

## Posudek oponenta bakalářské práce

Název bakalářské práce: Estetika performativity Eriky Fischer-Lichte

Autor: Kristina Pereverzeva

Oponent bakalářské práce: Mgr. Martin Kaplický, Ph.D.

Kristina Pereverzeva se ve své bakalářské práci pokusila zpracovat nesmírně aktuální a zajímavé téma – estetiku performativity. Za hlavní zdroj své práce si autorka zvolila dílo Eriky Fischer-Lichte, což je jistě oprávněná volba, protože právě tato teoretička je jedním z hlavních současných zastánců této teorie. To je však bohužel asi jediný klad předložené práce. Vlastní výklad je totiž neorganicky strukturovaný, použité věty často nesrozumitelné (alespoň pro oponenta), vývody úvah buď triviální či nepodložené, práce navíc obsahuje i naprosto neakceptovatelné historické přehmaty a je plná překlepů. V následujících odstavcích se pokusím ukázat příklady zmíněných typů problémů.

Problémy ve struktuře textu objevíme již pouhým pohledem na obsah. Práce totiž obsahuje dvě třetí kapitoly „3. Erika Fischer-Lichte“ a „3. Performativní umění a umění performance“, tak je tomu i v hlavním textu. To by samozřejmě mohlo být jen přehlédnutí, ale podle mě to ilustruje absenci promyšlené struktury práce. První-třetí kapitola, která obsahuje stručný životopis Eriky Fischer-Lichte totiž následuje po pokusu charakterizovat tzv. performativní obrat a rozbíjí tak souvislost mezi druhou kapitolou a druhou-třetí kapitolou věnovanou rozlišení performativnímu umění a umění performance. Celá práce je vlastně výtahem z jedné (i když významné) knihy Eriky Fischer-Lichte a ignoruje tak souvislosti této knihy se zbytkem její rozsáhlé teoretické tvorby. Čtenáře proto zarazí, že poslední kapitola před závěrečným shrnutím se jmenuje „Performativní estetika Eriky Fischer-Lichte“, protože tomuto tématu již byly věnovány všechny předchozí kapitoly. To, co čtenáře naopak nepřekvapí je, že tato kapitola je pouhým převyprávěním již výše řečeného. Ve vlastním závěru jsou pak tyto údaje převyprávěny podruhé. Orientaci v celém textu navíc ztěžuje fakt, že práce není stránkována. V dalším textu budu tedy odkazovat na stránky podle údajů v prohlížeči Adobe Acrobat Reader.

Práce bohužel obsahuje velké množství formulací, které byly oponentovi práce nejasné a ztěžovaly mu možnost jejího posouzení. Na straně 14 například autorka tvrdí: „Divadelo [sic!] už není pouhou ilustrací textu psaného, ale stává se plnoprávnou svébytnou uměleckou oblastí. Jde o oblast, založenou na činech a nikoli na slovech, jak tomu bylo až do konce 19. stol.“ Opravdu bylo do konce 19. století divadlo založené na slovech, a ne na činech? Zůstaneme-li jen v českém kontextu je toto tvrzení neslučitelné s rozsáhlými rozbory scénického umění u Otakara Hostinského. Na straně 27 zase autorka tvrdí: „Oproti tomu je v knize *Estetika performativity*, soustředěné na příkladech určitých inscenací a představení, velmi objektivně popsána koncepce umělecké performance, která v sobě i přes veškerou realitu a skutečnost obsahuje patrnou teatrálnost a sémiotičnost. V tomto ohledu je umělecká performance paradigmatickým příkladem divadelního umění, odrážejícím některé rysy divadelních inscenací“. Nějak nedokážu pochopit, proč je přítomnost teatrálnosti a znakovosti v performanci příčinou její proklamované funkce paradigmatického divadelního umění, zvláště když se v klasických inscenacích samozřejmě objevuje také.

Co se týče teoretických vyvození, vezměme si tento příklad (s. 9): „A vzhledem k tomu že vyšla kniha Lehmana *Postdramatické divadlo* (1999) o pět let dříve než *Estetika performativity* (2004) Fischer-Lichte, dává tato skutečnost podnět k uvažování, že mohla vycházet z úvah Lehmana i v jiných

otázkách, než jsou v knize zmíněny. Navíc se oba autoři shodují na potřebě vzniku nové estetické oblasti pro oceňování divadelního umění, které Lehmann nazývá postdramatickým a Fischer-Lichte „přerodem“ vztahu subjekt-objekt a materiálnost-znakovost.“ Ano, oba zmínění autoři se zabývají tématy, která se z velké míry překrývají, a proto k sobě také navzájem ve svých knihách často odkazují. To se netýká jen zmíněných dvou knih, ale celého jejich díla.

Co se týče věcných chyb, vyplývají asi často z toho, že autorka svůj výklad z velké míry zakládá na jedné knize Eriky Fischer-Lichte a úvahy Maxe Herrmanna, Johna L. Austina či Judith Butlerové tak předkládá pouze jejím prostřednictvím, bez odkazu k původním dílům. Z tohoto důvodu si asi spojila performativní obrat se institucionálním založením Ústavu divadelní vědy v Berlíně Maxem Herrmannem (1923). Proto asi také na s. 14 uvádí: „Po performativním obratu a vzniku samotného pojmu performativity se společnost dostává k výraznému kulturnímu zlomu, kdy byl ve společnosti dosud převládající text, jako základ kulturního vývoje nahrazen do té doby přehlíženou performativitou. Tato okolnost se stává určující pro zrod teatrologie, jako nového divadelního oboru, jehož prvotní zájem se soustředí na divadlo samotné a nikoli na jeho textovou předlohu.“ Erika Fischer-Lichte situuje performativní obrat do 60. let dvacátého století. V té době již Herrmannovy teze existovaly více než 40 let a prošly rozsáhlou teoretickou reflexí.

Na základě výše uvedeného tedy bakalářskou práci Kristiny Pereverzevy **nedoporučuji k obhajobě** a autorce ji doporučuji zcela přestrukturovat.

V Českých Budějovicích 14. 6. 2019

Martin Kaplický