCall, Dan, *The Silence of Bartleby*, Ithaca and London, Cornell University Press 1989.

¹²⁰ Melville, *Písař Bartleby*, s. 8–9.

¹²¹ Tamtéž, s. 24.

„sémiotického“ a „fenomenálního“ těla, přechází mezi „přezentností“ a „reprezentací“ a recipienta tak uvádí do stavu nestability, liminality. Fischer-Lichte považuje při vnímání performancí za zásadní tělo, a to tělo jako specifickou materiálnost (tzv. „fenomenologické tělo“), nikoli jako nositele významu (tzv. „sémiotické tělo“). Až do začátku dvacátého století musel herec své fenomenální (skutečné) tělo přeměňovat v text, tzn. musel je co nejvíce upozadit, aby skrze ně mohl co nejlépe vyjádřit významy vložené do dramatického textu autorem. Herec byl nucen transformovat své tělo na tělo sémiotické, jež mělo sloužit jako materiální nositel textového významu. Od avantgardy se však divadlo začíná od textu odklánět a orientuje se na princip materiálnosti, přičemž základním předpokladem je, že tělesnost disponuje afektivní silou, díky níž mohou vyvstávat nové významy. Jak uvidíme podrobněji v příští kapitole, zejména Akakij, ale i Bartleby, Bernardo či Améryho postavy znázorňují přechod od textuality k materiálnosti, od reprezentace k přezentnosti, stejně tak jako tento fenomén vidíme ve vývoji divadelních představení. Fischer-Lichte říká, že estetické vnímání vždy osciluje mezi pozorností věnovanou hercovu/performerovu fenomenálnímu tělu a tělu sémiotickému. V tomto ohledu uvádí vnímatele do stavu „mezi a uprostřed“. Přesně to činí podle mého mínění Akakij, který je zároveň textem, ale i svým tělem. Na první pohled je tělesným písařem z masa a kostí, ale zároveň se doslova rozpouští ve svém popisovaném textu. Pohybuje se tak přesně na hraně mezi sémiotickým a fenomenálním, mezi významem a materialitou.¹²²

Akakij také svým jednáním, stejně jako Bartleby, způsobuje záměnu rolí aktér–divák, které jsme svědky zejména na konci povídky, kdy se z významné osobnosti jako aktéra rozhodujícího o osudu Akakije, jenž je pro tuto chvíli pouze divákem, stane divák, sledující Akakije aktéra, jak mu strhává plášť. Důležitým prvkem performancí od konce 60. let bylo, oproti dřívějším divadelním představením, vzájemné dotýkání performerů a diváků.¹²³ Pokud budeme brát Akakije jako performerera přecházejícího od klasického divadla založeného na sémiotickém těle a pohledu k moderním performancím zdůrazňujícím tělo fenomenální a fyzický kontakt, můžeme tento akt stržení pláště vnímat jako konečný dotek moderního performerera a diváka, jejich fyzické přiblížení, až splynutí a výměnu jejich rolí.

Na postavě „významné osobnosti“ můžeme také pozorovat Akakijem nastolenou situaci „mezi a uprostřed“, která vede k její nákaze a proměně. „Významná osobnost“

¹²² Viz podrobněji v následující kapitole.

¹²³ Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, s. 88–89.

po rozmluvě s Akakijem začíná cítit lítost a výčitky svědomí, které ji motivují a aktivují k činu.¹²⁴ Zároveň text stírá hranici mezi estetickým a etickým¹²⁵ a liminální situaci navozuje i nejasným začátkem, a to ještě intenzivněji, než jsme to viděli v *Písaři Bartlebym*. Povídka *Plášť* totiž začíná poměrně rozsáhlým množstvím odboček a na první pohled nedůležitých vedlejších informací, většinou identifikovaných jako skaz, které hlavní dějovou linku, očekávanou čtenářem, odsouvají a způsobují v něm napětí a nejistotu. Množství nejrůznějších odboček se objevuje v textu i dále a zintenzivňuje tak liminální situaci nejistoty a nejasnosti. Taktéž můžeme v povídce nalézt rysy „událostnosti“ a bytostné nezachytitelnosti Akakije a jeho „performance“, podobně selhání zachycení popisuje Fischer-Lichte. V *Plášti* se tak děje v podobě selhávající paměti vypravěče, který nám na několika místech ukazuje svou nejistotu: „neklame-li mě paměť“,¹²⁶ „o té se bohužel moc nevědělo“,¹²⁷ „paměť už nám hodně vynechává a všechno v Petrohradě, docela všechno, všechny ulice a domy se nám v hlavě pomíchaly, že z ní těžko dostaneme něco kloudného“¹²⁸ či „nic z toho není známo“.¹²⁹ Čtenářovu nejistotu však vypravěč ještě prohlubuje, protože situace, o nichž si prý nic nepamatuje či o kterých není nic známo, často hned vzápětí podrobně popíše.

Samozřejmě že „performance“ Akakije a Bartlebyho jsou značně odlišné. V případě Bartlebyho se zdá, že jeho akty jsou vědomé a cílené, podobně jako performance Mariny Abramovič, zatímco v případě Akakije má čtenář dojem, že se spíše než o vědomou performanci jedná o nevědomé, na nic nezacílené Akakijovo bytí – napůl v textu, napůl ve fyzickém těle. V návaznosti na koncepci Fischer-Lichte se však domníváme, že není důležité, zda „performer“ o své performanci ví, či nikoli, ale zda tato splňuje rysy performancím obecně přisuzované. V obou případech se tak děje.

¹²⁴ Gogol, *Plášť*, s. 109.

„... tu se dokonce i zamyslel nad ubohým Akakijem Akakijevičem. A od té doby se mu skoro denně zjevoval bledý Akakij Akakijevič, jak se zhroutil při služebním vyhubování. Ta představa ho tolik znepokojovala, že se za týden dokonce rozhodl poslat za ním úředníka a zjistit, jak to s ním vypadá a zda by se mu nedalo doopravdy nějak pomoci; a když mu oznámili, že Akakij Akakijevič náhle v horečkách skonal, byl z toho celý pryč, měl výčitky svědomí a celý den měl po náladě.“

¹²⁵ Povídka byla interpretována v intencích etických až po čistě estetické:

srov. např. Ejchenbaum, Boris Michajlovič, „Jak je udělán Gogolův *Plášť*“, in: *Jak je udělán Gogolův *Plášť* a jiné studie*, přel. H. Kosáková, Praha, Triáda, 2012.

¹²⁶ Gogol, *Plášť*, s. 91.

¹²⁷ Tamtéž, s. 95.

¹²⁸ Tamtéž, s. 101.

¹²⁹ Tamtéž, s. 107.

1.5.4 Rysy performancí u Jeana Améryho a Bernarda Soarese

Pokud se Akakij na první pohled podobá performerům méně než Bartleby, u Bernarda Soarese či Jeana Améryho je tato podobnost zřejmá ještě o něco méně. Jak však vzápětí ukáží, také tyto dva texty jsou s performativitou a jejími principy zásadním způsobem spjaty, a nabízí se na ně dívat jejím prizmatem. Jak v *Knize neklidu*, tak v eseji *Vztáhnout na sebe ruku* je nastolena situace „mezi a uprostřed“, která je pro oba texty naprosto ústřední. Ta je v moderních performancích, jak zde již bylo řečeno, vytvářena jednak přechodem od sémiotického těla k fenomenálnímu, jednak fyzickou spolupřítomností aktérů a diváků, mezi nimiž vzniká „zpětnovazební smyčka“ umožňující záměnu rolí aktér–divák (resp. subjekt–objekt). Podobným způsobem, jak uvidíme, je situace „mezi a uprostřed“ utvářena i v obou textech.

Jean Améry a jeho suicidální postavy bez výjimky přecházejí od sémiotického těla k tělu fenomenálnímu. Svým pobýváním na prahu smrti, těsně před tím, než „na sebe vztáhnou ruku“, v momentu odhodlávání se k sebevraždě, vše sémiotické ruší, ruší veškeré významy a do popředí (stejně jako v moderních performancích) vstupuje čistě materiální tělo. Je to právě tělo, které „proti sobě vztahuje“ svou vlastní materiální ruku, aby nakonec i ono samo zaniklo. Je to právě tělo, které chce „suicidant“ svým vlastním tělem dobrovolně zrušit. V momentu „těsně před skokem“ nic jiného než tělo neexistuje.

Taktéž spolupřítomnost aktérů a diváků a vzájemná výměna jejich rolí se v situaci „těsně před skokem“ objevuje jako důležitá součást aktu dobrovolné smrti. Oproti performancím tato výměna probíhá v rámci jedné osoby, osoby rozhodující se zemřít. Ta tím, že proti sobě samé vztahuje svou vlastní ruku, se jakoby rozděluje na dvě entity – na aktéra a diváka, na toho, který jedná, a na toho, který jen hledí a bojí se zemřít, přičemž role aktéra a diváka se v rámci „hotovení ke smrti“ neustále proměňují. Jednou jedná ten, který nabíjí zbraň proti sobě samému, vzápětí ten, který přece zemřít nechce a který zbraň pokládá zpět na stůl atd. Vzniká zde performativní situace „mezi a uprostřed“ a intenzivní napětí, o kterém mluví Helmut Plessner ve svém eseji „K antropologii herce“ („Zur Anthropologie des Schauspielers“, 1948), když popisuje herce jako toho, kdo své dílo vytváří z materiálu své vlastní existence – tedy

ze svého vlastního těla.¹³⁰ Je to napětí mezi „mít tělo“ a „být tělem“, tzn. napětí mezi objektem a subjektem v jedné osobě.

Améry a jeho postavy se v momentu těsně před tím, než podstoupí dobrovolnou smrt, nacházejí v intenzivní liminální situaci, v níž už neplatí pravidla života, ale ještě ani pravidla smrti. Ruší se tak dichotomie život–smrt a jedinec se nachází v situaci „mezi a uprostřed“ podobné přechodovým rituálům. Na první pohled by se mohlo zdát, že v případě „suicida“ jde spíše než o akt podobný umělecké performanci právě o akt přechodového rituálu, protože jak zdůrazňuje Fischer-Lichte, v estetické performanci jde o přechod sám, o samotný proces změny, zatímco u mimoestetických liminálních zkušeností je důležitý přerod v *něco* (v to či ono). Améry a jeho „suicidéři“ se však i přesto, že se ze živých bytostí mění na neživé, podobají více estetickým performancím, protože jak několikrát upozorňuje Améry, o smrti naprosto nic nevíme, smrt právě není *to či ono*, je bytostně nejasná. Jde mu spíše o samotný přechod než o přerod v něco konkrétního.

Smrt s uměleckými performancemi také sdílí svou smyslovost. Stejně jako se nemáme snažit porozumět performancím, nemůžeme porozumět ani smrti. Smrt můžeme, stejně jako performanci, jen prožít, nikoli ji pochopit.

Napětí mezi sémiotickým a fenomenálním tělem můžeme pocítit i při „setkání“ s Bernardem Soaresem. Ten jako zčásti fiktivní postava a zčásti Fernando Pessoa sám osciluje mezi sémiotickým tělem postavy Soaresovy a skutečným tělem Pessovým. S tím souvisí i spolupřítomnost aktérů a diváků a vzájemná záměna jejich rolí. Aktérem i divákem je v tomto případě, stejně jako u Jeana Améryho, jedna osoba, která se zvláštním způsobem větví na dvě. Někdy je tak aktérem Bernardo Soares a Pessoa se na něj jen dívá, jindy je tomu naopak, Pessoa vystoupí do popředí jako aktér a Soares zůstává divákem.¹³¹ Napětí mezi sémiotickým a fenomenálním tělem Bernardo ještě zintenzivňuje, podobně jako Akakij, rozpouštěním se v textu, kdy tělo jakoby zcela mizí v textualitě. „Jsem z větší části próza, kterou píši. Rozvíjím se ve větách a odstavcích,

¹³⁰ Plessner, Helmuth. „K antropologii herce.“, in *Disk, časopis pro studium dramatického umění* 24, 2008, s. 21–28.

¹³¹ Srov. např. Pessoa, Fernando, „Letter to Adolfo Casais Monteiro.“, s. 474.

„[...] Bernardo Soares [...] is a semi-heteronym because his personality, although not my own, doesn't differ from my own but is a mere mutilation of it. He's me without my rationalism and emotions.“

Nebo: Pessoa, Fernando, *Kniha neklidu*, Praha, Hynek 1999, s. 16.

„Bože, bože, komu to přihlížím? Kolika jsem? Kdo je to já? Co je ten interval mezi mnou a mnou?“

Nebo: Tamtéž, s. 62.

„Já sám nevím, jestli tohle já, které vám na těchto neuspořádaných stránkách předkládám, skutečně existuje, nebo není-li to jen estetická a falešná představa, kterou jsem si sám o sobě udělal. Ano, je to tak. Esteticky žiju v někom jiném. Vytěsal jsem si život jako z materiálu mému bytí cizího.“

fungují jako interpunkce,¹³² říká nám Soares. Na jiném místě však ukazuje nikoli nehmotný rozměr textu, ale poukazuje na text jako tělo, jako tělo herce na scéně, které právě svou fyzičností vede k proměně.

„Je próza, která tančí, která zpívá, která se sama deklamuje. Jsou slovní rytmy jako balet, v němž se idea vlnivě obnažuje v průsvitné a dokonalé senzualitě. A jsou také v próze chvějivé jemnosti, v nichž Slovo, velký herec, ve své tělesné substanci rytmicky transformuje nehmotatelné mystérium vesmíru.“¹³³

Dochází tak k silnému napětí mezi fyzickým a sémiotickým.

Liminální situace je však Bernardem Soaresem vytvořena ještě i jinak. Už samotnou deníkovou formou *Knihy neklidu* je zpochybněna jasná hranice mezi intimním a veřejným. Deník je vždy něco intimního, něco mezi mnou a mnou, předpokládaný (veřejný) čtenář, k němuž se Soares často explicitně obrací, tuto intimitu značně narušuje. Kromě této základní dichotomie (intimní–veřejné) jich je v textu, jak již bylo řečeno, narušeno více – patří mezi ně opozice *autor vs. postava, ano vs. ne, subjekt vs. objekt, já vs. někdo jiný, pravda vs. lež, vše vs. nic, život vs. smrt*. Všechny tyto kategorie Bernardo Soares zarytě překračuje a ani ho nenapadne považovat je za protikladné. Dělá vlastně to samé jako estetika performativity, která se soustředí na umění překračující hranice. Z hranice se pro ni stává práh, který nerozděluje, ale spojuje. Estetika performativity tak nesměruje ke zrušení rozdílů, ale k překonání nekompromisních protikladů. Namísto „buď–anebo“ argumentuje „jak–tak“, přičemž právě „jak–tak“ je také hlavním argumentem Soaresovým.

„Proč by nemohlo být všechno něčím jiným a ničím a to, co není, by bylo jediným, co je?“¹³⁴

Zdá se, že všechny texty, stejně jako moderní performance, poukazují na to, že centrální pojmy naší kultury, považované dosud za dichotomické, ztrácejí jako opozice opodstatnění. Jejich protikladnost byla zpochybněna a můžeme se spolu s Fischer-Lichte ptát, zda nezpochybňují i obecnou funkčnost binárních opozic jako nástrojů heuristického zkoumání mimoestetické reality.

¹³² Pessoa, *Knihy neklidu*, s. 202.

¹³³ Tamtéž, s. 216.

¹³⁴ Tamtéž, s. 249.

1.6 ZÁVĚR

Všechny zkoumané texty propojuje specifická pasivita postav. Ta se ve svých projevech velmi podobá liminální fázi přechodových rituálů a situaci patosu, které vykazují pasivitu ve smyslu stírání dichotomií a z toho důvodu nemožnosti rozhodnout se mezi dvěma opozitami. Postavy jsou pasivní právě proto, že obývají svět, v němž dichotomie ztratily svou bazální protikladnost. Rozhodovat se můžeme vždy jen pro něco či proti něčemu, ve světě bez dichotomií, kde jedno je zároveň i svým popřením, rozhodování ztrácí váhu. Pasivita však není jen výsledkem vrženosti do situace bez dichotomií, ale je zároveň i prostředkem postav, které svým pasivním aktem vytvářejí liminální situaci „mezi a uprostřed“. Touto nejasností a zrušením binárních opozic přenášejí nákazu na ostatní postavy a čtenáře a vyvolávají v nich pasivitu patosu, která se však ihned mění v aktivitu v podobě věty „já mohu“ a vede k proměně subjektu. V tomto smyslu se jednání postav velmi podobá moderním performancím. Pokusili jsme se proto podívat na postavy jako na performery a na jejich akty jako na performance nebo na akty performancím velmi podobné. Tyto performance si jako prostředek volí právě pasivitu ve smyslu nemožnosti rozhodnout se mezi dvěma binárními opozicemi, přičemž tuto svou pasivitu přenášejí v podobě fyzické nákazy na ostatní postavy, popř. čtenáře, v nichž vyvolávají pochyby o platnosti a funkčnosti binárních opozic jako nástrojů, kterými by se dala neproblematicky uchopit realita. Pasivita je tak druhem umělecké performance, je jejím prostředkem i následkem (v podobě nákazy směřující k následné proměně).

2 OD TEXTU K MATERIALITĚ

Pokud se tedy na zkoumané postavy a subjekty díváme jako na performery a na jejich pasivitu jako na druh umělecké performance, měli bychom hlouběji prozkoumat, zda je toto pojetí skutečně oprávněné i při podrobnější analýze. Učiníme tak prostřednictvím tří kategorií či oblastí, jimiž je podle Fischer-Lichte tvořena specifická materiálnost většiny moderních představení a jež zásadním způsobem tvoří jejich podstatu. Ty porovnáme se stejnými kategoriemi objevujícími se ve významné míře v obou zkoumaných beletristických textech – v novele *Písař Bartleby* a povídce *Plášť*.

Každé představení je podle teorie performativity vždy pomíjivé a neopakovatelné. Po skončení je vždy „nadobro ztraceno“,¹³⁵ už nikdy nemůže být zopakováno ve stejné podobě. Existují sice nejrůznější dokumenty (fotografie, filmy, popisy apod.), které referují o představení po jeho konci, ale specifická materiálnost představení se z nich vytratila. Materiálnost se „vzpírá jakémukoli uchopení. Vzniká v průběhu představení, tvořena přítomnou činností, a v okamžiku svého vzniku i zaniká.“¹³⁶ Je tedy vnímatelná pouze během představení, nikoli skrze jeho záznam. Tím, co tuto specifickou, nezachytitelnou materiálnost tvoří, je podle Fischer-Lichte zaprvé *tělesnost*, které se bude věnovat tato kapitola, zadruhé *prostorovost*, kterou pro potřeby této práce přiřadíme k tělesnosti, zatřetí *zvukovost*, již se bude věnovat kapitola následující, a začtvrté *časovost*, kterou se v podobě *opakování* bude zabývat kapitola poslední. Všechny složky materiálnosti představení vyjmenované Fischer-Lichte jsou zároveň právě oblastmi, skrze které se v obou literárních textech projevuje pasivita postav: pasivita tělesnosti jako chátrání či mizení, pasivita řeči jako mlčení, pasivita času jako opakování. Pokud jsme se rozhodli využívat pro interpretaci literárních děl teorii performativity, měla by tato literární díla vykazovat stejnou specifickou materialitu, která je základním předpokladem fungování a účinku všech moderních performancí. V následujících třech kapitolách se tak pokusíme o porovnání výše vyjmenovaných kategorií materiality vytyčených Fischer-Lichte se stejnými kategoriemi přítomnými ve zkoumaných textech. Poukážeme tak na hlubší propojení pasivity literárních postav s teorií performativity a na možné nové interpretace z toho vyplývající.

¹³⁵ Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, s. 107.

¹³⁶ Tamtéž, s. 108.

Ve většině moderních uměleckých performancí hraje ústřední roli tělo a tělesnost. Již zakladatel divadelní vědy v Berlíně Max Herrmann na začátku 30. let zdůraznil, že tělo herce při představení, ale i prostor představení, je nutné pojímat nikoli jako nositele významu, ale prizmatem jejich specifické materiálnosti. Přesunul se tak od těla jako nositele znaku ke skutečnému, tzv. fenomenálnímu tělu.¹³⁷ Herrmann se soustředí na fyzickou spolupřítomnost aktérů a diváků. Právě v rámci této spolupřítomnosti, mezi diváky a aktéry, se představení uskutečňuje a teprve během něj mohou být vytvářeny významy. Tedy nikoli předem, jak tomu bylo od 18. století, kdy byl herec nucen transformovat své tělo na tělo sémiotické, které mělo sloužit jako materiální nositel textového významu vloženého do hry autorem. Herci tehdy museli svá fenomenální (skutečná) těla upozadit natolik, aby co nejlépe vystihovala význam dramatického textu, aby se sama stala textem. Již na začátku 20. století se však proti takovému pojetí vymezil Georg Simmel, podle něhož je z podstaty nemožné přeložit jazykové znaky do znaků gestických, rozdíl mezi jazykem a tělem je příliš velký.¹³⁸

Již od avantgardy se tak divadlo začíná od textu odklánět, herec je osvobozen od závislosti na literatuře a je zdůrazněna materiálnost jeho těla, přičemž tělesnost je nabita afektivní silou, díky níž mohou vyvstávat nové významy.¹³⁹ V performancích od 60. let je tento důraz na materiálnost ještě zřetelnější. Performance však nepovažovaly tělo za libovolně zpracovatelný a ovladatelný materiál, ale vycházely z podvojnosti „býti tělem“ a „míti tělo“, tzn. z rozdílu mezi tělem fenomenálním a sémiotickým, které od sebe nelze zcela oddělit.¹⁴⁰ Divákovo vnímání vždy osciluje mezi pozorností věnovanou performerovu skutečnému tělu a jeho tělu sémiotickému a uvádí jej do stavu „mezi a uprostřed“, který vede k nákaze diváka. Herci na jevišti předvádějí nejrůznější emotivní jednání, „diváci je vnímají, přičemž na ně tato jednání působí, jsou jimi nakaženi a sami pak pociťují emoce. Percepčním aktem se emoce z přítomných *těl* herců nakažlivě přenášejí na přítomná *těla* diváků. (...) zpřítomnění v divadle vede k proměně diváků – ‚léčí‘ je z ‚nakažení‘ emocemi, může vést ke ztrátě sebekontroly nebo změnit něčí identitu a nabízí divákům vysoce účinnou možnost transformace.“¹⁴¹ Performance od

¹³⁷ Herrmann, Max, „Prožívání divadelního prostoru.“, přel. M. Polochová, *Divadelní revue* 22, 2011, č. 3, s. 53–65.

¹³⁸ Simmel, Georg, „Zur Philosophie des Schauspielers.“ in Týž, *Das individuelle Gesetz: Philosophische Exkurse*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1968, s. 75.

¹³⁹ Srov. např. Mejerchold, Vsevolod Emilievič, „Der Schauspieler der Zukunft in die Biomechanik.“ in Týž, *Theaterarbeit 1917–1930*, München, Hanser 1974, s. 73.

¹⁴⁰ Srov. např. Grotowski, Jerzy, „K chudému divadlu.“ in Týž, *Texty – Teatr laboratorium: Druhá část*, přel. J. Pilátová, Praha, Pražské kulturní středisko 1990, s. 32–33.

¹⁴¹ Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, s. 136.

60. let, jež kladou důraz na tělesnost, tak podle Fischer-Lichte nemohou být interpretovány v intencích uměleckého díla, ale je nutné je interpretovat v intencích nové estetiky performativity.¹⁴²

Stejně tak nemůžeme v intencích uměleckého díla interpretovat ani činy Akakije a Bartlebyho, které důrazem na tělesnost odpovídají moderním představením. Oba písaři nám svým jednáním ukazují právě přechod od textuality k performativitě. Oba začínají v textu a s textem. Opisují a nic jiného nedělají. Jsou opisovaným textem samotným, splývají s významy do něj vloženými. Jejich jedinou vlastností, jedinou činností, jediným znakem je opisování. Vše ostatní odmítají. Akakij opisuje radostně, Bartleby smutně, v ničem jiném se neliší. Jejich tělo je jejich opisovaným textem. Text je jejich tělem. V obou případech se však situace náhle mění. Text mizí a do popředí vystupuje čistá materialita jejich těl. Akakij vystupuje ze svého textu, protože začne pociťovat čistě tělesnou potřebu – musí sehnat plášť, aby zahřál své promrzlé petrohradské tělo. Bartleby s opisováním přestane bez zřejmého důvodu, ze dne na den a v advokátní kanceláři, namísto nepřetržitě text opisujícího písaře, splývajícího se svým opisovaným textem, zůstává jen nepotřebné, pobledlé, velmi překážející tělo. Oba písaři opouštějí text, aby se navrátili ke svému tělu, aby toto tělo ukázali ostatním postavám, aby je svou tělesností nakazili a proměnili.¹⁴³

Stejná nákaza se děje i se čtenářem, který je výše zmíněnou oscilací mezi sémiotickým a fenomenálním tělem Akakije a Bartlebyho taktéž, stejně jako vedlejší postavy, uveden do stavu „mezi a uprostřed“ a může tak u něj dojít k proměně. Argumentem proti tomuto tvrzení by samozřejmě byl fakt, že teorie nákazy je založena právě na spolupřítomnosti fyzických těl diváků a aktérů, kterou můžeme připustit v případě aktérů (hlavních postav Akakije či Bartlebyho) a vedlejších postav, které jistě sdílejí společný prostor a jsou fyzicky spolu-přítomny, ale nikoli v případě čtenáře a postavy-aktéra (Bartlebyho či Akakije). V tomto případě se samozřejmě o žádnou spolupřítomnost nejedná a princip nákazy by se tak musel odůvodnit jinak než tělesně. Přesto se však domnívám, že se jedná právě o nákazu tělesnou. Médiem, které se rozkládá mezi čtenářovou tělesností a tělesností postavy, je literární text. Ten postavu jako takovou umožňuje, ale a priori znemožňuje její fyzickou spolupřítomnost se čtenářem. Postava je textová záležitost. Vezmeme-li si však na pomoc moderní teorii

¹⁴² Fischer-Lichte, Erika. „Za estetikou performativna.“ in Krtilová, Kateřina; Svatoňová, Kateřina, *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, Praha, Academia 2016, s. 317–335.

¹⁴³ Viz dále.

médií, ta tvrdí, že pokud médium funguje úspěšně, pak samo mizí. Vystupuje na povrch pouze tehdy, dochází-li k šumu, tedy v případě dysfunkce a poruchy.¹⁴⁴ Pokud funguje správně, osoba, která vnímá přenášenou informaci, samo médium nevnímá, zůstává pro ni neviditelné. Tento princip pravděpodobně funguje i při čtení literárního textu typu Gogolova *Pláště* či Melvillova *Písaře Bartlebyho*. Samotný text se při čtení ztrácí a čtenář se téměř *fyzicky* dostává do Akakijova petrohradského bytu, do úřadu, ve kterém písař pracuje, do Petrovičovy krejčovské dílny, stejně jako do advokátní kanceláře na Wall Street. Tam už je spolupřítomen postavám a může dojít k nákaze a proměně. Nejde samozřejmě o reálnou spolupřítomnost, ale o typ imaginární „spolupřítomnosti“, která se však účinky a následky rovná spolupřítomnosti reálné. Čtenář se díky mizejícímu médiu stává spolupřítomným pozorovatelem postav, jejichž fyzické projevy a reakce se jej mohou *fyzicky* dotýkat a *fyzicky* jej proměnit, a to i přesto, že není skutečně přítomen, že v realitě zůstává stále na druhé straně textu.¹⁴⁵

2.1 MÉDIUM UKAZUJÍCÍ NA SEBE SAMÉ

Písaři Akakij s Bartlebym představují přechod od textuality k materialitě a performativitě. Jak se však konkrétně u obou postav projevuje jejich tělesnost? Jaké formy a podoby jejich těla nabývají? V jakém stavu se s nimi setkáváme?

Obě postavy jsou si velmi podobné zdáním jisté neživotnosti a mizení. Často jako bychom se spíše než s jasně vymezenou postavou „z masa a kostí“ setkávali jen s chimérami, s mizejícími preludy. „Byl to člověk až sinale čistý a žalostně úctyhodný a nenávratně ztracený! Byl to Bartleby!“,¹⁴⁶ popisuje písaře vypravěč. A to je téměř vše, co se o fyzické podobě Bartlebyho dozvídáme. Jako by byl jeho jediný možný, výstižný

¹⁴⁴ Srov. např. Krámerová, Sybille, „Je možná metafyzika médií?“ in Krtilová, Kateřina; Svatoňová, Kateřina, *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, Praha, Academia 2016, s. 69–87;

nebo Mersch, Dieter, „Tertium Datur: Úvod do negativní mediální teorie.“ in Krtilová, Kateřina; Svatoňová, Kateřina, *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, Praha, Academia 2016, s. 336–354;

nebo Vojvodík, Josef, „*Metaxy pheromenon* neboli v prostoru mezi... K současné filozofii médií a mediality.“ *Slovo a smysl* 11, č. 21, 2014, s. 15–43.

¹⁴⁵ Teorii nákazy, vycházející z fyzické spolupřítomnosti, jak je popsána teorií performativity, by nám mohla pomoci vysvětlit tzv. teorie zrcadlového neuronu z oblasti neurověd. Ta tvrdí, že v mozku člověka existuje neuron, který se aktivuje nejen, když člověk provádí určitý úkon, ale i tehdy, když tento úkon člověk pozoruje u druhého. Neuron se tak chová, jako by sám pozorovatel úkon prováděl. Ačkoli funkce těchto neuronů není zatím jistá, zdá se, že mohou sloužit při učení se novým dovednostem a pochopení druhých. Zdá se tak, že pouhé pozorování stačí k nákaze a fyzické proměně. Viz Rizzolatti, Giacomo, „The Mirror-Neuron System.“ *Annual Review of Neuroscience* 27, 2004, č. 1, s. 169–192;

nebo Keyser, Christian, „Quick Guide: Mirror Neurons.“, *Current Biology* 19, č. 21, 2010, s. 971–973.

¹⁴⁶ Melville, *Písař Bartleby*, s. 24.

popis obsažen pouze a právě v jeho jméně. O několik stránek dále nalezneme ještě takovýto popis: „A v tu chvíli se přede mnou zjevil Bartleby s hubenou tváří vystrčenou ke mně a držel dveře dokořán, jen tak v košili s vyhrnutými rukávy a v podivných rozedraných nedbalkách.“¹⁴⁷ O Akakijově fyzické podobě se vypravěč *Pláště* zmiňuje takto: „Byl malý, mírně podřobaný a mírně nazrzlý, i napohled poněkud krátkozraký, s menší lysinou nad čelem, s vráskami po obou lících a s pletí tak říkajíc hemoroidního odstínu...“¹⁴⁸

Všechny uvedené popisy odkazují k určitému mizení a ztracení se. Hubený, pouze v košili oděný Bartleby je popisován příslovci „sinale“, „žalostně“ a „nenávratně (ztracený)“, která se svým významem dotýkají umírání, smrti a obecněji tak odkazují právě k mizení, nicotě. Akakij je popsán jinak – spíše než smrt a umírání působí tu na nás z jeho popisu pocit odporu a hnusu – je „malý“, „podřobaný“, „nazrzlý“, „krátkozraký“, má „lysinu“, „vrásky“ a „hemoroidní odstín“. Všechna tato slova (přičemž se nyní nechceme věnovat grotesknosti jazyka a možné funkci těchto výrazů v rámci skazu a zvukové hry, jak je vyložil Boris Ejchenbaum)¹⁴⁹ jsou slovy, která k hnusu i k předjímanému rozkladu odkazují, neboť představa rozkladu se v biologickém těle vždy zákonitě s pocitem hnusu pojí. Každý rozklad vyvolává odpor. Z tohoto důvodu jsem výše uvedla i citaci o Bartlebyho „podivných rozedraných nedbalkách“, neboť i tyto nedbalky nejsou náhodné a jejich rozedranost a podivnost odkazuje ke stejnému rozkladu jako Akakijův podřobaný obličej.

Podobné náznaky rozkladu/mizení jsou v textech rozesety od samého počátku a týkají se jak těl obou postav, tak prostoru a tělesnosti obecně. Zejména v *Plášti* je jich mnoho. Když Akakij vystupuje k Petrovičovi, schodiště je „celé pocákané vodou a splašky a skrz naskrz prosáklé špiritusovým pachem“.¹⁵⁰ Není také náhodou, že rozklad se týká právě tohoto schodiště, vždyť právě ono vede ke krejčímu, který Akakijovi ušije plášť, příčinu jeho budoucího skonu. Další náznak rozkladu se objeví hned vzápětí. Poté co Akakij vejde k Petrovičovi, první, čeho si všimne, je Petrovičův palec „s jakýmsi znetvořeným nehtem, tlustým a silným jako želví krunýř“.¹⁵¹ Opět není náhoda, že tento palec je palcem, který písáři ušije plášť. Stejnou funkci – předznamenání rozkladu – plní i tabatěrka s promáčklým obličejem generála či spadlý

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 46.

¹⁴⁸ Gogol, *Plášť*, s. 90.

¹⁴⁹ Ejchenbaum, „Jak je udělán Gogolův ‚Plášť‘“.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 95.

¹⁵¹ Tamtéž.

plášť, který Akakij najde na zemi, když odchází ze svého jediného večírku. Celý text je prostoupen náznaky mizení, rozkladu, rozpadu, které jsou předznamenány hned na samém jeho počátku – starým tlejícím pláštěm, který je celý rozpadlý tak, že záplaty už ani nemají na čem držet.

Dalším tělesným projevem, který stejně jako ty předešlé odkazuje k mizení, je řeč.¹⁵² Bartleby ani Akakij toho příliš nenamluví, u obou je řeč značně zredukována, až téměř absentuje. Akakij se vyjadřuje „většinou předložkami, příslovci a konečně i takovými částicemi, které nemají vůbec žádný smysl.“¹⁵³ Bartleby většinou jen stroze oznámí, že on by „raději ne“, a tím veškerá jeho řečová komunikace končí. Řeč, stejně jako tělo, mizí.

O čem však toto mizení hovoří? Co nám sděluje? Co se nám snaží ukázat?

2.1.1 Akakij a Bartleby jako problematické médium

Abychom na tyto otázky mohli odpovědět, vraťme se nyní k teorii médií a k tomu, co zde bylo řečeno v jiném kontextu: média se nacházejí v paradoxní situaci – pokud fungují dobře, mizejí, stávají se neviditelnými, přestáváme je vnímat. Čím hladším způsobem fungují, tím spíše zůstávají pod prahem našeho vnímání.¹⁵⁴ „Když média něco vyjevují, sama ustupují do pozadí; zpřítomňují tím, že zůstávají neviditelná, [...] (jejich) úspěch [...] se pečeti tím, že média mizí.“¹⁵⁵

Můžeme říci, že těla Akakije a Bartlebyho fungují jako média. Jejich neustálé mizení i jejich konečná smrt jsou mizeními média, které se tím, že předává poselství, samo vytrácí. „Poslové mizí za poselstvím, v tom spočívá jejich utrpení,“ cituje ve své studii „Je možná metafyzika mediality?“ („Ist eine Metaphysik der Medialität möglich?“; 2008) Sybille Krämerová Michela Serrese.¹⁵⁶ Role média nespočívá v tom, aby se udrželo, ale aby se učinilo nadbytečným.¹⁵⁷ Právě proto Bartleby s Akakijem umírají, jejich funkcí je předat sdělení. A v momentě, kdy toto vykonají, se sami, jako „pouhá“ média, stávají nadbytečnými.

¹⁵² Řeči se bude podrobněji věnovat následující kapitola.

¹⁵³ Gogol, *Plášť*, s. 96.

¹⁵⁴ Srov. např. Engell, Lorenz; Vogl, Joseph, „Úvod do mediální kultury“ in Krtilová, Kateřina; Svatoňová, Kateřina, *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, Praha, Academia 2016, s. 37–40;

nebo Mersch, *Tertium Datur: Úvod do negativní mediální teorie*, s. 336–354;

nebo Vojvodík, *Metaxy pheromon neboli v prostoru mezi... K současné filozofii médií a mediality*, s. 15–34.

¹⁵⁵ Krämerová, *Je možná metafyzika médií?*, s. 77.

¹⁵⁶ Serres, Michel, *Die Legende der Engel*, Isel, Frankfurt am Mein 1995, s. 80.

¹⁵⁷ Krämerová, *Je možná metafyzika médií?*, s. 86.

Bartleby s Akakijem tak používají svá těla stejně, jako je používají performeři v rámci mnoha představení – jako prostředek. Ne snad tak radikálním způsobem, jako je používala Marina Abramovič, když si do podbřišku vyřezávala pěticipou hvězdu či když se nárazy svého těla pokoušela odsunout betonový sloup,¹⁵⁸ ale podobným způsobem, jako když tatáž performerka seděla po tři měsíce v newyorském Muzeu moderního umění a téměř bez jakéhokoli pohybu pouze hleděla na návštěvníky před sebou.¹⁵⁹ Svě tělo použila Abramovič jako médium. Vytvořila událost z „materiálu své vlastní existence“.¹⁶⁰

Ztrácí se však takto použité „tělo-médium“ zcela? Mizí nám před očima? Stává se skutečně transparentním? Nikoli. Těla performerů totiž nejsou médii neproblematickými a průhlednými, tak jak byla média obecně vnímána předtím, než Marshall McLuhan vydal knihu *Jak rozumět médiím: extenze člověka* (Understanding Media: The Extension of Man, 1964), v níž vyslovil slavnou myšlenku, že poselstvím média je samo médium („medium is the message“),¹⁶¹ nikoli sdělení médiem přenášené. Jejich těla, spolu s těly Akakije a Bartlebyho, jsou médii v tomto smyslu velmi problematickými, mizejícími jen zčásti a naopak svým mizením ukazujícími na sebe samé.

Poté, co se McLuhan rozešel s tímto dosud samozřejmým předpokladem duchovněd, že médium je transparentní,¹⁶² došlo k obecné shodě v tom, že média se zásadním způsobem podílejí na produkci sdělení a ovlivňují jeho obsah. Médii tak byla upřena tranzitivní transparentnost a neutrálnost, čímž se vyjevila jejich instrumentální formující síla.¹⁶³ To, co tak bylo dosud považováno za odvozené a druhořadé, začalo náhle vykazovat „sílu, která razí strukturu a zakládá řád“.¹⁶⁴

Podívejme se nyní na otázku, kterou si ve své již zmíněné studii „Je možná metafyzika mediality?“ klade Sybille Krämerová. Ta se ptá, co se ukáže, přistoupíme-li k médiím z hlediska otázky, co je „za jevy?“, tzn. snaží se konfrontovat s medialitou

¹⁵⁸ Abramovič, Marina, Ulay, *Expanding in space*, 1977. Viz příloha IV.

¹⁵⁹ O této své performanci mluví Marina Abramovič jako o jedné z nejnáročnějších, při níž měla mnoho fyzických bolestí v důsledku pouhého sezení bez jakéhokoli pohybu (viz rozhovor na oficiálních stránkách muzea MoMA: Abramovič, Marina, *The Artist Speaks* [online]. [Cit. 26.8.2017]. Dostupné z https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/03/marina-abramovic-the-artist-speaks/).

¹⁶⁰ Plessner, „K antropologii herce.“, s. 21–28.

¹⁶¹ McLuhan, Marshall, *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*, přel. M. Calda, Praha, Mladá fronta 2011, s. 21.

¹⁶² Názor převažující už od Aristotela, který mluví o tzv. „media diaphana“ (průhledných médiích). Viz Aristotelés, *O duši*, přel. A. Kříž, Rezek, Praha 1996, s. 68.

¹⁶³ Krämerová, „Je možná metafyzika médií?“, s. 71–72.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 74.

v metafyzické perspektivě.¹⁶⁵ V mediálním dění je smyslově vnímatelným povrchem smysl, zatímco hloubkovou strukturu tvoří médium. To se totiž „ve svém provozu činí an-aisthetickým“¹⁶⁶, tzn. pokud funguje bez problémů, skrývá se. Metafyzika médií tak podle Krämerové vede k „fyzice médií“.¹⁶⁷ Médiím je vlastní *tělesnost*, která se jako něco třetího rozprostírá mezi dvěma stranami, jejichž meziprostor zaplňuje. Jedná se o tzv. „tranzitivní tělesnost“. „Média jsou tělesa, která lze odtělesnit; je jim vlastní materiálnost, jež se ve svém používání imaterializuje.“¹⁶⁸ Krämerová upozorňuje na rozdíl mezi znakem a médiem. Zatímco znak je nutně vnímatelným a za primární je považován jeho význam, který je obvykle neviditelný, nepřítomný a snad i imateriální, u média je to přesně naopak. To, co je u média viditelné, je samo sdělení, zatímco médium mizí. To znamená, že za viditelným sdělením se skrývá neviditelné médium a metafyzika médií tak ústí do fyziky médií.

Právě na tělesnost médií, na fyziku médií, upozorňují moderní performance, stejně jako Akakij s Bartlebym. Ti sice, jako správné médium, mizí, postupně, už od samého začátku, se rozpadají, trouchniví až nakonec oba umírají a zůstává po nich jen jakési, více či méně ostré, sdělení. Na druhou stranu však jejich tělo není transparentní, nemizí zcela (kromě jejich konečné smrti, a to také pouze u Bartlebyho, neboť Akakijovi zůstává tělo i po smrti). Naopak, tělo je stále intenzivně přítomné. Ve svém mizení je přítomné se stejnou silou, jako je přítomné mizení samo. Zejména svou rozpadající se, narušenou, ke smrti směřující fyzičností nám sebe samé neustále ukazuje. Máme jej neustále na očích. Čím více mizí, tím více se vyjevuje. Těla obou postav nám tak, ačkoli ve značně mírnější formě, mohou připomínat těla herců skupiny Societas Raffaello Sanzio. Ta při svých představeních zejména v 90. letech obsazovala herce s těly nejrůznějším způsobem znetvořenými. Tělesnost byla v jejich představeních prezentována vysokým stářím, nemocí, tělesnými vadami či smrtelností.¹⁶⁹ Diváci tak byli vystaveni přímému působení fenomenálních těl herců, která na ně působila natolik rušivě, že jen stěží rozlišovali sémiotické tělo spojené s postavou a nebyli schopni si udržet jakýkoli odstup.¹⁷⁰

Tak jako Akakij s Bartlebym přecházejí od textu k tělu (resp. od sémiotického těla k tělu fenomenálnímu), přecházejí tím i od vždy už mizejícího, průhledného média

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 76.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 77.

¹⁶⁷ Tamtéž.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 82.

¹⁶⁹ Viz příloha V.

¹⁷⁰ Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, s. 123–124.

k médiu, které samo je sdělením a jehož průhlednost a neviditelnost je značně narušena. Akakij a Bartleby jsou problematickými, na sebe ukazujícími médii, médii odkazujícími ke své vlastní medialitě.

Dieter Mersch upozorňuje na to, že mediální reflexe potřebuje umělecké strategie. Umělecká práce (v případě Bartlebyho a Akakije jejich umělecká performance) médium „prolamuje a obrací je proti němu samému“.¹⁷¹ Úkol těchto uměleckých intervencí spočívá v tom, jít medialitě média proti srsti, zviditelnit její neviditelnost a umožnit reflexi, která dovolí vystavit medialitu média samého.

Pasivita Akakije a Bartlebyho je pasivitou média ve smyslu jeho apriorního mezního postavení,¹⁷² avšak média, které skrze uměleckou práci (uměleckou performanci) prolamuje samo sebe a zviditelňuje svou vlastní neviditelnost. Samo o sobě pasivní médium tak působí jako aktivní činitel ve smyslu vlastního zjevování. Oba písaři se v rámci své pasivní tělesné performance snaží poukázat na medialitu těla a zviditelnit jeho apriorní neviditelnost (která je shodná s neviditelností fenomenologického těla při zaměření se na tělo sémiotické).

Proč tak však činí? Proč je pro ně tolik důležité odkrýt medialitu těla? Děje se tak ze dvou zásadních důvodů, které spolu úzce souvisejí. Prvním je obnova světa vnímání, druhým možnost fyzické nákazy diváka a jeho následná proměna, které z prvního vycházejí.

2.2 REHABILITACE SVĚTA VNÍMÁNÍ

Ve svých rozhlasových přednáškách z roku 1948, které v Čechách vyšly pod názvem *Svět vnímání* (*Causeries*, 1948), pojednává Maurice Merleau-Ponty o filozofii vnímání, jež si klade za cíl oživení vnímaného světa, tzn. obnovení schopnosti vidět svět. Do opozice k vnímání staví vědu, tvrdí, že vnímání nemůže být považováno za pouhé zdání, které má být vědou překonáno, a ukazuje, jak moderní myšlení a umění vnímání a vnímaný svět rehabilitují (aniž by význam vědy zpochybňovaly).

¹⁷¹ Mersch, „Tertium Datur: Úvod do negativní mediální teorie“, s. 351.

¹⁷² Slovo *médium* pochází z řeckého meson a původně označovalo to, co se nachází uprostřed, ale také meziprostor, rozdíl a zprostředkování (Tholen, 2016, s. 42). Nejfundamentálnější definicí média je podle Georga Christofa Tholena „to mezi“. Tím podstata médií odpovídá stavu mezi a uprostřed přechodových rituálů a moderních performancí. „Již svým názvem,“ popisuje média Dieter Mersch, „označují ‚média‘ to, co se udržuje ve středu, a tudíž co není ani tím, ani oním, ani něčím daným, ani něčím zprostředkovaným, přeneseným či transformovaným, jelikož v procesu zprostředkování samo zaniká“ (Mersch, 2016, s. 338). Prostoru „mezi a uprostřed“ se médium podobá také v tendenci spojovat protikladné, neboť jak zde již bylo řečeno, média se zjevují v mizení (Vojvodík, 2014, s. 15–43) a spojují tak v jedno dichotomie viditelné a neviditelné.

Po Cezanovi končí podle Merleau-Pontyho doba vlády absolutního pozorovatele ode všech stejně vzdáleného, tzn. pozorovatele bez úhlu pohledu, bez živého těla a prostorové situovanosti. Merleau-Ponty tak pro filozofii znovuobnovuje důležitost těla se všemi jeho zvláštnostmi. „Všechno vnější je nám přístupné jen skrze vlastní tělo a oděné do lidských atributů.“¹⁷³ Každá kvalita je srozumitelná pouze v kontextu lidské zkušenosti, která je s tělem vždy spojena, a existují dokonce i kvality, které pokud je myslíme odděleně od reakcí našeho těla, nedávají téměř žádný smysl.¹⁷⁴ Merleau-Ponty tvrdí, že „v našem vztahu k věcem neexistuje odstup, každá z nich promlouvá k našemu tělu a životu.“¹⁷⁵ Když přecházíme od klasické vědy, malířství a filozofie směrem k moderním, stáváme se podle něj svědky jakéhosi „probouzení vnímaného světa“.¹⁷⁶ „Znovu se učíme vidět kolem sebe ten svět, který jsme odvrátili v přesvědčení, že naše smysly nám o něm neříkají nic platného.“¹⁷⁷ A znovu tak získáváme smysl pro prostor, k němuž nás vážou tělesné vztahy.

Právě rehabilitace vnímaného světa je to, o co jde Bartlebymu a Akakijovi. Oba přecházejí od sémiotického těla k fenomenálnímu, od těla jako průhledného média k tělu, které na svou medialitu upozorňuje. Činí tak ve snaze obnovit vnímání, stejně jako je toto cílem moderních performancí, v nichž podle slov Fischer-Lichte nejde v první řadě o porozumění, ale o prožitek. Nejde o nalezení významu vloženého do hry autorem, ale o čisté vnímání fenomenálních těl herců při představení. Médium (fenomenální tělo) se tak začíná ukazovat, a to ve stejné chvíli, kdy se začíná obnovovat Merleau-Pontyho svět vnímání.

Z jakého důvodu je však důležitá tato obnova světa vnímání? Teprve skrze vnímání fenomenologických těl může dojít k nákaze. Fischer-Lichte zdůrazňuje, že pro estetický zážitek při představení je nejdůležitější „spoluprožívání skutečných těl ve skutečném prostoru“,¹⁷⁸ přičemž metafora nákazy zdůrazňuje, že estetický zážitek z představení nezávisí na uměleckém díle, ale na interakci všech zúčastněných. Atmosféra v divadle je Fischer-Lichte popisována jako nebezpečně nakažlivá. „Herci na jevišti předvádějí emotivní jednání, diváci je vnímají, přičemž na ně tato jednání působí, jsou jimi nakaženi a sami pak pocítují emoce. Percepčním aktem se emoce z přítomných *těl* herců nakažlivě přenášejí na přítomná *těla* diváků. [...] Zpřítomnění

¹⁷³ Merleau-Ponty, Maurice, *Svět vnímání*, přel. K. Gajdošová, Praha, Oikoymenth 2008, s. 24.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 26.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 29.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 34.

¹⁷⁷ Tamtéž.

¹⁷⁸ Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, s. 48.

v divadle vede k proměně diváků – léčí je z nakažení emocemi, může vést ke ztrátě sebekontroly nebo změnit něčí identitu a nabízí tak vysoce účinnou možnost transformace.“¹⁷⁹

K nákaze však může dojít teprve tehdy, když je obnoveno vnímání. To se, jako ryze tělesná záležitost, obnovuje primárně skrze obnovu vnímání těla a tělesnosti. Tělo a tělesnost jsou ústředními pojmy v Merleau-Pontyho filozofii. Základním východiskem je pro něj teze, že moje tělesnost patří do tělesnosti světa a opačně. V nedokončeném a posmrtně vydaném díle *Viditelné a neviditelné* (*Visible et l'invisible*, 1964) zdůrazňuje Merleau-Ponty, že tělo nemá viditelné věci před sebou jen jako objekty, ale že „jsou kolem něj, pronikají dokonce dovnitř něj, jsou v něm, zvnějšku i zevnitř vystylají jeho pohledy i jeho ruce. Dotýká-li se jich a vidí-li je, pak jen proto, že pochází ze stejného rodu, že samo je viditelné a dotýkatelné a že svého bytí používá jako nástroje účasti na jejich bytí.“¹⁸⁰ Jiří Pechar při interpretaci Merleau-Pontyho filozofie zdůrazňuje, že vidoucí není jen původcem svého vidění, je mu současně vystaven ze strany věcí, cítí se být pozorován věcmi a viditelné nevidí na pozadí nicoty, nýbrž „jakoby z jeho středu“, poněvadž jakožto vidoucí je rovněž viditelný. Jakmile vidím, je mé vidění zdvojeno viděním mne samého zvnějšku, jako by mě viděl někdo jiný, takže to, co zakládá jednotu mého těla, otevírá toto tělo i pro těla jiná.¹⁸¹

Jde tedy o podobný koncept, který do praxe v šedesátých letech uvádějí moderní performance. Ty samy zdůrazňují křížení pohledu a doteku, vidoucího a viděného či vidoucího a dotýkatelného, na nichž staví účinek představení. Ústřední roli hraje v obou konceptech fenomenální tělo. „Tělo náleží k řádu věcí a tělesnost je univerzální látka světa,“¹⁸² píše Merleau-Ponty a moderní performance uvádějí jeho filozofii do praxe. Teprve v jejím rámci může totiž dojít k nákaze. Teprve ve spolupřítomnosti mého a jiných těl, při chiasmatu viděného a viditelného, viditelného a dotýkatelného, v momentě, kdy začne fungovat autopoietická zpětnovazební smyčka.

Nákaza je metaforou pocházející ze světa medicíny, přičemž k ní dochází fyzicky (fyzickým dotekem, vdechnutím apod.). Antonin Artaud přirovnává například divadelní nákazu k nákaze morové. Působení obou, divadla i moru, lze sledovat v téže rovině skutečné epidemie. Divadlo je podle něj, stejně jako mor, „třeštění a je

¹⁷⁹ Tamtéž. s. 136.

¹⁸⁰ Merleau-Ponty, Maurice, *Viditelné a neviditelné*, přel. M. Petříček, Praha, Oikoymenth 2004, s. 140.

¹⁸¹ Pechar, Jiří, „Fenomenologie Merleau-Pontyho“, *Filozofia* 64, 2009, č. 3, s. 195–206.

¹⁸² Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*, s. 140.

nakažlivé“.¹⁸³ Také na divadle dochází k nákaze fyzicky, většinou však nikoli přímo dotekem,¹⁸⁴ ale pohledem, který je nicméně téměř stejně fyzický jako dotek. „Musíme přivyknout myšlence, že všechno viditelné se prořezává v hmatatelném, že všechno hmatatelné jsooucnem je určitým způsobem příslibem viditelnosti a že existuje překrývání a přesahování nejen mezi dotýkajícím a dotýkaným, nýbrž i mezi dotýkatelným a viditelným.“¹⁸⁵ Vidění je podle Merleau-Pontyho „ohmatávání pohledem“.¹⁸⁶ Co je však důležité, je to, že divadlo, prostřednictvím tohoto „ohmatávání pohledem“, zasahuje *vnímání*. V rovině divadla, stejně jako při virové nákaze, mohou podle Artauda epidemie zasáhnout *vnímavost* toho, kdo jim přihlíží. Divadlo podle něj obnovuje vnímání sebe samého: restituuje všechny konflikty, které v nás spí, je, podobně jako mor, „mocnou výzvou silám, jež prostřednictvím příkladu přivádějí lidského ducha ke zdrojům jeho vnitřních konfliktů.“¹⁸⁷

Teprve po obnovení vnímání (zejména těla a tělesnosti) tak může dojít k nákaze. Akakij s Bartlebym svou fyzickou pasivní performancí vnímání obnovují. Jejich „představení“, poukazující na fenomenální tělo a tělo jako médium, je určeno ostatním spolupřítomným postavám a čtenáři, u kterých Bartleby s Akakijem svým uměleckým konáním postupně obnovují vnímání, načež u nich dochází k fyzické nákaze a následné proměně. Advokát začíná pociťovat emoce, které dosud nikdy necítil, celé osazenstvo kanceláře na Wall Street začíná používat slovíčko „raději“,¹⁸⁸ významná osobnost poprvé skutečně soucítí s druhým, jeden z petrohradských úředníků cítí lítost. Všechny tyto vedlejší postavy byly tělesně nakaženy emocemi a může tak u nich dojít k proměně. Bez rehabilitace jejich vnímání by však k ničemu takovému dojít nemohlo. Subjekt musí být k nákaze vnímavý, tzn. jeho tělo musí být „nakažitelné“. Předpokladem nákazy je vždy rozvinutá *vnímavost*.

Obnovou vnímání se zároveň určitým způsobem aktivuje pro tuto práci zásadní situace „mezi a uprostřed“. Podle Vojvodíka, který vychází z Platónova dialogu *Theaitétos*, zastává totiž vnímání zvláštní „mezi-pozici“. Nelze jej spojit ani se subjektem, ani s objektem, ale pohybuje se vždy „v prostoru mezi tím“ („metaxy

¹⁸³ Artaud, Antonin, „Divadlo a mor.“, in: *Divadlo a jeho dvojenec*, přel. J. Kopecký a L. Šerý, Hermann, Praha 1994, s. 25–27.

¹⁸⁴ Ačkoli ani to není zcela neobvyklé, neboť moderní performance využívají doteky a obecně fyzický kontakt poměrně často.

¹⁸⁵ Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*, s. 137.

¹⁸⁶ Tamtéž.

¹⁸⁷ Artaud, *Divadlo a jeho dvojenec*, s. 28–34.

¹⁸⁸ Nákaze prostřednictvím řeči se bude podrobněji věnovat následující kapitola.

pheromenon“).¹⁸⁹ Vnímání je podle Platóna přechodným děním, které se pohybuje „mezi činným a trpným, mezi (aktivním) konáním a (pasivním) trpěním“.¹⁹⁰ Propojuje se nám tu tedy zajímavým způsobem pasivita s aktivitou, přičemž každá aktivita vychází z pasivity a naopak. „Neboť ani není nic činné, dříve než se sejde s trpným, ani trpné, dříve, než se sejde s činným; a co se s něčím setká jako činné, když zase napadne na něco jiného, ukáže se trpným.“¹⁹¹ Obnovou vnímání se aktivuje to trpné i činné v nás a lépe tak můžeme nahlédnout pasivitu Akakijovy a Bartlebyho performance jako prostředek aktivity. Jejich pasivita směřuje ve svém důsledku vždy k aktivitě – k aktivizaci vnímání, k nákaze, k proměně. Je ve svých účincích vždy činná.

2.3 ZÁVĚR

Tělo a tělesnost hrají ve vybraných textech zásadní roli. Slouží jako prostředek Bartlebyho a Akakijovy pasivní performance, přičemž ta přechází od těla sémiotického ke zdůraznění těla fenomenálního. Obě postavy tak představují přechod od textuality směrem k performativitě, od textu směrem k tělu, ale i od neproblematického průhledného média směrem k médiu poukazujícímu na sebe samé, na svou vlastní medialitu. Těla obou postav jsou, stejně jako těla jiných performerů, médii, která na jednu stranu jako každá jiná média mizí (což se projevuje v mizení a narušení tělesnosti postav), na druhou stranu se sama ukazují. Mizení a zjevování jde tedy v obou prázách ruku v ruce. Zjevování fenomenálního těla jako média je důležité pro rehabilitaci vnímání takového, jak je pojímal Merleau-Ponty, čímž mohou být připraveny podmínky pro vznik estetické nákazy a proměnu „diváka“. Pasivita Bartlebyho a Akakijovy performance je tak druhem aktivity vedoucí k obnově vnímání, k nákaze a proměně.

¹⁸⁹ Vojvodík, *Metaxy pheromenon neboli v prostoru mezi...*, s. 36.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 37.

¹⁹¹ Platón, *Theaitétos*, přel. F. Novotný, Praha, Oikoymenh 1995, 157 a.

3 PERFORMANCE TICHÁ

V předchozí kapitole jsme hovořili o tělesnosti jako o jedné ze tří základních složek, které tvoří specifickou materiálnost představení a jež se zároveň ve velké míře objevují i v obou zkoumaných beletristických textech. Další oblastí, kterou vytyčuje teorie performativity jako pro moderní představení klíčovou a jež je současně intenzivně přítomná také v Melvillově a Gogolově textu jako prostředek pasivity postav, je zvukovost.

3.1 NÁKAZA TRANSFIGUROVANOU ŘEČÍ

Fischer-Lichte připisuje zvukovosti při představení velkou afektivní sílu:

„Zvukovost je paradigmatickým pomíjivostí představení. Co může být pomíjivějšího než doznělý zvuk? Vynoří se z ticha prostoru, rozléhá se, zaplňuje jej, aby v příštím okamžiku odezněl a zmizel. I přes svou pomíjivost mají zvuky okamžitý – a nezřídka dlouhodobý – účinek na posluchače. Dávají mu pocítit nejen prostor (zde je na místě připomenout, že centrum rovnováhy se nachází právě v uchu), vnikají mu do těla a často vyvolávají fyziologické a afektivní reakce. Posluchače se zmocňuje děs, má husí kůže, zrychluje se mu tep, dýchá mělce a přerývavě. Propadá melancholii, nebo naopak podléhá euforii, popadá ho touha bez příčiny, na povrch vyplouvají vzpomínky atp.“¹⁹²

Důležitým druhem zvuků jsou podle ní zejména lidské hlasy. Ty jsou nutně spojeny s tělesností, mají velký afektivní potenciál a jsou vysoce nakažlivé. Posluchači skrze ně „vnímají člověka prizmatem jeho fyzického bytí-ve-světě, což má okamžitý účinek na jejich vlastní bytí-ve-světě.“¹⁹³ Jakmile vnímají určitý lidský hlas (křik, vzdech apod.), ten pronikne do jejich těl, rezonuje v nich a je jimi absorbován.

Fischer-Lichte ukazuje, jak se postupně při divadelních představeních, od naturalismu přes vznik opery až po představení 60. a 70. let, hlas odděloval od řeči/jazyka, což mělo ve svém důsledku velký tělesný účinek na posluchače. V naturalismu došlo k zásadnímu uvolnění vztahu hlasu a řeči. Hlas mohl být od té doby používán, aniž by svou intonací, akcentem, výškou či hlasitostí musel nutně korespondovat s vyřčenými slovy.¹⁹⁴ V operě se pak hlas oddělil od významu. Čím vyšší byly tóny, tím se snižovala srozumitelnost zpívaných slov. Textu přestává být

¹⁹² Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, s. 173.

¹⁹³ Tamtéž, s. 181.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 182.

rozumět, ale posluchače hlas zpěvačky/zpěváka intenzivně rozechvívá. Lze tak mluvit o postupné ztrátě zájmu o význam slov. „Hlas se odděluje od významu a k posluchači promlouvá ‚andělským křikem‘. Nevysvětlitelná a neuvěřitelná interakce smyslovosti a transfigurace má na posluchače dvojí účinek – pocit’uje nejvyšší blaho i nejhlubší hrůzu.“¹⁹⁵ Osvobozen od jazyka se hlas jeví jako „protiklad logu, jehož nadvládě unikl“.¹⁹⁶ Stává se „svůdným a nebezpečným“, což pro posluchače, dodává Fischer-Lichte, nemusí vždy končit zkázou a smrtí jako u mytických Sirén, ale spíše slibuje „prožitek blaha a hrůzy, který umožní zakusit tělesnost smyslově a zároveň ve stavu transfigurace“.¹⁹⁷ Tím, jak se hlas odděluje od řeči, sám se stává řečí. Řeč už nezprostředkovává, je jazykem, vyjadřuje tělesné bytí-ve-světě aktérů a zpřítomňuje je posluchačům. Hlas je ve své materiálnosti řeči, aniž by se musel stát označujícím, což je v rozporu se všemi sémiotickými pravidly. „Promlouvá jím samo mluvčího bytí-ve-světě a oslovuje bytí-ve-světě svých posluchačů. Vyplňuje prostor mezi nimi, formuje jejich vzájemné vztahy, vytváří mezi nimi spojení. Prostřednictvím hlasu se ten, kdo mluví, dotýká toho, kdo poslouchá.“¹⁹⁸

Domnívám se, že právě k takovému doteku prostřednictvím hlasu dochází mezi Bartlebym a ostatními zaměstnanci advokátní kanceláře. Věta „já bych raději ne“ je věta v určitém slova smyslu osvobozená od logu řeči: je sice vyřčená srozumitelně, ale není ničím odůvodněna či vysvětlena, a tím pádem zůstává ve svém obsahu nepochopitelná pro ostatní. Používá se jako mantra ve stálém opakování, jako odpověď na jakoukoli otázku, na jakýkoli příkaz a neslouží tak komunikaci a dialogu, ke kterým lidská řeč běžně slouží, ale naopak jakýkoli dialog a komunikaci ukončuje hned v jejich počátku. Tato její částečná odpoutanost od logiky řeči je však velmi nakažlivá a všichni pracovníci advokátní kanceláře začínají postupně používat slovíčko „raději“. Jsou jím, chtě nechtě, infikováni a nelze se jej zbavit. Jazyk osvobozený od logu se pro ně stává stejně svůdným a nebezpečným, jak o něm mluví Fischer-Lichte. Mohou skrze něj zakusit tělesnost „smyslově a zároveň ve stavu transfigurace“, zažít otřes vžitých kategorií (např. řeč = označující) a dostat se tak do liminálního stavu.

Akakijův jazyk je od logu oddělen ještě znatelněji. Jeho věta se rozpadá, postrádá většinu větných členů, zůstávají zejména příslovce, předložky a částice, které dohromady netvoří žádný význam. Jeho jazyk je tak spíše než jazykem jakýmsi

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 184.

¹⁹⁶ Tamtéž.

¹⁹⁷ Tamtéž.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 187.

nesrozumitelným, neartikulovaným tichým výkřikem, je pouhým hlasem, který i když se snad snaží, ve svém výsledku nic neoznačuje. Tento hlas je však opět značně nakažlivý. Přičemž nakaženým se ukazuje být sám vypravěč. Ten jako by se při vyprávění Akakijova příběhu nemohl zbavit Akakijovy „řeči“. Podobně jako on často opakuje nedůležitá, nadbytečná a pro tok textu nic neříkající slova, upadá do věčných odboček a nedůležitých podrobností a spojuje dohromady výrazy, které v daném spojení netvoří žádný význam (např. „tak říkajíc hemoroidní odstín“). Dimitrij Čiževský, který ve své studii „About Gogol's Overcoat“ (1937) na podobnost vypravěče a hlavní postavy upozorňuje, mluví například o vypravěčově zbytečném používání slov „jistý“, „jeden“ či slovních spojení „takový, nebo jiný“, „to, nebo něco jiného“, „nějak, nebo jinak“.¹⁹⁹

Jazyk zbavený logu, stejně jako moderní performance obecně, boří zažitě kategorie. Ve stavu transfigurace intenzivně působí na přítomné posluchače svou tělesnou smyslovostí a je pro ně (jako součást tělesnosti) značně nakažlivý. Tělesná nákaza se tak ve zkoumaných textech projevuje ve velké míře jako nákaza transfigurovanou, od logu částečně odpoutanou, řečí.²⁰⁰

3.2 ZNĚNÍ TICHÁ

Jazyk se v obou prózách, podobně jako tělo, rozpadá a mizí. Jedním důvodem je opět, jako v případě těla, mizení média, jímž jazyk je a na jehož medialitu Akakij s Bartlebym poukazují za účelem rehabilitace vnímání. Není to však, jak tato kapitola ukáže, důvod jediný. Jaké jiné důvody může rozpad a mizení řeči, jež vedou až k mlčení postav a k tichu, mít?

V roce 1952 proběhla v Maverick Hall v New Yorku premiéra skladby 4'33'' amerického experimentálního skladatele Johna Cage, v níž nechal Cage zaznít ticho, respektive zvuky, které se v sále během absolutního ticha skladby objevovaly. Vystoupení pro něj představovalo esenci divadelnosti, o níž Cage poznamenal: „Co by

¹⁹⁹ Chizhevsky, Dmitry, „About Gogol's ‚Overcoat‘.“ in: Maguire, Robert, *Gogol from the Twentieth Century*, New Jersey, Princeton University Press 1974, s. 295–321.

²⁰⁰ Také Antonin Artaud považoval logocentrismus (spolu s racionalismem a individualismem) za výrazně škodlivý postoj západního světa. K jeho překonání je nutné, aby se člověk dostal do kontaktu se svou prelogickou (preracionální a preindividualistickou) kulturou (Artaud, 1994, s. 84–94). To se v textech děje právě prostřednictvím „prelogické“ řeči.

mohlo být divadelnější než kus beze slov – někdo pouze vystoupí na pódium a neudělá vůbec nic.“²⁰¹

Ticho při své performanci využívá i Bartleby, který nechává rozehrávat zvuky užaslé advokátní kanceláře vždy poté, co pronese své sporé „já bych raději ne“, následované už jen jeho neproniknutelným mlčením. Také rozpadající se řeč Akakije, který nám téměř nic neřekne, i když se mluvit snaží, není ničím jiným než formou mlčení, jež zní za nic neříkajícími slovy.²⁰² Obě postavy tak pro svou performanci spíše než slov využívají, stejně jako Cage, mlčení. Jakou roli však mlčení v rámci jejich performance hraje, jakou plní funkci?

Martin Heidegger mluví o řeči jako o „domově bytí“.²⁰³ Primárně v řeči a řečovosti se totiž zjevují výhradně lidské kategorie smysl a rozumění a konstituuje se tak v ní sama naše možnost bydlení. Heideggerův žák Hans-Georg Gadamer ve svém eseji *Člověk a řeč (Mensch und Sprache, 1966)* ukazuje tuto zásadní spjatost člověka s řečí. Z řeči nemůže člověk nikdy zcela vystoupit, jeho myšlení je jí vždy už „dostiženo“, je vždy „v řeči zabydleno“.²⁰⁴ Také Walter Benjamin, půl století před Gadamerem, popisuje jazyk jako základní prvek veškeré přírody. Nikdy si podle něj nedovedeme představit, že by byl jazyk v něčem zcela nepřítomen. „V živé ani neživé přírodě neexistuje dění ani věc, jež by se nepodílela na jazyce.“²⁰⁵ Jan Patočka pak vidí v řeči základní lidskou kvalitu. „Vidíme svět skrze jazyk,“ píše ve své přednášce z roku 1968, „v jazyce je typika zkušenosti, je v něm uloženo vidět věci jistým způsobem. (...) Jazyk je průhledné prostředí, které si neuvědomujeme a které přes tuto průhlednost a navzdory ní nás determinuje.“²⁰⁶

„Mluví“ tedy Akakijovo a Bartlebyho mlčení proti Heideggerovi, Gadamerovi, Patočkovi či Benjaminovi? Jsou Akakij s Bartlebym postavami, které v určité míře opouštějí základní předpoklad bytí, nebo je i jejich mlčení stále jen jistým druhem řeči?

„Selhání řeči,“ píše Gadamer, „dosvědčuje její schopnost hledat výrazy pro všechno. Že mi tedy něco vzalo řeč, je samo jakýsi druh řeči – a to takový, jímž řeč

²⁰¹ Cage, John, in: Kostelanetz, Richard, *John Cage im Gespräch: zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Köln, DuMont 1989, s. 95.

²⁰² „Nutno uvést, že Akakij Akakijevič se vyjadřoval většinou předločkami, příslovci a konečně i takovými částicemi, které nemají vůbec žádný smysl. Šlo-li o nějakou zvlášť složitou věc, pak obyčejně ani větu nedokončil, takže velmi často začínal slovy ‚To je teda tento...‘ a dál už nebylo nic, ale on si to ani neuvědomoval, protože myslel, že už všechno řekl“ (Gogol, 1963, s. 96).

²⁰³ Heidegger, Martin, *Básnický bydlí člověk*, přel. I. Chvatík, Praha, Oikoymenh 1993, s. 101.

²⁰⁴ Gadamer, Hans-Georg, *Člověk a řeč*, přel. J. Sokol a J. Čapek, Praha, Oikoymenh 1999, s. 25.

²⁰⁵ Benjamin, Walter, *Výbor z díla II. Teoretické pasáže*, přel. M. Ritter, Praha, Oikoymenh 2011, s. 7.

²⁰⁶ Patočka, Jan, *Tělo, společenství, jazyk, svět*, Praha, Oikoymenh 1995, s. 130.

nekončí, nýbrž začíná.“²⁰⁷ Také Heidegger mluví v *Bytí a čas* (Sein und Zeit, 1927) o mlčení jako o součásti řeči.

„K výslovnému mluvení patří jako možnosti naslouchání a mlčení. Teprve na těchto fenoménech se plně ozřejmí konstitutivní funkce řeči pro existencialitu existence. (...) Jen v pravém mluvení je možné mlčení ve vlastním smyslu. Aby mohl pobyt mlčet, musí mít co říci, to znamená vládnout autentickou a bohatou odemčeností sebe sama. Pak mlčení promlouvá a umlčuje ‚řeči‘. Mlčení jako modus mluvení artikuluje srozumitelnost natolik původně, že v ní pramení pravá možnost naslouchání a průzračné ‚bytí spolu‘.“²⁰⁸

O takovéto „bytí spolu“ se svými mlčícími performancemi pokoušejí právě Bartleby s Akakijem. Ti prostřednictvím mlčení nabízejí posluchačům, stejně jako John Cage svou performancí ticha, tu pravou možnost naslouchání (a tím pádem bytí spolu), byť ji přítomní posluchači často nepochopí a nevyužijí. Cage po premiéře 4'33'' prohlásil, že mnoho lidí jeho skladbě neporozumělo – neposlouchali zvuky, které se v tichu sálu objevovaly, bavili se a odcházeli.²⁰⁹

John Cage svým tichem vytvořil rovnoprávnou, demokratickou situaci, v níž se na produkci „hudby“ mohly podílet všechny přítomné zvuky stejným dílem. Rovnoprávnost a demokratičnost leží obecně v základech většiny performancí 60. a 70. let. Tím, že byla představení postavena na záměně rolí aktér–divák, nastolovala rovnoprávnou situaci, v níž všichni přítomní mohli do představení a jeho průběhu zasahovat a tím jej ovlivnit. Podobnou situaci vytvářejí svým mlčením i Bartleby s Akakijem: nabízejí demokratický prostor záměny rolí, v němž všechny přítomné postavy mohou zasahovat do průběhu představení a ovlivnit tak jeho celkový průběh. Podobně jako při Cageově skladbě však mnoho ze zúčastněných (v našem případě vedlejší postavy) tuto demokratickou výzvu nepochopilo. Stalo se něco podobného, co popisovali aktéři jiné performance nazvané *Dionýsos pro rok 1969* (*Dionysus in 69*, 1969) od Richarda Schechnera. Jednalo se o adaptaci Euripidových *Bakchantek*, která, stejně jako mnohé další v té době, zapojovala publikum, čímž zdůrazňovala rovnocenný vztah aktérů a diváků. Někteří diváci však měli tendenci nabízenou pozici zneužívat a degradovat performery na objekty. Při představení

²⁰⁷ Gadamer, *Člověk a řeč*, s. 31.

²⁰⁸ Heidegger, Martin, *Bytí a čas*, přel. I. Chvatík, Praha, Oikoymenh 1996, s. 191.

²⁰⁹ Cage in Kostelanetz, *John Cage im Gespräch*, s. 95.

docházelo k utiskování performerů a někdy i násilí ze strany diváků, jeden z herců byl dokonce zraněn a performerky se vyjádřily v tom smyslu, že se v průběhu představení cítily zneužívány.²¹⁰ Podobnou situaci vidíme i v případě Bartlebyho s Akakijem. Oba svým mlčením nabízejí ostatním demokratický prostor záměny rolí, nabitý možností náказы a transformace, ale jsou jimi víceméně nepochopeni, vysmíváni (Akakij), uvězněni (Bartleby) a nakonec dohnáni k smrti.

Přes všechno neporozumění však jejich performance splnila svůj účel – někteří z přítomných byli, i přes svůj vnější odpor, infikováni.

3.3 MLČENÍ JAKO ČIN

Mluvení je velmi často spojováno s aktivitou, s činy. Mlčení je na druhou stranu přiřazována role pasivní. Ten, kdo mlčí, nejedná. Jak je to v případě Bartlebyho s Akakijem? Je jejich mlčení skutečně mlčením pasivním? Je mlčením, které nic nekoná?

Mluvení je podle filozofky Hannah Arendtové velmi úzce propojeno s jednáním. Kdo nemluví, nejedná. Kdo jedná, musí mluvit. Právě v promlouvání a jednání se podle ní projevuje samo lidství.²¹¹ Podstata člověka je „pluralitní“ a tato pluralita je zároveň základní podmínkou každé promluvy a také každého jednání. Pluralita se podle Arendtové manifestuje dvěma způsoby: „jakožto rovnost a jakožto rozdílnost. Bez stejnorodosti by neexistovalo žádné dorozumění mezi živými (...). Bez rozdílnosti, bez absolutní odlišnosti jedné osoby od každé jiné, která jest, byla nebo bude, by pro dorozumění nebylo zapotřebí ani promluvy, ani jednání.“²¹² Pouze člověk je pak podle ní schopen tuto svou odlišnost vyjádřit aktivně tím, že se sám odlišuje od ostatních. Když lidé promlouvají a jednají, neznamená to podle Arendtové pouze to, že jsou navzájem rozdílní, ale také to, že se od sebe odlišují *aktivně*. Promlouvání a jednání jsou mody, v nichž se zjevuje samo lidství. Nikdy se bez nich nemůžeme zcela obejít, zapojujeme se jimi do světa lidí a toto zapojení je podle Arendtové jako „druhé narození“.²¹³ Zároveň mezi oběma existuje velmi silné pouto. „Činy, jež nejsou provázeny řečí, ztrácejí velkou část svého zjevujícího charakteru, stávají se

²¹⁰ Fischer-Lichte. *Estetika performativity*, s. 56–57.

²¹¹ Arendtová, Hannah, *Vita activa*, přel. V. Němec, Praha, Oikoyomenh 2007, s. 225.

²¹² Tamtéž, s. 224–225.

²¹³ Tamtéž, s. 226.

„nesrozumitelnými“.²¹⁴ Jednání beze slov podle Arendtové vůbec neexistuje. Čin se zapojuje do souvislostí významů vždy až prostřednictvím mluveného slova.

Bartleby s Akakijem se tak v zorném úhlu Hannah Arendtové mohou jevit jako postavy, které tím, že víceméně nemluví, nejednají nebo jednají jen velmi omezeně. Jenže právě to, že postavy mlčí a mohly by tak být podle Arendtové nazvány nečinnými, posouvá celý děj dopředu, nesrozumitelnost jejich mlčenlivých „činů“ rozehrává činy postav vedlejších a zdá se tak, že jejich mlčení je mlčením velmi aktivním. Samozřejmě by proti tomuto názoru mohl být vznesen argument, že Bartleby s Akakijem nejsou postavami mlčícími zcela, že stále ještě trochu mluví a jejich aktivita spočívá právě v jejich, byť sporém, mluvení, nikoli v tichu. Jenže není to Bartlebyho opakovaná věta, ale právě ticho za ní následující, které tak irituje všechny ostatní, které dovádí k šílenství jeho nadřazeného a působí jako inkubační doba nutná pro nákazu. To jeho ticho je nakažlivé, nikoli řeč. Kdyby Bartleby pokračoval v mluvení, vysvětloval, uváděl svou opakovanou větu na pravou míru, nikoho by pravděpodobně nenakazil. Je to právě jeho nesrozumitelné ticho nechávající vše bez vysvětlení, jež je pro ostatní naprosto nesnesitelné a zároveň značně infekční. Stejně tak Akakijova aktivita je aktivitou toho, co neřekl, co se mu říci nepodařilo, co mlčel. A to je také to, čím nakazil vypravěče – mlčením – zbytečnými slovy, která ve větě ničemu neslouží, odbočkami, které mlčí to důležité, slovními spojeními beze smyslu. Jak Bartleby, tak Akakij neopouští řeč úplně, oba trochu mluví, jenže jejich čin spočívá právě až v tichu za vyřčeným, až v jejich následném mlčení.

Pokud mluvíme o činech spojených s řečí, nemůžeme nezmínit Austinovu teorii řečových aktů rozpracovanou v knize *Jak něco udělat slovy (How to Do Things with Words, 1955/1962)*. John Langshaw Austin v ní poukázal na to, že v mnohých výpovědních aktech, které vypadají jako tvrzení, nejde vůbec o zachycení či sdělení přímé informace o faktech nebo že o ně jde jen zčásti. Ukázal, že existují takové výpovědi, které ani nepopisují, ani neoznamují vůbec nic, nejsou pravdivé ani nepravdivé, a co je důležité, jejich vyslovení znamená vykonání určitého činu nebo je jeho součástí. Znamená to tedy, že konáme už jen tím, že něco řekneme. Austin nazývá tyto výpovědi performativy a odlišuje je tak od konstativů, které popisují, oznamují či konstatují a u kterých se dá vždy určit pravdivostní hodnota. Posléze však sám přichází s tím, že striktní rozlišování mezi konstativy a performativy není udržitelné, že též

²¹⁴ Tamtéž, s. 229.

konstativní výpovědi mají charakter jednání a jsou tak speciálním případem výpovědí performativních. Jakákoli výpověď se tak pro Austina stává jednáním.²¹⁵ „Vyslovit výpověď, znamená vykonat čin.“²¹⁶ Případ Bartlebyho a Akakije však ukazuje ještě další možné rozšíření této teorie: také nic neříkat může znamenat vykonání činu.

Když jsme výše polemizovali s koncepcí sepětí řeči a jednání Hannah Arendtové, položili jsme si otázku, zda by i mlčení nemohlo být jednáním, zda by nemohlo existovat jednání beze slov. Podívejme se proto znovu na Bartlebyho, mlčením následovanou, výpověď „Já bych raději ne“. Na první pohled se jedná o jasný konstativ. Bartleby jím konstatuje svůj postoj ke světu, informuje jím o své rezistenci vůči okolním požadavkům. Na druhou stranu v momentě, kdy je tato replika jako odpověď na jakýkoli advokátův požadavek následována nekompromisním mlčením, stává se právě toto mlčení tím, co Bartleby koná. U performativů jde většinou o jasný čin – něco se jejich vyřčením změní. Pokud řekne muž při svatebním obřadu „ano“, znamená to, že odted' je ženatý, pokud adekvátní osoba řekne: „Sázím se s vámi o sto korun“, sázka je uzavřena. Pokud však Bartleby řekne své „Já bych raději ne“ a pak už jen mlčí, nic se nestane. Jenže právě toto „nic“ je v daném případě činem. Vytváří totiž liminální situaci, nabízí prostor naslouchání a bytí spolu a působí jako infekce. Je stejně jako řečové výpovědi performativem. Bartlebyho mlčení je čirým konáním.

3.3.1 Mlčení rušící kontinuitu

Proč však Bartleby koná tento performativ? Proč mlčí? Jeho záměrem je, jak jsme viděli, nabídnout demokratický prostor naslouchání a infikovat ostatní. Co je však obsahem této infekce? V předchozí podkapitole jsme mluvili o tom, že je jím transfigurovaná, logu zbavená, víceméně mlčící řeč, která právě svou prelogickou podstatou uvádí ostatní přítomné postavy do liminálního stavu. Čeho se však tato prelogická podstata dotýká a jakým způsobem narušuje logiku?

V roce 1969 vydala Susan Sontagová sbírku esejů nazvanou *Styles of Radical Will*,²¹⁷ jejíž úvodní esej nese název „The Aesthetics of Silence“. Už sám fakt, že téma mlčení zařadila Sontagová do své sbírky, je výmluvný: mlčení je zde pojato jako volní akt, dokonce jako radikální volní akt. Sontagová v eseji popisuje mlčení jako estetickou kategorii, která je reakcí na stav moderní společnosti. Odkazuje k takovým tvůrcům,

²¹⁵ Austin, John Langshaw, *Jak udělat něco slovy*, přel. A. Bakešová, Praha, Filosofie 2000, s. 19–101.

²¹⁶ Tamtéž, s. 24.

²¹⁷ Sontag, Susan, *Styles of Radical Will* [online]. London: Penguin Classic, 2009 [cit. 18.1.2017]. Dostupné z http://opasquet.fr/dl/texts/Sontag_Aesthetics_of_Silence_2006.pdf.

jakými byli Rimbaud, Wittgenstein či Duchamp, tedy k umělcům či filozofům, kteří se po velmi krátkém aktivním období tvorby odmlčeli. Moderní umělec, píše Sontagová, je v neustálém pokušení utnout dialog se svým publikem, v pokušení vymanit se ze servilního vztahu s vnějším světem, který se mu ukazuje v podobě diváka, čtenáře, mecenáše či kritika jeho díla. Vzhledem k tomu, že obecně je síla moderního umění vnímána zejména v jeho síle negovat, hlavní zbraní této umělcovy války s publikem je v současnosti stále intenzivnější „směřování k mlčení“.²¹⁸ Moderní umění požaduje ticho, pokračuje Sontagová, ticho, které však nemá být chápáno povrchně jako boj proti publiku, ale jako pobídnutí k nové, prohloubené zkušenosti.²¹⁹

Řeč je podle Sontagové vždy ambivalentní. Na jedné straně je nehmotným médiem, které jako takové může překračovat běžné hranice a dotýkat se transcendentního. Na straně druhé je však ta samá řeč tím „nejznečištěnějším, nejzamořenějším a nejvyčerpanějším materiálem,“²²⁰ z něhož vůbec může být umění tvořeno. Je naprosto nemožné, aby spisovatel napsal slovo, které by mu už nepřipomínalo něco jiného. Jazyk je nesmírně významově zatížen, jak historicky, tak sociálně. Každé slovo k něčemu odkazuje, cosi implikuje, vyvolává vzpomínky, emoce apod. Člověk, který je vždy bytostí ve světě („being-in-a-world“), je proto nucen používat tento už předem „významuplný a významy zatížený jazyk“. To je podle Sontagové vnímáno jako mimořádně vyčerpávající záležitost. Žijeme ve světě, v němž díky historickému povědomí pocítujeme určité „odcizení“ („alienation“). Cokoliv, co člověk vytvoří, je vždy už v nějakém vztahu k něčemu, co bylo vytvořeno dříve. Člověk je vždy už jaksi promísen s těmi, kteří tu byli před ním, jako i se svými současníky. Sontagová tento stav popisuje jako „potupné otroctví dějinám“ („ignominious enslavement to history“), proti kterému staví sen umělců o naprosté ahistoričnosti, a tudíž neodcizenosti umění („unalienated art“), přičemž této ahistoričnosti a neodcizenosti se ze zřejmého důvodu dotýká právě umění, které mlčí („art that is ‚silent‘“).²²¹

Touha po ahistoričnosti leží také v základech Akakijova a Bartlebyho mlčení: obě postavy svým mlčením odmítají zkorumpovanou podstatu řeči. Bartleby se zbavuje všech vztahů a asociací se světem svou magickou větou a následným mlčením.

²¹⁸ Tamtéž, s. 3.

²¹⁹ „The notions of silence, emptiness, reduction, sketch out new prescriptions for looking, hearing, etc. – specifically, either for having a more immediate, sensuous experience of art or for confronting the art work in a more conscious, conceptual way“ (Sontag, *Styles of Radical Will*, s. 6).

²²⁰ Tamtéž, s. 7.

²²¹ Tamtéž, s. 8.

„Vyjádřit (se) znamená chybovat. Buď si vědom: vyjádřit, necht' je pro tebe totéž co lhát,“²²² mohl by říci Pessoaovými slovy, jenže on se slov, oproti subjektu *Knihy neklidu*, vzdal, a nemůže je tudíž použít na svoji obranu. Kdyby je přece použil, byla by stejně nepravdivá a zavádějící, protože taková je jejich podstata.

Bartleby se však historičnosti vzdává ještě i jiným způsobem – zcela vymazává svou osobní historii, svou minulost. Indický filozof Džiddú Krišnamúrti, na něhož se ve své studii odkazuje Sontagová, prohlásil: „musíme se vzdát naší psychologické paměti. Pokud tak neučiníme, budeme plnit nové starým, blokovat nové zážitky naší snahou propojit je s předešlými. Musíme zničit kontinuitu (...). A to, co se po konci objeví (...), bude ticho.“²²³ Totéž ticho, které kolem sebe svým ničením kontinuity šíří Bartleby. Nevíme, odkud přišel, kde se tu vzal, jak si žil až dosud. Nevíme, zda má nějaké příbuzné, nevíme, kdo jsou jeho rodiče, dokonce neznáme ani jeho záměry, touhy, pocity. Nevíme, proč jedná tak, jak jedná. Bartleby je všech vztahů absolutně oproštěn, objevuje se před námi holý a sám, bez jediného opěrného, vztažného bodu, daleko vzdálen jakýmkoli strukturám a sociálním sítím, které by jej mohly definovat. Jedinou zmínku o jeho minulosti se dozvídáme až na konci povídky, kdy nám vypravěč prozradí nejistou fámu, že Bartleby dříve pracoval jako podúředník v oddělení nedoručených dopisů. Avšak i tato informace neodkazuje k ničemu jinému než právě k rušení kontinuity. Nedoručené dopisy jsou pouze jejím symbolem. Odpověď v jejich případě nenásleduje za otázkou, dopis zůstává viset v mezním prostoru mezi odesílatelem a adresátem, kontinuita je zničena. Vždyť i samotný Bartleby je takovým nedoručeným dopisem: všem ostatním postavám nedoručitelným sdělením, které se vymklo kontinuitě.

Akakij je v tomto ohledu Bartlebymu velmi podobný. Jeho řeč je rozpadlá, používá většinou jen předložky, příslovce a částice, „které nemají vůbec žádný smysl.“²²⁴ Kontinuitu však svou narušenou konstrukcí řeči problematizuje ještě o něco více než Bartleby. Typická Akakijova věta je nedokončená, bez začátku (mimoходом stejně jako celá novela). Obvykle pronese jen cosi jako „To je tedy ale tento...“²²⁵ dál už většinou nic nepokračuje. Narušená kontinuita řečeného je ještě zesílena tím, že je v přímém vztahu s celkově narušenou kontinuitou Akakijova života. Stejně jako v případě Bartlebyho neznáme Akakijovu minulost. Jako by od ní byl Akakij zcela

²²² Pessoa, *Knihy neklidu*, s. 13.

²²³ Sontag, *Styles of Radical Will*, s. 6.

²²⁴ Gogol, *Plášť*, s. 96.

²²⁵ Tamtéž.

odříznut. Hned na začátku povídky se sice dozvídáme o potížích ohledně výběru jeho jména a víme tak, jak se jmenoval Akakijův otec, ale to je vše. Jménem jako by celá Akakijova historie končila. Zdá se, že ihned poté, co byl pojmenován, začal opisovat a opisoval až do té chvíle, v níž zatoužil po zimním plášti, až do té chvíle, kdy se začal kvůli této potřebě znovu vřazovat do vztahů světa. Mezitím nebylo nic. Jen jeden nekonečný, neměnný okamžik. „Všichni ti ředitelé a všelijací přednostové, kteří se tu zatím vystřídali, ho viděli pořád na stejném místě, ve stejné pozici, se stejnou hodností, pořád jako toho úředníka pro písarské práce, takže potom dospěli k přesvědčení, že musel už přijít na svět takový, v úřednické uniformě a s pleší.“²²⁶

Je to tedy kontinuita, vevázanost do nejrůznějších sociálních struktur, do struktur jazyka, do historie, kterou postavy svou destruovanou řečí a zejména mlčením, jež po ní zůstává, ruší a jejímž zrušením infikují ostatní. Navozují tak liminální situaci „mezi a uprostřed“ téměř srovnatelnou s liminální fází přechodových rituálů. Diváci, tj. ostatní postavy, jsou náhle vrženi do situace, v níž přestala platit pravidla dosud platná, ale v níž nová ještě nebyla nastolena. Kategorie jako kontinuita či historie se ukázaly klamnými a nepoužitelnými, ale nebyly zatím nahrazeny kategoriemi novými.

3.4 ZÁVĚR

Performance Akakije a Bartlebyho jsou performancemi ticha a mlčení. Oba sice ještě částečně mluví, ale jejich řeč je řečí mizející, odpoutávající se od logu, řečí, která vždy už směřuje k mlčení, která je mlčením umožněna a vždy už doprovázena. Svým mlčením nabízejí oba „performeři“ ostatním přítomným postavám demokratický a liberální prostor možné záměny rolí, nabitý příležitostmi náказы a transformace, a i přesto, že většina z nich tuto demokratickou výzvu k „bytí spolu“ nepochopila, prožitek mlčení se ukazuje jako silně nakažlivý, působící na ně svou intenzivní tělesnou smyslovostí. Akakijovo a Bartlebyho mlčení tak není pasivním postojem, ale aktivním konáním. Rozehrává činy ostatních, působí jejich nákazem a proměnou. Mlčení je, stejně jako řečové výpovědi, činem, je performativem, přičemž obsahem tohoto performativu a výsledkem náказы ostatních je zrušení kontinuity a historičnosti. Nakažení se vyvazují z jakýchkoli sociálních, historických a jazykových struktur, aniž by tyto byly nahrazeny jinými, čímž se dostávají do liminální situace velmi podobné přechodovým rituálům.

²²⁶ Tamtéž, s. 91.

4 OPAKOVÁNÍ

V rámci specifické nezachytitelné materiálnosti představení jsme již mluvili o tělesnosti a zvukovosti (řeči a mlčení), nyní se zaměříme na její poslední rozměr, na časovost.

Jakým způsobem se v daných prózách projevuje čas? Jakou má podobu? Je něčím specifický? Na první pohled ubíhá v obou textech plynule, spěje od začátku ke konci, nic zvláštního nevykazuje. Při bližším pohledu však zjistíme, že se zde až nápadně často objevuje jeden důležitý motiv – opakování.

Bartleby s Akakijem jsou písaři, jejich úkolem je opisovat, a tak stále dokola opakovat jednou již napsaný text. Bartleby navíc donekonečna, jen s mírnými obměnami, opakuje jednu a tu samou odpověď, že on by raději ne, a slovíčko „raději“ po něm nakonec opakují úplně všichni. Také Akakij je s opakováním silně spjat. Stejně jako Bartleby je i on písařem, který tak vždy jen opakuje texty už jednou napsané. Kromě toho se však motiv opakování objevuje v próze i jinde. Hned na začátku textu se dozvídáme, že Akakije nebylo po narození téměř možné pojmenovat, jako by vůbec neměl vlastní identitu, a tak mu nakonec dali jméno po otci – Akakij Akakijevič. Už tedy v tomto ohledu je Akakij pouze opakováním, nehledě na to, že i hlásky ve jméně (a, k) se opakují a připomínají Akakijovo koktání (Ak-ak), které samotné je na principu opakování založené. Dalším místem, kde se motiv opakování objevuje, je zakončení Gogolovy povídky: Akakij se po smrti opět vrací, opakuje se jako duch, který lidem krade kabáty. V této podobě (ducha) Akakij opakuje pouze to, čím byl za života – nežijící chimérou, jejíž jedinou potřebou, kterou kdy měla, byl nový kabát. Konec je tak jen opakováním celého předchozího příběhu.

Co toto všudypřítomné opakování v textech znamená? O čem k nám hovoří? Je v textech přítomné natolik intenzivně, že zdá se sděluje cosi zásadního o podstatě těch, kteří (se) opakují. Je toto opakování znakem pasivity, stagnace, zaseknutí se na jednom a tomtéž bodu, který se stále dokola navrácí, nebo je možné vidět v opakování i jiný princip než stagnaci a pasivitu?

4.1 OPAKOVÁNÍ JAKO RYTMUS PERFORMANCE

Podle Fischer-Lichte je opakování oblíbeným režijním postupem mnoha představení, přičemž při nich slouží zejména jako prostředek rytmu. Rytmus funguje jako organizační princip, propojuje tělesnost, prostorovost a zvukovost a reguluje jejich

vznik a zánik.²²⁷ Rytmus cele souvisí s lidským tělem. „Tlukot srdce, krevní oběh i dýchání jsou podřízeny svému rytmu, rytmické jsou i pohyby, které děláme při chůzi, tanci, plavání, psaní a dalších činnostech, a rytmu v neposlední řadě podléhá i mluva, zpěv, smích a pláč.“²²⁸ Lidské tělo je podle Fischer-Lichte rytmem cele ovládáno, což nám dává zvláštní schopnost jej „nejen vnímat, ale také s ním ‚souznít‘“.²²⁹ Rytmičké strukturování tak vytváří „obzvláště příhodné podmínky pro vznik autopoietické zpětnovazební smyčky“.²³⁰ Ta je tvořena změnami, posuny a variacemi rytmu, vzniká měnícím se „souzněním“ s rytmem druhých a proměnlivým vzájemným tělesným působením mezi aktéry a diváky, přičemž záleží na tom, „zda a do jaké míry se představení podaří vtáhnout do jím ustanoveného rytmu diváky.“²³¹

Jak již bylo vysvětleno v první kapitole, v rámci autopoietické zpětnovazební smyčky dochází k neustálé výměně mezi vnímajícím a vnímaným, a tak rozdíl mezi subjektem a objektem přichází o svůj status apriorního protikladu. Zpětnovazební smyčka permanentně osciluje mezi pozicí subjektu a objektu a je tak zodpovědná za liminální stav „mezi a uprostřed“, v němž se vnímající odpoutávají od všedního světa s jeho pravidly a normami, aniž by se jim ukazoval způsob, jak se s nově nastolenou situací vypořádat. Situace tak vede k nákaze a následné proměně.

Není to tedy jen specifická řeč a mlčení, které způsobují nákazu, ale také rytmus, tedy opakování. Nákaza spojená s rytmem je zřejmá v obou textech. Je to právě rytmus opakování Bartlebyho věty, který na ostatní působí svou tělesností a infikuje je. Stejně tak je zdrojem nákazy i Akakijovo koktání a opakované zadržávání, které infikuje vypravěče Akakijovou formou řeči (zadržávání se v podobě téměř nesmyslných odboček, nadbytečných informací a zbytečných slov). V rámci autopoietické zpětnovazební smyčky tak mezi oběma hlavními postavami a postavami vedlejšími, popř. vypravěčem, dochází k neustálé výměně, při níž přichází nákaza v podobě stírání jasné opozice mezi subjektem a objektem. Subjekt a objekt ve společném rytmu splývají.

Zdánlivá pasivita obou postav tak opět, tentokrát ve formě opakování, způsobuje nákazu a proměnu ostatních a působí tak jako aktivizující činitel. Tomuto aktivnímu rozměru pasivity však nahrává kromě nákazy ještě jeden fakt. Je jím neustálá

²²⁷ Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, s. 197.

²²⁸ Tamtéž.

²²⁹ Tamtéž.

²³⁰ Tamtéž.

²³¹ Tamtéž.

mírná proměna toho, co je opakováno, a to až u postav hlavních, či nakažených postav vedlejších. Jak tato proměna opakovaného vypadá a co způsobuje?

4.2 OPAKOVÁNÍ JAKO NEMOŽNOST OPAKOVÁNÍ

V roce 1843 vydal Soren Kierkegaard krátký text na pomezí filozofie a beletrie nazvaný *Opakování (Gjentagelesen)*. Kierkegaard zde rozlišuje dva základní pojmy: „opakování“ a „rozpomínání“. „*Opakování* je rozhodující výraz pro to, čím Řekům bylo „*rozpomínání*“,“²³² píše na úplném začátku své úvahy. „Rozpomínání“ odkazuje k Platónově konceptu *anamnesis*, který říká, že vědění je formováno procesem rozpoznání. Cokoli víme, víme proto, že už s tím máme nějakou dřívější zkušenost, už jsme to kdysi věděli.²³³ Oproti „rozpomínání“, které upřednostňuje minulost, staví Kierkegaard „opakování“, které naopak privileguje budoucnost. Rozpomínání je, jako pouhé rozpoznání ztracené věci či momentu, Kierkegaardem vnímáno jako cosi nešťastného, zatímco opakování, které naopak umožňuje nalezení minulosti, jako cosi šťastného.

„Opakování a rozpomínání je stejný pohyb, jenže v opačném směru; neboť co se rozpomíná, bylo, opakuje se dozadu; vlastní opakování proti tomu rozpomíná dopředu. Proto činí opakování, pokud je možné, člověka šťastným, zatímco rozpomínání jej činí nešťastným.“²³⁴

Kierkegaard nám také připomíná paradox opakování: „Dialektika opakování je snadná; neboť to, co se opakuje, bylo, jinak by se to nemohlo opakovat, ale právě to, že to bylo, činí opakování novým.“²³⁵ A tak jedinou jistotou, kterou nám opakování nabízí, je nemožnost přesného opakování. Hlavní postava Constantinus se v knize rozhodne znovu navštívit Berlín, město, v němž kdysi žil. Navštíví hotel, kde bydlel, stejnou divadelní hru, kterou tehdy viděl a která se náhodou hraje ve stejném divadle. Opakování minulého však nepřichází, vše je trochu stejné, ale zároveň trochu jiné. Dokonce i poté, co se Constantinus navrací z cesty zpět domů, zjišťuje, že jeho dům byl uklizen a nábytek přestavěn. Tedy ani s návratem nenachází úplné opakování a začíná chápat, že jediným možným opakováním je nemožnost opakování.

²³² Kierkegaard, Soren, *Opakování*, přel. Z. Zaccpal, Praha, Vyšehrad 2006, s. 9.

²³³ Viz např. Platón, *Euthydémos; Menón*, přel. F. Novotný, Praha, Oikoymenh 2000. nebo Platón, *Faidón*, přel. F. Novotný, Praha, Oikoymenh 2005. nebo Platón, *Faidros*, přel. F. Novotný, Praha, Oikoymenh 2009.

²³⁴ Kierkegaard, Soren, *Opakování*, s. 10.

²³⁵ Tamtéž, s. 41.

Také teorie performativity tvrdí, že rytmus představení je určen nikoli opakujícím se stejným, ale odchylkami, jako klíčovým principem performance. Žádné opakování nikdy nepřináší přesně to, co již proběhlo. Rytmus je zachován tak, že něco je předvedeno a o chvíli později se to s drobnou odchylkou objeví znovu a potom zase.²³⁶

Opakování u Akakije a Bartlebyho vykazuje stejné znaky. Také u nich se jedná o opakování s odchylkou. Akakij je opakováním svého otce, ale současně je i někým jiným, odlišným. Když Akakij po své smrti opakuje sám sebe v podobě ducha, je také Akakijem, jakým býval, ale zároveň je někým či něčím jiným – zásadně proměněnou netělesnou entitou. Stejně tak Bartleby svou „neměnnou“, donekonečna opakovanou formuli neustále trochu pozměňuje. Taktéž opakování jako projev náказы, který se objevuje u vedlejších postav, popř. vypravěče v obou textech, je opakováním, které mluví o nemožnosti opakování. Nakažení nikdy neopakují přesně to, co je opakováno. Vypravěč Akakijova příběhu neopakuje Akakijovu řeč zcela a doslovně, pouze používá stejné principy, stejná slova, podobně jako ani vedlejší postavy v *Písaři Bartlebym* neopakují Bartlebyho větu úplně, ale vybírají si z ní jedno slovo, které bezděčně opakují v rámci svých různorodých vlastních promluv.

Opakování jako prostředek i forma náказы se tak v obou příbězích projevuje jako opakování, které neopakuje stejné, ale vytváří nové, a působí tak jako aktivní činitel proměny.

4.3 LIMINÁLNÍ ROZMĚR OPAKOVÁNÍ

O více než století po Kierkegaardovi, inspirován jak jím, tak Nietzscheho konceptem věčného návratu,²³⁷ pokračoval v rozvíjení tématu opakování Gilles Deleuze, který v roce 1968 publikoval knihu *Différence et répétition*, jejímž hlavním záměrem bylo zpochybnit nejrůznější metafyzické fikce současné filozofie, jako například představu, že filozofie je uzavřeným systémem a že existuje cosi jako počátek (arché), pravda či vědění. Podle Deleuze tyto představy západního myšlení přežily proto, že princip difference byl vždy podřízen principu identity.²³⁸ Deleuze kritizuje všechny myslitele, kteří zastávali názory ztotožňující stejnost s celistvostí a afirmací a diferencí naopak pouze s nedostatkem a negací, a tvrdí, že difference nemůže být

²³⁶ Fischer-Lichte, *Teorie performativity*, s. 240.

²³⁷ Např. Nietzsche, Friedrich, *Tak pravil Zarathustra*, přel. O. Fischer, Olomouc, Votobia 1995.

²³⁸ Deleuze, Gilles, *Différence and Repetition*, New York, Columbia University Press 1994, s. 29.

popsána jako negativní, protože je vždy neurčitá.²³⁹ Proto opakování, které nám představuje a které v sobě podle Deleuze vždy obsahuje princip diference, má dvojitý charakter – vždy se nachází kdesi mezi afirmací a negací.

Opakování nás tak znovu uvádí do performativně blízké liminální situace „mezi a uprostřed“. Opakované není ani identické, ani zcela odlišné oproti tomu, co opakuje. Není ani afirmací, ani negací. Postavy, které opakují, splývají skrze opakování s opakovaným, ale zároveň zůstávají stále částečně odděleným subjektem. Podívejme se proto hlouběji na tuto liminální situaci opakování. Kde se ti, kteří podlehnou rytmu opakování, nacházejí? Co vše prostor „mezi a uprostřed“ obsahuje a způsobuje?

Při řešení této otázky nám pomůže teorie mimésis, která je s tématem opakování nerozlučně spjata (opakování originálu prostřednictvím jeho nápodoby). Platón jako jeden z jejích prvních představitelů nám v dialogu *Kratylos*, jenž se zabývá pojmenováním, ukazuje, že pokud je jméno použito správně, musí evokovat některé ze základních kvalit pojmenovávaného objektu, ale pokud pojmenování sdílí s pojmenovávaným objektem příliš mnoho, hrozí, že přestane být pouhou nápodobou a stane se kopií. Nápodoba se tak v tomto Platónově pojetí začíná přibližovat originálu. Opakované se přibližuje tomu, co je opakováno.

„Jistě by to bylo, Kratyle, směšné postavení, do kterého by jména uvedla věci, jež jsou jimi jmenovány, kdyby k nim byla ve všem a vším způsobem připodobněna. Všechny věci by se totiž patrně zdvojily a ani jeden, ani druhý člen takové dvojice by nemohl říci, co z obého je věc sama a co jméno.“²⁴⁰

Vztahem mezi originálem a nápodobou, konkrétně mezi originálem a jeho reprodukcí, se ve svém eseji nazvaném „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ („Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, 1935) dotýká o mnoho století po Platónovi i Walter Benjamin. Před tím, než přišla doba technické reprodukovatelnosti, byl podle něj originál od reprodukce jasně oddělen. Jakkoli dobře reprodukce imitovala originální objekt, ten si vždy dokázal zachovat „auru“ své unikátní, originální existence. To se však s nástupem technické reprodukovatelnosti mění a zejména poté, co přijde fotografie, se tato „aura“ originálu ztrácí a reprodukce se stává stejně originální jako originál sám.

²³⁹ Tamtéž, s. 52.

²⁴⁰ Platón, *Kratylos*, přel. F. Novotný, Praha, ISE 1994, 432d.

Ocitáme se tak v době, kdy se zásadně mění povaha vztahu originál–kopie. Každá kopie má od nynějška potenciál stát se současně jak kopií, tak originálem.²⁴¹

Skrze Platóna a Benjamina se tu tak dotýkáme problému, který je základním nosným principem *Písaře Bartlebyho* i *Pláště*: liminálního prostoru, jenž vzniká z naprosté nerozlišitelnosti mezi originálem a kopií. Je totiž možné, že Bartleby s Akakijem jsou ve stejnou chvíli jak originálem, tak kopií, a není možné mezi těmito dvěma opozicemi rozhodnout, přičemž právě v této nerozhodnutelnosti, v selhání teorie mimésis, tkví, jak uvidíme dále, performativní podstata obou postav.

Na neudržitelnost teorie mimésis poukazuje ve svém eseji *The Double Session* (*La double séance*, 1970) i Jacques Derrida. Staví v něm vedle sebe dva texty: Platónova *Filéba* a Mallarmého *Mimique*. Zatímco ve *Filébovi* je idea a kopie zřetelně rozlišena a mimésis jasně stanovena tak, že nápodoba určitým způsobem zdvojuje napodobovanou původní věc či ideu, Mallarméův text předkládá naprosto jiný obraz mimésis. *Mimique* nám ukazuje kopii, která nemá žádný originál, žádný původní objekt. Mim monsieur Pierrot, s nímž se v textu setkáváme poté, co zavraždil svou nevěrnou ženu Columbine, nám přehrává události, které k vraždě vedly. Jenže, jak tvrdí Derrida, nejde o mimésis v pravém slova smyslu, neboť zločin, jehož důvody a příčiny nám mim předvádí, nebyl nikdy spáchán na jevišti ani nikde jinde a nikdo ho nikdy ve skutečnosti neviděl, mimovo ztvárnění tak nekopíruje žádný originální akt. Protože se zločin neodehrál ani v žádné brožuře, která byla k dramatu napsána, nemůžeme hovořit o žádném původním zločinu. Žádný zločin se nikdy nestal. A to ani v „divadelní fikci“.²⁴² Koncepce mimésis se rozpadá, přičemž důvodem rozpadu je podle Derridy to, že centrum, na kterém závisí stabilita tohoto konceptu, je pouhým umělým konstruktem západní filozofické tradice a jejího logocentrismu.²⁴³ Derrida píše, že „centrum vůbec není, že centrum nemůže být myšleno formou přítomného jsoucna, že centrum nemá žádné přirozené místo, že to není pevné místo, nýbrž funkce, jakési ne-místo, v němž se donekonečna odehrávají substituce znaků.“²⁴⁴

Derrida tak rozkládá tradiční uspořádání logických binárních opozic (zde kopie vs. originál), přičemž základní opozice, již se věnuje, je opozice jazyk vs. písmo, kterou

²⁴¹ Benjamin, Walter, „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.“ in: *Výbor z díla I. Literárněvědné studie*, přel. M. Ritter, Praha, Oikoymenth 2009, s. 299–326.

²⁴² Derrida, Jacques, „The Double Session.“, in: Týž, *Dissemination*, London, The University of Chicago Press 1981, s. 200.

²⁴³ Gendron, Sarah, *Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze*, Oxford, Peter Lang Publishing 2008, s. 24.

²⁴⁴ Derrida, Jacques, „Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku.“, in: Týž, *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, přel. M. Petříček, Bratislava, Archa 1993, s. 179.

rozebírá zejména ve studiích „Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku“ („La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines“, 1966) a „Diferance“ („La Différance“, 1967). Zabývá se v nich jazykem metafyziky a začíná u přezkoumání premisy Ferdinanda de Saussura, která tvrdí, že všechny konkrétní manifestace jazyka vycházejí z určité abstraktní struktury. V rámci této struktury neexistují žádné výrazy, které by byly zcela nezávislé či uzavřené. Jazyk je systém určený diferencí, kde každý lingvistický prvek existuje pouze proto, že v sobě zároveň nese náznak toho, co neguje. „Stejně je tedy stejným, pouze pokud se označuje jako jiné.“²⁴⁵ Právě pro tuto vnitřní nerozhodnutelnost jazyka nemůže člověk nikdy tvrdit nic, čehož pravdivost by už nebyla a priori znejistěna. Derrida tvrdí, že jazyk metafyziky je lživý. Každé slovo vždy označuje zároveň to, co označuje, ale i to, co popírá. Jeho význam leží vždy někde mezi – mezi tvrzením a jeho popřením.²⁴⁶

Aby se Derrida vyrovnal se saussurovským označujícím, přichází s novým pojmem „*diferance*“. Ten vychází z francouzského slovesa *diférer*, které má dva významy – jednak „lišit se“, ale také „odsunout, odložit“. Označující se dostává do nikdy nekončícího řetězce. Význam je donekonečna odkládán a každé slovo nás vede k dalšímu v systému signifikace. *Diferance* tak poukazuje na chybějící jádro a jednoznačný smysl textu. Text je tak spíše neomezeným sledem odkazů: označující neustále vstupuje do dalších spojení s dalšími označujícími a stanovení významu je tak nikdy neukončitelným procesem.²⁴⁷

Stejně tak donekonečna vyčkává a je odkládán význam Akakije a Bartlebyho a jejich performancí. Oba svým jednáním poukazují na absentující centrum a obecnou neudržitelnost klasických binárních opozic. Akakij s Bartlebym jsou kopiemi, které však postrádají originál – svůj původ, svou historii, svůj počátek. Akakije není na začátku povídky možné pojmenovat právě proto, že není možné pojmenovat něco, co není originální, co postrádá jasnou ohraničenost a centrum. Je tak možné jen opakování jména otcova. Akakij však není ani jednoduše kopií svého otce, je spíše opakováním něčeho, co absentuje, co je nepřítomné, co vždy chybělo. Slovy Charlese Bernheimera je Akakij, stejně jako celá povídka, „strukturován jako hra substitucí okolo absentujícího centra“.²⁴⁸ Bernheimer, jak bylo řečeno v první kapitole, popisuje Akakije

²⁴⁵ Gendron, *Repetition, Difference, and Knowledge*, s. 25.

²⁴⁶ Tamtéž.

²⁴⁷ Derrida, Jacques, „Diferance.“, in: Týž, *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, přel. M. Petříček, Bratislava, Archa 1993, s. 147–173.

²⁴⁸ Bernheimer, „Cloacking the Self: The Literary Space of Gogol's ‚Overcoat.‘“, s. 54.

jako stěží definovatelný vedlejší produkt určitých syntaktických rytmů a opakování. „Akakij nevzniká, spíše se opakuje,“²⁴⁹ píše Bernheimer a o něco dále poznamenává, že Akakij je pouze „přibližný“, jeho osobnost není konstituována na základě konfrontace mezi „mnou a jiným“, spíše se téměř zcela nachází na poli smysl postrádajícího jazyka, z něhož se nikdy „nevynoří jako plně definovaná fiktivní postava“.²⁵⁰ Děje se tak podle mého mínění právě kvůli tomu, že Akakij není originál. Opakuje se při absenci originálu a nikdy se tak nemůže „vynořit jako plně definovaná postava“. Touto svou mezní podstatou je však silně infekční pro ostatní.

Absenci originálu při přítomnosti kopie nalzáme i v Melvillově novele. Pokud se snažíme Bartlebyho uchopit jako jasně vymezenou, od všech a všeho ostatního ohraničenou bytost, jako originál, o což se snaží všechny vedlejší postavy příběhu (snaží se Bartlebyho identifikovat, zařadit, vymežit), potom nám Bartleby uniká. Opět máme k dispozici jen jméno – „Bartleby“, které nám však, stejně jako v případě Akakije, nic neprozrazuje, které Bartlebyho nikam nezařazuje, které je, stejně jako jméno Akakijovo, němé. Obě jména jsou jen opakováním čehosi, co nemá žádný původní obsah. Bartlebyho nelze uchopit, nelze jej poznat, nelze s ním manipulovat, protože není originálem. Bartleby je od všeho ostatního odlišný a zároveň všemu podobný, je kopií toho, co nikdy nebylo. A právě jako takový může být, stejně jako Akakij, prostředkem proměny ostatních.

Vraťme se opět (stejně jako v případě Bernheimerovy studie) na začátek této práce, tentokrát ke studii Gillesse Deleuze „Bartleby; Or, The Formula“. Deleuze v ní popisuje Bartlebyho jako „muže bez referencí“, jehož donekonečna opakovaná formule se nachází vždy někde mezi afirmací a negací, rozpojuje slova a věci, slova a jednání, ale také slova a slovní akty. Dělá tak vlastně něco podobného, co popisuje Derrida. Bartleby je podle Deleuze postava, která v sobě nese cosi nevyslovitelného a nevysvětlitelného, uniká pochopení a vzpírá se psychologii. Nemůžeme o něm říci nic obecného, protože nic takového se jej netýká, zároveň však ale není ani „konkrétním“ – Bartleby je podle Deleuze „Originálem“ a jako takový je mezní entitou: je „léčitelem“, „lékařem“, „novým Kristem“.²⁵¹ Pravděpodobně však tuto liminální pozici „mezi“ zaujímá nikoli proto, že je originálem, ale naopak proto, že je kopií, která originál postrádá. Právě proto může zůstat Bartleby vzdálen jakémukoli vymezení, vždy

²⁴⁹ Tamtéž, s. 56.

Orig.: „In fact, Akaky does not so much originate as he repeats.“

²⁵⁰ Tamtéž.

²⁵¹ Deleuze, „Bartleby; Or, The Formula.“, s. 74.

přesně na pomezí, v liminalitě, kterou je potenciálně, stejně jako Akakij, schopný velmi silně nakazit ostatní.

Důvodem, proč v *Písaři Bartlebym* dochází k takovému napětí mezi postavami, je právě Bartlebyho opakování, které vytváří *diferance*. Ta odkládá významy a dráždí ostatní postavy k nepřičetnosti, protože nechápou, od čeho je Bartleby odlišný, ke komu či k čemu se vztahuje tato odlišnost, a namísto proniknutí k jeho podstatě narážejí na to, že Bartleby není ani věrnou kopií (svých opisovaných textů), ani není celým originálem. Je čistou, donekonečna opakovanou *diferance* bez originálu. Je přesně mezi. Mezi sebou samým a jiným, mezi afirmací a negací. Postrádá centrum, strukturu a jasné vymezení a nutně se tak ostatním postavám, které jsou naopak vymezené, bez opakování a jejichž význam je jasný, jeví jako naprosto neuchopitelný a nanejvýš nesrozumitelný.

Derrida píše, že zásadním omylem metafyziky byla její neustálá snaha mít kontrolu nad svou úzkostí z prázdna, z prostoru bez jasného centra a struktury.²⁵² Podobnou kritiku nám svými činy nabízejí i Akakij s Bartlebym. Svým absentujícím centrem vyvolávají v ostatních postavách úzkost, s níž se tyto nejsou s to vyrovnat. Velmi explicitně je úzkost přítomna v *Plášti*: poté, co Akakij zemře, objeví se znovu v ulicích Petrohradu jako duch. V této pro ostatní neuchopitelné, nepochopitelné podobě, v podobě negující všechny struktury, centra a počátky, vzbuzuje v ostatních spíše než strach z nadpřirozena nepřekonatelnou úzkost z neuchopitelná, úzkost z absence centra struktury, z narušení běžně používaných opozic (mrtvý–živý, tělesný–netělesný apod.).

Akakij s Bartlebym tak svými performancemi opakování a „pasivity“ dekonstruují klasické binární opozice a poukazují na jejich neudržitelnost stejně, jako to činí i Fischer-Lichte. Kopie se objevuje bez originálu, pasivita obou hlavních postav splývá ve svých důsledcích s aktivitou, text s tělem, subjekt s objektem. Akakij s Bartlebym se pohybují na území nedoručitelnosti. Na území „mrtvých dopisů“, které navždy levitují kdesi mezi odesílatelem a adresátem, mezi otázkou a odpovědí. Problematické binární opozice uvádějí ostatní přítomné do liminálního stavu úzkosti a vytvářejí tak performativní situaci potenciální proměny.

²⁵² Derrida, „Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku.“, s. 177–195.

4.4 ZÁVĚR

Významným motivem obou textů je vedle tělesnosti a zvukovosti také opakování. To je též v podobě rytmu důležitou součástí mnohých moderních performancí. Opakování však, jak by se mohlo na první pohled zdát, nevystupuje v textech jako prvek pasivní (opakování stále téhož, stagnace), ale jako prvek aktivní, přinášející proměnu. Vytváří příhodné podmínky pro vznik autopoietické zpětnovazební smyčky, která je zodpovědná za liminální stav „mezi a uprostřed“, jenž vede k nárůstu a proměně přítomných. Nejde, stejně jako v performancích, o opakování totožného (tedy o stagnaci), ale o opakování, skrze které vzniká nové, o opakování, které neustále proměňuje to, co je opakováno. Zásadní liminální situace je vytvořena také tím, že obě hlavní postavy zauímají zvláštní pozici mezi kopií a originálem. Jsou kopií, která originál postrádá. Svým opakováním provádějí dekonstrukci, poukazují na absentující centrum struktury a obecnou neudržitelnost klasických binárních opozic, čímž uvádějí ostatní přítomné do liminálního stavu úzkosti a vytvářejí tak situaci vhodnou pro proměnu. Činí tak ve shodě s principy moderních performancí, prostřednictvím jejich specifické materiálnosti.

Akakij s Bartlebym jsou performery. Performery „pasivity“, ticha a opakování a je nutné tímto prizmatem vnímat jejich jednání. Oba, ať už vědomě (Bartleby), či nevědomě (Akakij), realizují první moderní performance, jejichž záměrem je rozrušit vše, čím jsme si byli doposud jisti, co jsme nikdy nezpochybovali – binární opozice typu aktivita vs. pasivita, text vs. tělo, mlčení vs. řeč, opakování vs. tvoření nového, subjekt vs. objekt, kopie vs. originál, performer vs. divák apod. Podobně jako reální, nefiktivní performeři tímto svým znejišťujícím a úzkost navozujícím jednáním, prostřednictvím tělesnosti, zvukovosti a časovosti (v podobě opakování), vytvářejí specifickou materiálnost představení, jejímž záměrem je tady a teď *fyzicky* infikovat přítomné včetně čtenáře. Zdánlivá pasivita jejich představení tak funguje jako aktivizující prostředek ostatních.

ZÁVĚR

Diplomová práce se zabývala tématem pasivity ve vybraných literárních textech. Zaměřila se na takové literární postavy a subjekty, které působí nečinně, až apaticky, přičemž se snažila odklonit od psychologizujících či politizujících výkladů jejich pasivity a poukázat na pasivitu jako na umělecký performativní prostředek. Pokusila se tak narušit hranice mezi pasivitou a aktivitou, přičemž jejím ústředním argumentem bylo převrácení pasivity ve tvůrčí, aktivizující princip.

Formálně značně odlišné literární texty, povídka *Plášť*, novela *Písař Bartleby*, deník *Knihá neklidu* a esej *Vztáhnout na sebe ruku*, sdílejí společné ústřední téma – pasivitu hlavních postav či subjektů. Práce se pokusila poukázat na fakt, že ačkoli na sebe v každém z textů bere pasivita jinou podobu, pokud se na ni podíváme z pohledu teorie performativity, její podstata, význam a účinek jsou vždy stejné. Práce tak aplikovala teorii performativity na literární text, přičemž se soustředila především na pasivitu postav a subjektů, kterou navrhla vnímat jako prostředek umělecké performance literárních postav a subjektů s jejími účinky a následky, čímž mohla poukázat na nové možné interpretace daných textů a pasivity v nich obsažené.

Práce upozornila na fakt, že pasivita postav, přítomná ve zkoumaných textech, se vždy týká určitého mezního prostoru, který tyto texty sdílí s liminální situací přechodových rituálů a s teorií patosu. Pasivita se v textech projevuje vždy jako naprostá nemožnost rozhodnout se mezi dvěma protiklady či jako prosté dlení přesně na pomezí, mezi ano a ne, mezi odpovědí a otázkou, mezi bytím a nebytím, mezi subjektem a objektem. První kapitola proto vycházela z několika studií věnovaných zkoumaným textům, které všechny upozorňují na určitou specifickou liminální situaci, v textech přítomnou. Ta se ve všech případech týkala rozrušení dichotomie subjekt-objekt a značně připomínala liminální fázi přechodového rituálu, jak ji ve svých antropologických studiích popisují Arnold van Gennep a Victor Turner. Během této liminální fáze procházejí subjekty naprosto nejasnou „kulturní oblastí, která nemá žádné atributy minulého ani nastávajícího stavu,²⁵³“ projevují se pasivně, jejich vlastnosti jsou naprosto nejasné, neexistuje pro ně žádný vymezený status a běžně používané binární opozice splývají. Ve stejné situaci jako subjekty liminální fáze rituálu se nacházejí i pasivní literární postavy a subjekty. Všechny se vyskytují v situaci „mezi a uprostřed“, která stírá protikladné a znemožňuje rozhodnutí a jakoukoli akci. Pasivita jako

²⁵³ Turner, *Průběh rituálu*, s. 95–96.

nemožnost rozhodnout se mezi dvěma protiklady se výrazně shoduje také s konceptem patosu Josefa Vojvodíka, který patos a jeho pasivitu popisuje jako zasažení cizím, jako výsledek zkušenosti s násilím. Ve zkoumaných textech se násilí neobjevuje ve své historické podobě jako u Vojvodíka, ale v podobě násilného zrušení protikladů. Pasivita nabývá v textech dvou forem. První z nich je pasivita samotných hlavních postav/subjektů, druhou je pasivita, kterou tyto infikují postavy vedlejší, popř. čtenáře. Činí tak právě náhlým zrušením opozic, čímž uvrhují ostatní postavy a čtenáře do patické situace, která zpochybňuje vše, co bylo až doposud jisté – svět strukturovaný na základě logických protikladů a jasně stanovených společenských pravidel.

Situace „mezi a uprostřed“ přechodových rituálů, liminalita, rušení protikladů, zasažení cizím a nákaza přítomných se výrazně shodují s teorií performativity, jak ji představila Fischer-Lichte. Proto se významná část první kapitoly soustředila na podrobné prozkoumání této teorie ve vztahu k vybraným literárním textům. Ukázalo se, že mnohé z toho, na čem teorie performativity staví, se objevuje ve všech z nich. V moderních performancích je do ústředí postavena tzv. „autopoietická zpětnovazební smyčka“, tedy proměnlivý vztah mezi aktérem a divákem, který zásadně transformuje vztah subjekt–objekt: každý je ve stejné chvíli jak subjektem, tak objektem, přičemž je tím navozen specifický liminální stav „mezi a uprostřed“. Ten zásadním způsobem rozrušuje centrální opozice běžně užívané v naší kultuře a uvrhuje diváky do krize, kterou nelze zvládnout zažitými vzorci chování. Estetický prožitek zakoušený při moderních představeních divákem tak znamená liminální zkušenost, která působí nákazu a může vést až k transformaci.

Stejné principy jsme našli i u všech zkoumaných literárních textů: funguje v nich autopoietická zpětnovazební smyčka, subjekt splývá s objektem, postavy se nacházejí v situaci „mezi a uprostřed“, která vede k nákaze a následné proměně. Pokusili jsme se tedy postoupit ještě o krok dále a podívat se na literární postavy jako na performery a na jejich činy jako na performanci, a to na performanci, která za svůj prostředek volí pasivitu. Převodli jsme tak teorii Fischer-Lichte z oblasti fyzických představení konajících se v určitém čase na určitém místě za spolupřítomnosti aktérů a diváků do oblasti literárního textu. Zjistili jsme, že dvě ze zkoumaných postav, písař Bartleby a písař Akakij, se performerům velmi podobají a skutečně se zdá, že co činí, je jistý druh, vědomé či nevědomé, umělecké performance se všemi jejími znaky a účinky. Další dva texty, *Knihá neklidu* a *Vztáhnout na sebe ruku*, nevykazují takovou shodu z hlediska postavy a performerů, ale stále se u obou objevuje významné množství

shodných principů a účinků s teorií performance, které nabízejí nové interpretace. Postavy/subjekty všech čtyř primárních textů se nacházejí, tak jako skuteční performeři, na pomezí fenomenálního a sémiotického těla, přecházejí mezi přítomností a reprezentací a navozují tak liminální situaci „mezi a uprostřed“, přičemž svou performancí pasivity působí u ostatních spolupřítomných nákazu a proměnu a v souladu s teorií performativity jí zpochybňují obecnou funkčnost binárních opozic.

Všechny čtyři literární postavy/subjekty nám tak předvádějí moderní performanci specifického typu: performanci založenou na pasivitě. Pasivitu přítomnou v textech je nutné tímto prizmatem vnímat, abychom si mohli lépe uvědomit její důvody a následky, které má na ostatní spolupřítomné, a to proto, že jsou to důvody a následky čistě performativní: zhroucení binárních opozic, nákaza, proměna. Pasivita je tak jako prostředek umělecké performance ve svých důsledcích principem značně aktivním, způsobujícím celou řadu změn.

Pokud jsme se však rozhodli pohlížet na literární postavy jako na performery, měli bychom podrobit analýze to, co se může při pohledu na literární text na jedné straně a moderní performanci na druhé zdát naprosto neslučitelné – specifickou materiálnost, která je bytostnou podstatou každého představení (vyplývající z jeho fyzického dění na konkrétním místě, v konkrétním čase, za spolupřítomnosti aktérů a diváků), a posoudit její přítomnost či nepřítomnost, případně její roli ve zkoumaných literárních textech. Druhá, třetí a čtvrtá kapitola se proto pokusily hlouběji prozkoumat hlavní složky této specifické materiálnosti představení, jimiž jsou: *tělesnost*, *zvukovost* a *časovost*, a porovnat je se stejnými kategoriemi objevujícími se ve vysoké míře především v obou beletristických textech jako prostředky, skrze které se projevuje právě pasivita postav (pasivita tělesnosti jako chátrání a mizení, pasivita zvukovosti jako mlčení, pasivita času jako opakování). Věnovaly se tak podrobné analýze novely *Písař Bartleby* a povídky *Plášť* ve vztahu k těmto kategoriím, a jelikož se ukázalo, že specifická materiálnost představení funguje i v jejich rámci, pokusily se jejich prostřednictvím poukázat na oprávněnost aplikace teorie performativity na oblast literatury a nabídnout nové interpretace pasivity obou postav.

Druhá kapitola se věnovala *tělesnosti*. Prozkoumala podrobněji napětí mezi vnímáním sémiotického a fenomenálního těla performerů spolupřítomným divákem a poukázala na obdobný fenomén objevující se v obou beletristických textech, přičemž navrhla možné čtení obou pasivních postav jako postav představujících přechod od textuality k performativitě, ke kterému docházelo v divadelních představeních

od dob avantgardy. Zjistili jsme, že v obou textech hraje tělo a tělesnost významnou roli, a poukázali jsme na fakt tělesné nákazy, která je základním principem všech moderních performancí a k níž zároveň dochází v obou beletristických textech mezi hlavními a vedlejšími postavami. Pokusili jsme se také ukázat, že ke stejné fyzické nákaze dochází i mezi hlavní postavou a čtenářem.

Tělo performerů slouží při představení jako médium, stejným způsobem funguje i tělo hlavních postav v obou textech. Ukázalo se, že Akakij s Bartlebym nepředstavují jen přechod od textuality k performativitě, ale též přechod od neproblematického neviditelného média k médiu problematickému, které je samo sdělením a které poukazuje na sebe samé, na svou vlastní medialitu (což přechodu od textuality k performativitě odpovídá). Prostřednictvím negativní teorie médií Dietra Mersche a Josefa Vojvodíka, ale také „fyziky médií“ Sybille Krämerové jsme pak obě postavy nahlédli jako performery, kteří nám ukazují to, co bylo až doposud vnímáno jako neviditelné – médium své performance, tzn. fenomenální tělo, které zůstávalo až dosud skryté za tělem sémiotickým. Činí tak v souladu s performery obecně. Došli jsme tím opět k převrácení pasivity v aktivní princip, neboť samo o sobě pasivní médium, které vždy a priori zaujímá neviditelnou mezní pozici (mezi vnímatelem a vnímaným), zde působí jako aktivní činitel ve smyslu vlastního sebe-zjevování.

Další otázkou, kterou si druhá kapitola kladla, byla zákonitě otázka po účelu tohoto zjevování. Za pomoci pozdní filozofie Maurice Merleau-Pontyho se ukázalo, že je jím rehabilitace vnímání a vnímaného světa, a to z toho důvodu, aby vůbec mohlo dojít k fyzické nákaze, která není bez obnovy vnímání možná. Zjistili jsme tak, že tělo a tělesnost hrají v obou textech stejně silnou roli jako při moderních performancích a že fungují na stejných principech, přičemž podrobná analýza nám dala pasivitu Akakije a Bartlebyho nahlédnout jako aktivní performanci směřující k obnově vnímání a následně fyzické nákaze spolupřítomných osob.

Třetí kapitola se zabývala další složkou materiálnosti představení, kterou je *zvukovost*, zejména v podobě lidských hlasů odpoutaných od logu řeči. Porovnává Akakijovo koktání a Bartlebyho stále dokola opakovanou větu s postupným osvobozováním hlasu od jazyka, ke kterému docházelo v divadelních představeních od dob naturalismu, přičemž zjistila, že jak v performancích, tak v obou textech plní zvuk osvobozený od logu jazyka stejnou funkci – boří zažitě kategorizované, ve stavu transfigurace intenzivně působí na přítomné posluchače svou tělesnou smyslovostí a je pro ně značně nakažlivý.

Obě postavy však spíše mlčí, než mluví. Kapitola se proto také podrobněji věnovala fenoménu mlčení a poukázala na jeho demokratickou funkci, kterou v obou textech plní. Akakij s Bartlebym nabízejí svým mlčením, v souladu s většinou moderních performancí, demokratický a rovnoprávný prostor záměny rolí s možností zasahovat do představení a ovlivnit tak jeho celkový průběh.

Mlčení je často spojováno s pasivitou, zatímco mluvení s aktivitou. Na druhou stranu však mlčení Akakije a Bartlebyho působí fyzickou nákazu ostatních, čímž aktivizuje jejich proměnu a následné činy. Kapitola se proto zaměřila na tento vztah (mlčení–pasivita vs. mluvení–aktivita) hlouběji. Kriticky polemizovala s koncepcí sepětí řeči a jednání Hannah Arendtové a navrhla možné doplnění Austinovy teorie řečových aktů: nejen něco říkat, ale i nic neříkat znamená jednat. I mlčení může být, a zkoumané texty jsou toho příkladem, performativním aktem. Aktem, který vytváří liminální situaci, v níž už neplatí dříve platná pravidla. Nabízí demokratický prostor naslouchání a bytí spolu a působí jako infekce vedoucí k proměně přítomných subjektů. Mlčení je činem.

Na otázku, proč postavy konají tento performativ mlčení, odpověděla kapitola prostřednictvím studie Susan Sontagové „The Aesthetics of Silence“, v níž autorka poukazuje na významovou zatíženost řeči (jak historickou, tak sociální) a na touhu umělců po ahistoričnosti a vyvážanosti z jazyka a jeho sociálních a historických konotací. Tato touha po ahistoričnosti leží též v základech Akakijova a Bartlebyho mlčení: obě postavy jím odmítají zkorumpovanou podstatu řeči a vymazávají svou minulost, čímž opět navozují performativní liminální situaci (absence historičnosti, kontinuity).

Čtvrtá kapitola se soustředila na poslední složku materiálnosti představení – na časovost, a to v podobě opakování. To je ve formě rytmu důležitou součástí moderních performancí, ale také významným motivem obou textů. Opět jsme zjistili, že opakování plní v obou textech stejnou funkci jako při performancích: způsobuje nákazu a proměnu ostatních, přičemž stejně jako tělo či mlčení nevystupuje pasivně (v podobě opakování stále téhož a stagnace), ale jako aktivní činitel neustále proměňující to, co je opakováno, a opakováním tvořící nové. Za pomoci Sorena Kierkegaarda, Gillesse Deleuze, Waltera Benjamina a Jacquese Derridy jsme se postupně dostali k teorii mimésis a k tématu sepětí originálu a kopie, přičemž jsme nahlédli podstatu obou zkoumaných postav jako kopie, které chybí originál. Při dalším studiu jsme pak zjistili,

že Akakij s Bartlebym svými performancemi opakování a pasivity, tak jako Jacques Derrida, dekonstruuje klasické binární opozice a poukazují na jejich neudržitelnost.

V průběhu celé práce se tak neustále ukazovalo, že narušení dichotomií a liminální situace „mezi a uprostřed“ jsou jako performativní principy také hlavními principy všech zkoumaných textů. V obou beletristických textech jsou zároveň doplněny o principy nákazy a proměny ostatních, přičemž oba s teorií performativity sdílejí také specifickou materialitu, která má stejné účinky a funguje stejným způsobem jako při moderních představeních. Literární postavy/subjekty nám tak předvádějí performanci pasivity (ve formě pasivity těla, řeči a času), jejímž účelem je narušení binárních opozic běžně užívaných západní kulturou, nastolení liminální situace „mezi a uprostřed“ a připravení podmínek pro možnou nákazu a transformaci spolupřítomných postav a čtenáře. Pasivita je prostředkem jejich estetické performance, je aktivním uměleckým principem, který přetváří zažitě kategorie a vede k proměně.

BIBLIOGRAFIE

Prameny:

Améry, Jean, *Vztáhnout na sebe ruku. Rozprava o dobrovolné smrti*, přel. D. Petříčková, Praha, Prostor 2010.

Gogol, Nikolaj Vasiljevič, „Plášť“, in: *Petrohradské povídky*, přel. A. Nováková, Praha, Svět sovětů 1963.

Melville, Herman, *Písař Bartleby*, přel. J. Ulrich, Praha, Odeon 1990.

Pessoa, Fernando, *Kniha neklidu*, přel. P. Lidmilová, Praha, Hynek 1992.

Odborná literatura:

Agamben, Giorgio. „Bartleby, or; On Contingency.“, in: *Potentialities*, Stanford, University Press 1999.

Arendtová, Hannah, *Vita activa*, přel. V. Němec, Praha, Oikoymenh 2007.

Aristotelés, *O duši*, přel. A. Kříž, Rezek, Praha 1996.

Artaud, Antonin, *Divadlo a jeho dvojenec*. přel. J. Kopecký a L. Šerý, Hermann, Praha 1994.

Austin, John Langshaw, *Jak udělat něco slovy*, přel. A. Bakešová, Praha, Filosofie 2000.

Barthes, Roland, *Světlá komora: poznámka k fotografii*. přel. M. Petříček, Praha, Fra 2005.

Benjamin, Walter, „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.“, in: *Výbor z díla I. Literárněvědné studie*, přel. M. Ritter, Praha, Oikoymenh 2009.

Benjamin, Walter, *Výbor z díla II. Teoretické pasáže*, přel. M. Ritter, Praha, Oikoyomenh 2011.

Bernheimer, Charles, „Cloacking the Self: The Literary Space of Gogol's ‚Overcoat.‘“, *PMLA* 90, 1975, č. 1, s. 53–61.

Cage, John, in Kostelanetz, Richard, *John Cage im Gespräch: zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Koln, DuMont 1989.

Cousineau, Thomas, *An unwritten novel: Fernando Pessoa's The book of disquiet*, Dalkey Archive Press 2013.

Čiževský, Dmitrij, „About Gogol's ‚Overcoat'.“ in Maguire, Robert, *Gogol from the Twentieth Century*, New Jersey, Princeton University Press 1974, s. 295–321.

Deleuze, Gilles, „Bartleby; Or, The Formula.“, in: *Essays Critical and Clinical*, Minneapolis, U of Minnesota Press 1997.

Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, New York, Columbia University Press 1994.

Derrida, Jacques, „Diferänce.“, in: *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, přel. M. Petříček, Bratislava, Archa 1993.

Derrida, Jacques, „Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku.“, in: *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, přel. M. Petříček, Bratislava, Archa 1993.

Derrida, Jacques, „The Double Session.“, in Týž, *Dissemination*, London, The University of Chicago Press 1981.

Raboch, Jiří; Hrdlička, Michal; Mohr, Pavel; Pavlovský, Pavel; Ptáček, Radek, ed., *DSM-5®: diagnostický a statistický manuál duševních poruch*, Praha, Hogrefe – Testcentrum 2015.

Palčová, Anna, red., *Duševní poruchy a poruchy chování: popisy klinických příznaků a diagnostická vodítka : mezinárodní klasifikace nemocí - 10. revize*, Praha, Psychiatrické centrum 2006.

Ejchenbaum, Boris Michajlovič, „Jak je udělán Gogolův Plášť.“ in: *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie*, přel. H. Kosáková, Praha, Triáda, 2012.

Engell, Lorenz; Vogl, Joseph, „Úvod do mediální kultury.“ in Krtilová, Kateřina; Svatoňová, Kateřina, *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, Praha, Academia 2016, s. 37–40.

Fischer-Lichte, Erika. „Za estetiku performativna.“ in Krtilová, Kateřina; Svatoňová, Kateřina, *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, Praha, Academia 2016, s. 317–335.

Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*, přel. M. Polochová, Mníšek pod Brdy, Na Konáři 2011.

Freud, Sigmund, *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920–1924*, přel. M. Kopal a J. Pechar, Praha, Psychoanalytické nakladatelství 1999.

Gadamer, Hans-Georg, *Člověk a řeč*, přel. J. Sokol a J. Čapek, Praha, Oikoymenth 1999.

Gendron, Sarah, *Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze*, Oxford, Peter Lang Publishing 2008.

Gennep, Arnold, *Přechodové rituály*, přel. H. Beguivinová, Praha, Lidové noviny 1997.

Grigore, Rodrica, „Fernando Pessoa's The Book of Disquiet. Imagination, reality and the Pleasure of Masking and Dreaming.“ *Theory in Action* 4, 2011, č. 1, s. 38–47.

Grotowski, Jerzy, „K chudému divadlu.“ in: *Texty – Teatr laboratorium: Druhá část*, přel. J. Pilátová, Praha, Pražské kulturní středisko 1990.

Hartl, Pavel. Hartlová, Helena, *Psychologický slovník*. Praha, Portál 2009.

Heidegger, Martin, *Básnický bydlí člověk*, přel. I. Chvatík, Praha, Oikoymenh 1993.

Heidegger, Martin, *Bytí a čas*, přel. I. Chvatík, Praha, Oikoymenh 1996.

Henry, Michel, *L'essence de la manifestation*, Paris, P.U.F. 1963.

Herrmann, Max, „Prožívání divadelního prostoru.“, přel. M. Polochová, *Divadelní revue* 22, 2011, č. 3, s. 53–65.

Hiroto, Donald S.; Seligman, Martin. E. P., „Generality of learned helplessness in man.“, *Journal of Personality and Social Psychology* 31, s. 311–27.

Keyser, Christian, „Quick Guide: Mirror Neurons.“ *Current Biology* 19, č. 21, 2010, s. 971–973.

Kierkegaard, Soren, *Opakování*, přel. Z. Zaccal, Praha, Vyšehrad 2006.

Krämerová, Sybille, „Je možná metafyzika médií?“ in Krtilová, Kateřina; Svatoňová, Kateřina, *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, Praha, Academia 2016, s. 69–87.

Luhmann, Niklas, *Sociální systémy: nárys obecné teorie*, přel. P. Váňa, Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury 2006.

McCall, Dan, *The Silence of Bartleby*. Ithaca and London, Cornell University Press 1989.

McLuhan, Marshall, *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*, přel. M. Calda, Praha, Mladá Fronta 2011.

Mejerchold, Vsevolod Emilievič, „Der Schauspieler der Zukunft in die Biomechanik.“ in Týž, *Theaterarbeit 1917–1930*, München, Hanser 1974.

Merleau-Ponty, Maurice, *Svět vnímání*, přel. K. Gajdošová, Praha, Oikoymenh 2008.

Merleau-Ponty, Maurice, *Viditelné a neviditelné*, přel. M. Petříček, Praha, Oikoymenh 2004.

Merleau-Ponty, Maurice, *Viditelné a neviditelné*, přel. M. Petříček, Praha, Oikoymenh 2004.

Mersch, Dieter, „Tertium Datur: Úvod do negativní mediální teorie.“ in Krtilová, Kateřina; Svatoňová, Kateřina, *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, Praha, Academia 2016, s. 336–354.

Morris, Beja, „Bartleby and Schizophrenia.“, *Massachusetts Review*, 19, 1978, s. 555–568.

Nietzsche, Friedrich, *Tak pravil Zarathustra*, přel. O. Fischer, Olomouc, Votobia 1995.

Patočka, Jan, „Životní rovnováha a životní amplituda.“, *Kritický měsíčník* 2, 1939, č. 3, s. 101–106.

Patočka, Jan, *Tělo, společenství, jazyk, svět*, Praha, Oikoymenh 1995.

Pechar, Jiří, „Fenomenologie Merleau-Pontyho.“ *Filozofia* 64, 2009, č. 3, s. 195–206.

Pessoa, Fernando, „Letter to Adolfo Casais Monteiro.“, in: *The Book of Disquiet*, Penguin Classic 2002.

Pinchevsky, Amit, *Bartleby's Autism: Wandering along Incommunicability*. *Cultural Critique*, 78, 2011, s. 27–59.

Platón, *Euthydemos; Menón*, přel. F. Novotný, Praha, Oikoymenh 2000.

Platón, *Faidón*, přel. F. Novotný, Praha, Oikoymenh 2005.

Platón, *Faidros*, přel. F. Novotný, Praha, Oikoymenh 2009.

Platón, *Filébos*, přel. F. Novotný, Praha, Oikoymenh 2012.

Platón, *Kratylos*, přel. F. Novotný, Praha, ISE 1994.

Platón, *Theaitétos*, přel. F. Novotný, Praha, Oikoymenh 1995.

Plessner, Helmuth. „K antropologii herce.“, in *Disk, časopis pro studium dramatického umění* 24, 2008, s. 21–28.

Rizzolatti, Giacomo, „The Mirror-Neuron System.“ *Annual Review of Neuroscience* 27, 2004, č. 1, s. 169–192.

Scollins, Kathleen, „Letter as Hero in ‚The Overcoat‘.“, *Russian Review* 71, 2012, č. 2, s. 187–208.

Seligman, Martin E. P., *Helplessness: On Depression, Development, and Death*. San Francisco, W. H. Freeman. 1975.

Serres, Michel, *Die Legende der Engel*, Isel, Frankfurt am Mein 1995.

Sharp, Gene, *The Politics of Nonviolent Action*, Boston, Sargent 1973.

Shipley, Gary. „Dreaming Dead: The Onanistic and Self Annihilative Principles of Love in Fernando Pessoa’s Book of Disquiet.“ *Glossator* 5, 2011, s. 107–138.

Simmel, Georg, „Zur Philosophie des Schauspielers.“ in Týž, *Das individuelle Gesetz: Philosophische Exkurse*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1968.

Sontag, Susan, *Styles of Radical Will* [online]. London: Penguin Classic, 2009 [cit. 18.1.2017]. Dostupné z http://opasquet.fr/dl/texts/Sontag_Aesthetics_of_Silence_2006.pdf.

Sullivan, William, „Bartleby and Infantile Autism: A Naturalistic Explanation.“, *The Bulletin of the West Virginia Association of College English Teachers* 3, 1976, č. 2, s.43–60.

Tholen, Christoph Georg, „Medium/Media.“, in Krtilová, Kateřina; Svatoňová, Kateřina, *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, Praha, Academia 2016, s. 41–68.

Thoreau, Henry David, *Občanská neposlušnost a jiné eseje*, přel. J. Hokeš, Praha, Litomyšl, Paseka 2014.

Turner, Victor, „Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage.“, in Týž, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Itaca, NY, Cornell University Press 1967.

Turner, Victor, *Průběh rituálu*, přel. L. Kučerová, Brno, Computer Press 2004.

Vojvodík, Josef, „Metaxy phenomenon neboli v prostoru mezi... K současné filozofii médií a mediality.“ *Slovo a smysl* 11, č. 21, 2014, s. 15–43.

Vojvodík, Josef; Langerová, Marie, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha, Argo 2014.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Příloha I.

Abramovič, Marina, *Rhythm 0*, 1974.



Příloha II.

Abramovič, Marina, *Lips of Thomas*, 1975.



Příloha III.

Abramovič, Marina, *The Artist is Present*, 2012.



Příloha IV.

Abramovič, Marina; Ulay, *Expanding in Space*, 1977.



Příloha V.

Societas Raffaello Sanzio, *Julius Caesar*, 1997.

