

HISTORIE JEDNOHO PROJEKTU DIVADELNÍ A PERFORMANČNÍ HISTORIOGRAFIE

Rozhovor s Tracy C. Davis a Peterem W. Marxem

PAVEL DRÁBEK

Kniha *Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography* (Routledge, 2020) vyšla před více než pěti lety. Při příležitosti tematického čísla *Divadelní revue* vedl Pavel Drábek rozhovor s jejími hlavními editory, Tracy C. Davis a Peterem W. Marxem, a vyzval je k zamyšlení nad svazkem, jeho posláním i dopadem.



Prof. Tracy C. Davis, Ph.D. (Barber Professor of Performing Arts na Northwestern University) se specializuje na historiografii a metodologii výzkumu v oblasti Theatre and Performance Studies (TaPS), divadelní historii 19. století, ekonomické a obchodní dějiny divadla, teorii performance a vztah mezi genderem a divadlem. Její nejnovější kniha *The Cambridge Guide to Mixed Methods Research for Theatre and Performance Studies* (editovaná s Paulem Rae) získala cenu ATHE Edited Works Award, cenu ADSA Joanne Tompkins Prize for Excellence in Editing a čestné uznání TaPRA za editovaný sborník.



Prof. Dr. Peter W. Marx je profesorem mediálních a divadelních studií na University of Cologne. Působí i jako ředitel Theaterwissenschaftliche Sammlung Cologne. Ve svém výzkumu se zaměřuje na historiografii divadla, dějiny inscenování Shakespeara a formování divadla jako kulturní praxe v raném novověku. V roce 2024 vyšla v nakladatelství Cambridge University Press jeho kniha *Early Modern Media Culture* a anglický překlad jeho knihy *Max Reinhardt: From Bourgeois Art to Metropolitan Culture* vyšel u Northwestern University Press.

Zkraje bych se rád zeptal, jaká vůbec byla vaše motivace začít s knižním projektem před více než desíti lety. Co vás vedlo k potřebě vytvořit tak rozsáhlé a v mnoha ohledech radikální přehodnocení divadelní a performanční historiografie?

Peter W. Marx (PWM): Projekt začal, když nás nakladatelství Routledge oslovilo s návrhem na vydání divadelních dějin. Oba jsme ale měli dojem, že svět skutečně nepotřebuje další jednosvazkové dějiny a že nastal pravý čas přehodnotit kategorie, podle nichž dějiny divadla píšeme, a otevřít obor do jiných směrů. Jedním z nejinspirativnějších i nejtrvalejších důsledků tohoto projektu pro mě bylo rozhodnutí sestavit nejen skupinu autorů, ale i přispívajících editorů, s nimiž jsme se opakovaně scházeli a přemítali, jaké jsou v současnosti asi nejpalčivější otázky a jaké si myslíme, že by mohly být v budoucnu. Nešlo nám tedy o to pojednat, čeho už bylo dosaženo, ale spíš předestřít, kam obor směřuje. Na osobnější rovině, a mluvím jako člověk z německého prostředí, jsem měl dojem, že je zapotřebí otázku společenského a kulturního postavení divadla a performance – zejména v jeho historických rozměrech – revidovat a přehodnotit. Uvědomovali jsme si, jak omezující může být úzce poststrukturalistické pojetí divadla a performance. Pojali jsme je naopak jako naprosto specifický typ mediálního (a zprostředkujícího) ztvárňování.

Tracy C. Davis (TCD): Peter podal velice elegantní odpověď. Já zareaguju mnohem méně elegantně a v delším časovém horizontu. Některé plodné podněty vzešly z konference IFTR ve Stockholmu v roce 2016, a tou dobou nás Routledge oslovilo. Zároveň jsem tehdy trávila několik jarních semestrů v Theaterwissenschaftliche Sammlung (TWS) v Kolíně nad Rýnem, kde jsem měla příležitost s Peterem promýšlet možné společné projekty. Bylo pro nás potěšením, že spolu můžeme myslet, hrdovat a že máme intelektuálního partnera, který má podobný pohled na věc. Nevěděli jsme ale, co je naše společná parketa. Důležitou roli sehrála i zkušenost z předchozí stockholmské konference IFTR v roce 1989. Tehdy se vůbec poprvé sešla historiografická pracovní skupina, aniž bychom si to vlastně uvědomovali. Pro IFTR to byl nový pojem i formát. Pamatuji si své tehdejší nadšení, že se budu moci účastnit něčeho historiografického a probírat divadelní historiografii, protože tehdy o ní nebylo kde se dočíst. Jak jsem se těchto setkání v následujících letech účastnila, znovu jsem si uvědomovala, že ve skutečnosti většina přítomných vlastně divadelní historiografii nedělá. Prostě pracovali na divadelní historii a zaměřovali ji s historiografií, aniž by učinili ten nutný další krok: teoreticky reflektovat své metody a vztáhnout je k jiným poznatkům v historickém bádání. Z Peterovy práce jsem byla vždycky nadšená, protože on ten krok pokaždé udělal. V polovině desátých let jsme kolem sebe měli síť kolegů, které jsme pokládali za vhodné intelektuální partnery. Začali jsme hledat způsoby, jak je propojit. Nešlo nám jen o benefit mít je v jednom knižním svazku, ale o to, co vzejde z osobních konverzací tváří v tvář – takto přemýšlet je nejen povzbudivé a osvobozující, ale naše myšlenkové procesy se významně posouvají, když k tomu máme soustavnou, dlouhodobou příležitost a ne jenom devadesát minut během konferenčního panelu.

O tom, proč pokládáme souvislou konverzaci o divadelní historiografii za důležitou, by se asi dalo říct víc. Kolem poloviny desátých let už bylo zjevné, že jako obor známe dopad performančních studií na divadelní historii a historický výzkum vůbec, a hledali jsme, jak se s tím vyrovnat. Tou dobou jsem měla pocit, že v severní Americe i v Evropě už máme „územní bojůvky“ mezi divadelní vědou a performančními studiemi za sebou.

PWM: V roce 2016 jsi také, Tracy, s Christopherem Balmem jako spolueditorem pro Bloomsbury dokončovala pětisvazkovou *Cultural History of Theatre*. To byl za mě velice zajímavý podnik, protože ctíl jistě vzorce, se kterými přišla série *Cultural History of...*, a vím také, že ty i Chris jste dlouze promýšleli, co to znamená kulturní historii psát. A to

právě myslím podnítilo obrat k metodologičtějším, kategoričtějším otázkám. A slušelo by se podotknout, že vy dva jste tu zorganizovali a zrealizovali rozsáhlý kolaborativní projekt, z něhož asi zároveň vzešla otázka, kam teď jít dál.

TCD: Díky za připomenutí. To sem zapadá. S Chrisem jsme pracovali v rámci omezení od nakladatelství, spojených s temporalitou, což jsme nemohli obejít. Na druhou stranu jsme od Bloomsbury měli volnou ruku. Poměrně snadno jsme se po několika debatách shodli na kategoriích, s nimiž obor pracuje. Ve skutečnosti ale nezahrnovaly nic z toho, co nyní definujeme jako Kritické mediální dějiny (Critical Media History). Takže se může zdát, že všechno až na obor médií jsme v *Cultural History of Theatre* tak nějak souhrnně pojednali. A díky tomu, že jsme pokryli všechno od antiky až po současnost, jsme mohli v celé šíři sledovat nejen, s jakými tezemi kolegové přicházejí, ale i to, jaký je předvoj a kam směřuje. A pak jsme se s Peterem mohli ptát, co dál.

Rád bych zdůraznil důležitou věc, kterou jste zmínili. Routledge vás oslovilo, že by chtělo další dějiny, ale vy jste se vzepřeli: „Ne. My bychom teď rádi historiografii.“ Od „píšeme historii“ k „teď uvažujeme o tom, jak k ní přistupovat“ je významný posun. Rozhodli jste se tedy pozvat skupinu intelektuálních partnerů na společné uvažování a „hudrování“, jak jsi to nazvala, a setkávali jste se během série seminářů. Co dřív bývalo psaní monologického historického narativu, byl nyní kolektivní myšlenkový proces – alespoň částečně. Jak tento dialogický způsob práce proměňuje či redefinuje praktikování historie?

PWM: Poslední rok a půl nad tím hodně přemýšlím. Projekt vzešel z dlouhodobé spolupráce s Tracy. Roli v něm sehrála naše zkušenost s Letním institutem [sic!] (zkratka *Summer Institute Cologne*), který jsme v Kolíně každoročně v letech 2013–2019 pořádali se zahraničními studenty. Společně jsme přehodnocovali každý jeden pedagogický koncept, který jsme si za posledních deset let vypěstovali. To, že může Tracy přijet do Německa jako stipendistka Humboldtovy nadace, i to, že její Northwestern University (v Evanstonu) i má Kolínská univerzita zásadním způsobem letní školu podporovaly, byla v tu dobu obrovská výsada. Zmiňuji to proto, že tuto výsadní situaci současné politické okolnosti silně ohrožují. V roce 2016 jsme také jeli do Nového Dillí na společnou dílnu na Univerzitě Džaváharlála Néhrúa (JNU).

To všechno vyústilo v uvědomění, že už skončila doba, kdy vševědoucí izolovaný badatel někde *ex cathedra*, od stolu deklaruje svá moudra. Naopak nastal okamžik, který si žádá skutečné úsilí naslouchat dialogu různých hlasů a názorů. V průběhu tohoto procesu jsme také dokázali v Kolíně zorganizovat konferenci Theater Without Borders,¹ do které jsme zahrnuli mnoho kolegů. Někteří z nich v knize nakonec nefigurují, ale jejich hlasy, argumenty a to, co vnesli do diskusí, se bez veškeré pochybnosti do *Companion* vepsalo.

Zmiňuji to tu úmyslně, protože mám dojem, že akademické prostředí od té doby dramaticky přesunulo svá těžiště. Obávám se, že ten historický okamžik, kterého jsme byli svědky, dost možná skončí – pokud nebudeme dostatečně usilovat o to, aby podobné platformy a kolaborativní formy dialogu a setkávání zůstaly otevřené.

Vzpomínám si na naše první setkání v Evanstonu: tři dny jsme strávili v místnosti s výhledem na zamrzlé jezero a prohazovali si divoké nápady, kam by se tak divadlo

1 Theater Without Borders je nezávislá mezinárodní výzkumná iniciativa divadelních historiků raného novověku, kteří se zabývají divadelními výměnami a cirkulačními idejemi. Kolektiv se schází na každoročních konferencích a publikuje knihy. Více viz <https://www.theaterwithoutborders.org/>.

a performance mohly ubírat. Nešlo nám o vypočítávání úspěchů, ale o zkoumání širě myšlenkového prostoru, kam nás mohou otázky o divadle a performanci zavést.

TCD: Už si ani nevzpomínám, jaké jsme u toho setkání nad zamrzlým jezerem měli vstupní zadání...

Pokud se nepletu, byly to kategorie. Vzpomínám si, jak jsem sáhodlouze přemítal nad periodizací, a proč na ní záleží. Nakonec jsem si ji úplně rozmluvil a došel k závěru, že si musíme být vědomi doby, ale rozhodně ne být preskriptivní a rozřazovat materiál podle historických období. Neprezentoval jsi na téma dějiny jako historie změn?

PWM: Měl jsem příspěvek o intelektuální výměně, přenosu idejí a o tom, jak různé kultury interagují, který jsem se snažil uchopit jinak, než tomu je v konvenčnějších inter- a transkulturních vztazích. A když se podívám na kapitulu o dějinách změn, kterou jsem nakonec do knihy napsal, má velmi odlišný úhel pohledu i rozvržení. A přesto jsem se těmi našimi prvními provokacemi, jak uchopit kulturní interakce jinak, inspiroval.

TCD: Začali jsme u kategorií, které praktikoval především Thomas Postlewaite: změna, kontinuita, periodizace, výměna a interakce v prostoru, jak ideje cestují atp. A svým způsobem jsme odmítli divadelní a performanční historiografii jako záležitost dějin myšlenek a místo toho se na ni začali dívat jako na dějiny praktik, na nichž je právě možné historii sledovat. Také jsme se snažili vyrovnat s problémem většiny divadelní a performanční historie – s prázdnými místy (v pramenné základně, v kontinuitě). Transkulturalismus se někdy staví jako nástroj, jak zacházet s nemožností stopovat soustavnost kultury v rámci jednoho místa či kultury; když pak můžeme sledovat přenosy nějakého rysu na jiném místě, můžeme zpětně dovozovat momenty střetů, kontaktu a výměny. Tyto jevy se ale odehrávají na mnohem delší časové ose, a navíc ne nutně na té lidské. Uvažovali jsme i o jiných, objektových (object-based) performancích. Například proběhla slavná diskuse o tom, jestli skály performují, se kterou na nás přišla Margaret Werry. V editorské skupině pak vznikla fascinující dělicí linie, jestli ano, nebo ne. Myslím a doufám, že i díky tomu jsme si všichni odnesli jisté zpochybnění představ, s nimiž jsme do procesu vstupovali. Poté následovalo další kolečko úvah o otázkách, které bychom chtěli v knize otevřít. Jako ediční rada jsme chtěli, aby nespádaly do oněch dobře známých kategorií, s nimiž operují projekty typu série *Cultural History*. Teprve pak jsme řešili, koho oslovíme jako autory. V celém procesu jsme chtěli co nejvíc pracovat jako ediční rada.

Myslím, že množství jiných projektů, které se označují jako svazky divadelní historiografie, vznikaly v rámci mnohem uzavřenějších konverzací – ve smyslu ukazujeme, „co se domníváme, že víme,“ spíš než „co se domníváme, že bychom mohli být schopni vznést za otázky“.

Tu bouřlivou diskusi s Margaret Werry o tom, jestli a jak skály performují, si pamatuji velmi dobře. I na základě toho, co jsi právě zmínila, se domnívám, že to byl bod zlomu, kdy jsme jako kolektiv překlenuli propast mezi divadelní historií a performančními studií. Do té doby pramenila většina našeho nedorozumění spíš z terminologie než nutně z neshody na věci samotné. Margaret nakonec napsala do *Companion* znamenitou kapitolu, v níž stále trvá na tom, že skály performují, a dělá to nejen velice přesvědčivě, ale i jaksí „ekumenickým“ způsobem, který neoslovuje jen performanční studia.

TCD: Margaretino východisko má původ v naprosto specifické vědomostní epistémě, tedy v Domorodém (Indigenous) myšlení, spíš než v tom akademickém, post-osvícenském,

ze kterého vycházíme my ostatní. Za poslední desetiletí jsme byli svědky dalšího vlivu Domorodých epistemologií na vyšší vzdělání – tedy nepochybně přinejmenším v severní Americe. A doufám, že tyto vlivy pocítíme ještě víc v budoucnu, protože nás nutí od podstaty přehodnocovat nejen otázky příslušnosti (*kinship*), ale i její ekologické důsledky, co se týká přenosu forem chápání a s tím spojené zodpovědnosti a etických závazků. Tím dáváme jasně najevo, že performance není jen kategorie, ve které a se kterou uvažovat, ale je absolutně nedílnou a nezbytnou součástí této nové, uvědomělé životní zkušenosti. **PWM:** Možná teď jen přiživím naši společnou nostalgii: na celém procesu mi přišlo obzvlášť přínosné – třebaže to bylo místy i trochu bolestivé – že jsme se nesnažili zahladit rozdíly mezi rozdílnými přístupy. Mám tři příklady.

Jeden náš kolega nakonec žádnou kapitolu nenapsal, i když právě jeho performující skály provokovaly asi vůbec nejvíc. A vzpomínám, jak jsem ho viděl po dlouhé noci a patrně i – jak říkal – po řadě telefonních rozhovorů s manželkou a s dcerou, které zjevně stály na straně performujících skal. Další drahá kolegyně napsala tak rozporuplný příspěvek v podobě velice umělecky pojaté intelektuální koláže, že jsme ho do knihy nezařadili. A do třetice zmíním ještě diskusi ohledně příspěvku Vicki Ann Cremony a Mahmouda Mejriho o divadle a modernizaci v Tunisu. Nejprve nám připadalo, že studie se týká kategorických a metodologických otázek jen okrajově, ale Vicki podala velice přesvědčivé vysvětlení, že v postkoloniálním světě existují jiné potřeby a požadavky na psaní historie, které patří k společenské a kulturní sebereflexi.

Dostali jsme tak podstatnou lekci – já tedy určitě – a pochopili, že není potřeba přijít s dalším vycizelovaným supermodelem, ale spíš pracovat s brikoláží různých perspektiv, které se nakonec nemusí spojit v jedno společné, harmonické panorama.

TCD: Za mě naprosto platí pro nás jako editory – a doufám, že pro nás jako editory a ediční radu² –, že jsme se během práce na projektu neustále učili. Nevnucovali jsme paradigma, ale zkoumali vícere a protikladné možnosti historiografické práce. V průběhu příprav nás to s Peterem zavedlo do nových oblastí, které jsme se spolu následně rozhodli dál rozvíjet. Při práci na úvodu jsme se snažili pochopit paletu příspěvků a promýšlet, co z nich vyplývá: „Kde se to ocitáme?“ „Co by mohlo přijít teď?“ a „Co si z toho všeho můžeme odnést?“

Jak jste oslovovali jednotlivé přispěvatele a jak jste jim dávali zadání? Jakým způsobem jste kolektiv dali dohromady?

PWM: Podobně jako u setkání s přispívajícími editory proběhla série tří komorních konferencí (v Seattlu, Santa Barbaře a v Kolíně nad Rýnem). Výběr přispěvatelů vzešel ze společných diskusí, během nichž jsme hledali co možná nejvíc různých perspektiv. Kniha je výjimečná tím, že se nám alespoň při jedné příležitosti podařilo téměř všechny autory dostat k jednomu stolu, přečíst si rukopisy jejich kapitol a pak je prodiskutovat. A právě díky tomuto pomalému procesu rozpracovávání nápadů je *Companion* tak výjimečný. Asi mezi námi nebyl jediný autor, který by nakonec odevzdal kapitolu se stejnou koncepcí, jako byla její první verze přednesená na komorní konferenci. Samozřejmě to souvisí s chápáním našich sítí – ať už to jsou učené společnosti jako IFTR, výzkumné iniciativy jako Theater Without Borders nebo naše letní škola – jako příležitosti k setkávání a dialogu. Zčásti jsme tento přístup přenesli i do našich komorních konferencí a sympozií s přispívajícími editory, ale odrazilo se to i v tom, jak jsme oslovovali autory. Nedávali jsme jim jen zadání a nežádali o x stran na téma A, B nebo C, ale rozvíjeli jsme s nimi otázky.

2 Ediční radu tvořili tito přispívající editoři: Leo Cabranes-Grant, Pavel Drábek, Robert Henke, Odai Johnson, Heike Roms, Liz Son a Margaret Werry.

TCD: To je dokonale řečeno. Nešlo jen o dialog mezi námi jako editory a tím kterým přispívatelem. Autoři reagovali na sebe navzájem. V tomto případě mnoho psů nebyla zájmová smrt, ale dostalo se tak do hry víc opravdu plodných nápadů.

PWM: Někdy to napomohlo i skutečnému autorskému objevu. Když jsme například probírali text Sharon Aronson-Lehavi o vizuálním archivu Riny Yerushalmi, někdo řekl: „Nikdy jsem o VHS neuvažoval/a jako o samostatném médiu, které by bylo jiné než digitální. Ale toto uvažování je nesmírně zajímavé! Opravdu nejde jen o další typ audiovizuálního záznamu“. Z toho se stala ústřední teze Sharoniny kapitoly. Jsem přesvědčen, že něco podobného se jinde v našem oboru nestalo. Vytane odtud kouzlo a síla setkávání a diskutování i to, že se bereme vážně, a ne že jen prezentujeme „výsledky“.

Řekl bych, že to, co jste nazvali posunem od dějin idejí k dějinám praktik, ale i ta pozornost, kterou věnujeme *mediu*, z níž se vyvinuly Kritické mediální dějiny, je svým způsobem naslouchání skálám a elementům, které dřívější kategorie – zjevně racionalistické či post-osvícenské, jak jste to nazvali – jednoduše přehlížely. To jde, Petře, dobře ruku v ruce s naší dlouhodobou diskusí o Amitavu Ghoshovi a jeho kulturně-historické práci, která věnuje pozornost mimolidské agenci. Řekli byste, že to je krok, který divadelní věda dělá směrem k performančním studiím – nebo snad i k antropologii? Jak jsi zmínila, Tracy, za poslední dobu se mnohem více pozornosti věnovalo mimolidským kategoriím, třeba v pracích, jako je kniha Eduardo Kohna *Jak myslí lesy* (*How Forests Think*, 2013). Podobné trendy, které pro chápání lidského prostředí a společnosti berou do hry i mimolidskou agenci, se objevují i v dalších oborech.

TCD: Na svazku jsme pracovali v době, kdy probíhala řada souběžných posunů: nové objektově orientované ontologie, afektivní teorie, genealogie a decentralizace humanistické analýzy směrem k mnohem ekologičtější založenému paradigmatu. Ale nezdá se mi, že bychom se tak jakkoli přiblížili antropologii, spíš k pozdním pracem Baze Kershaw. V době dokončování knihy, možná těsně, než vyšla, jsem se v Malajsií podílela na malém sympoziu s jiným humboldtovským stipendistou z Kolína. Snažili jsme se zahájit nanovo konverzaci mezi antropologií a performančními studiemi. Dlouhá léta jsme hledali správné lidi, kteří by takové debatě byli nakloněni. Došlo nám ale, že antropologové mají svou vlastní verzi performance, u níž chtějí zůstat, a vlastně jim nezáleží na tom, čím od 80. let přispěl širší obor performančních studií. Takže jsme se zkrátka učili my od nich, ale oni od nás ne. A my – čímž myslím Jonas Tinius, Paul Rae a já – jsme odtud odjížděli se zjištěním, že od protnutí mezi Victorem Turnerem a právě se formujícími performančními studiemi v 70. a 80. letech už uběhlo tolik času, že vlastně nic znovu rozkřesávat nemusíme. Zkrátka máme své metody, svůj pantheon teoretiků a nemáme zapotřebí vracet se k nějaké disciplinární sounáležitosti. Spíš bychom se měli zamyslet nad důsledky tohoto souběhu a promyslet ho v historických souřadnicích – protože když do té směsice přimícháme dějiny, komplikovanost zkoumání performanční antropologie a etnografie je mnohem zajímavější než dělat třeba výzkum založený na osobní observaci, participativní observaci nebo autoetnografii. A problematika pramenů a jejich interpretace jsou nesmírně komplikované.

Takže do *Companion* jsme antropologická paradigmatata zahrnuli, ale doopravdy nám šlo o promýšlení historického významu. A když už jsme u toho, asi není potřeba si lámat hlavu nad tím, co jsou performanční studia a co divadelní studia, jako spíš nad tím, co jsou historická studia – a také nad tím, jaké obtíže historický přístup ke zkoumání minulosti přináší přítomnosti.

Na divadelní a performanční historiografii mě obzvláště zajímají dějiny toho, čemu ty, Tracy, říkáš „postrannost“ („setasidedness“) – tedy dějiny propozičnosti, nikoli faktů. Nejde ani tak o dějiny možností, ale o hrané, ludické, hravé, potenciální, propoziční reality, nikoli o něco, co má substantivní základ.

TCD: To je právě na performančním zkoumání zvláštní a jedinečné: předmět našeho zkoumání je propoziční, ale zároveň v sobě obsahuje společenský, transakční prvek – lidé mezi sebou, nebo lidé a objekty, nebo skály a vůbec cokoli, co se na performanci podílí. A to jsou okolnosti, které se neprojevují u žádného jiného typu dějin, pokud vím. Je to tedy podle mě nejkomplikovanější druh dějin – snad s výjimkou, co já vím, mimozemské geologie, kde se prostě nemůžete sebrat a zajet se podívat.

PWM: Ale geologové ty skály aspoň někde mají a tuší, co by s nimi asi tak dělali...

Pokud je tedy nepohltila nějaká ta černá díra a už neexistují...

Oba jste zmínili futuristický, vpřed vyhlížející aspekt knihy *Companion*. Má se podívat na to, co by mohlo přijít bezprostředně i jak bude obor vypadat a kam bude směřovat v budoucnu. Naplnila se už během těch několika let vaše očekávání, anebo šlo o sebenaplnňující se proroctví a dotazování ustanovilo agendu? Jinými slovy, jak se podle vás proměnila idea knihy *Companion*? Jak zestárla a jak ovlivnila vaši vlastní práci?

PWM: Rád bych se podělil o dva postřehy. Při zpětném pohledu je zajímavé, že jak já, tak Tracy jsme tou dobou pracovali na rozsáhlejších monografiích. Tracy se zabývala deníky Amelie a Fredericka Chessonových a její kniha vyšla pod názvem *Liberal Lives and Activist Repertoires: Political Performance and Victorian Social Reform* (Cambridge, 2023). Já jsem dokončoval knihu o recepci *Hamleta* v německých zemích, která vyšla jako *Hamlets Reise nach Deutschland: Eine Kulturgeschichte* (Berlin, 2018)³. Přišlo mi, že obecnější a teoretické úvahy nad *Companion* doplňovala naprosto praktická badatelská práce, které jsme se věnovali ve stejné době. A díky tomu z *Companion* není jen nějaký futuristický projekt, tomu označení bych se bránil. Nenárokuje si budoucnost. Kniha vzešla z procesu, který šel ruku v ruce s archivní prací, s vědomím toho, co se nám dochovalo a co se dnes nebere v potaz – a také z vědomí, že jistá pojetí divadla a performance nejsou dostatečně komplikovaná, chceme-li mluvit o kulturní pozici.

A tady je na místě zajímavý překladatelský zádrhel. Výraz pro kulturní dějiny, *Kulturgeschichte*, má sugestivní a velice široký záběr, který se v angličtině víceméně ztrácí. To možná trochu vysvětluje i vztah k antropologii, protože Kritické mediální dějiny jsou v tomto urputném evropském smyslu projekt *Kulturgeschichte* v nejširším významu toho pojmu. A teprve zpětně mi začínalo být čím dál jasnější, že pojmy jako *kolektivní představitost* (*the collective imaginary*) – která je situována ve společenském životě a nabývá svůj *Sitz im Leben* prostřednictvím performance a divadla – jsou středobodem uvažování, díky němuž jsou divadelní a performanční dějiny tak zajímavé a zároveň tak složité. A proto také nejsou jen další speciální podkategorie obecných dějin.

TCD: Díky Letnímu institutu v Kolíně jsme mohli každoročně vybrat téma, první bylo *Imaginace*. Rok jsme měli na rozmyšlenou, co budeme se studenty číst, a pak jsme měli týden dva na to, abychom vše přečetli a zjistili, co si odnesli a co jsme si odnesli my z toho, co si odnesli oni. Vlastně jsme si testovali kategorie. A já jsem se dobrala

3 Recenzoval ji Pavel Drábek v *Theatraliích* 24, 2021, č. 2, s. 167–169. URL: <https://doi.org/10.5817/TY2021-2-12>

toho, že jsme neuvažovali o intelektuálním projektu, jak etablovat různé druhy dějin pro různé umělecké obory – muzikologii, dějiny umění, dějiny divadla. Naopak jsme pořád tvrdošíjně přemýšleli o performanci v dějinách. Posouváme tak těžiště společenského života směrem k performanci. Spíš než abychom pohlíželi na performanci jako efemerní či příležitostnou zábavu, jsme se inspirovali u badatelů jako Greenblatt a přemístili ji do samotného středobodu života a společnosti. Archivy nám ovšem ne vždy pomáhají tento středobod lokalizovat. Musíme brát v potaz nejrůznější druhy archivních zlomků. Teprve pak uvidíme performanci jako způsob, jímž společnost nejen mluví o sobě sama k sobě, ale také realizuje impérium, vzdor proti impériu, kulturní mísení, přerody a proměny, které se odehrávají na stále probíhající, neukončené chronologii mocenského vlivu a syntézy. Performance je způsob, kterým se nastavuje, jak tyto procesy probíhají.

To byl pro mě v průběhu probírání témat důležitý myšlenkový obrat.

Je asi zapotřebí mít dobrou průpravu v historii – anebo jiném oboru – pokud chce člověk tímto způsobem ukázat fungování performance, ale toto uvažování o performanci od podstaty nejen proměňuje ontologii dějin, ale i osvětluje, proč se tolik nejrůznějších historiků k problému performance stále vrací.

Díky tomu, že se Letní institut konal v archivu, neustále jsme se snažili studenti přimět k tomu, aby s archiváliemi pracovali způsobem, který jsme jako kolektiv promýšleli. A neustále to selhávalo. Pořád dokola to selhávalo. A my jsme si kladli otázku proč. A to v našem poznávání také sehrálo roli.

A došli jste k nějaké hypotéze, proč se to dělo?

TCD: Došli a stala se z ní vlastně premisa toho, s čím nyní pracujeme a čemu říkáme Kritické mediální dějiny. Zkrátka pokud jsme schopni použít uvažování 21. století o médiích a mediaci jako způsob uchopení modelů z historie – tedy že v lidských kulturách existují historicky specifické typy médií, které jsou dominantní či recesivní – jsme přesvědčení, že nám to pomůže s lokalizováním performance. Můžeme takto nastavit historické bádání a historicky postihnout mnoho různých lidí z velmi rozdílných prostředí, kteří byli performančně činní. Média a zprostředkování (mediace) nám pomůže myšlenkové modely identifikovat. Výraz *média* obsažený v názvu Kritické mediální dějiny trvá na tom, že performance je jedno z těchto médií.

PWM: Jen tu tezi trochu přizdobím: Tracyna opakovaná provokace – a je to víc než jen hezká rétorická figura – je tázání, jaká je naše teatrologická „superschopnost“. Je to podstatná otázka, protože se na ní ukazuje, že se nezabýváme jen nějakým vedlejším rysem větších dějin událostí, politických okamžiků a struktur, ale že poukazujeme na význam drobných procesů performanční praxe. V těchto procesech abstraktní ideje a koncepty nacházejí nosiče, díky nimž se mohou stávat součástí společenského přediva a skutečnosti. Jinými slovy se snažíme přiblížit, jak celá ta kulturní mašinérie funguje.

Souvisí s tím ještě zajímavý moment, který má patrně co do činění s reakcemi některých studentů: došlo nám, že Kritické mediální dějiny zjevně vyžadují jistou schopnost formální analýzy. Je zapotřebí vědět, jak nakládat s prameny i s performancí, o které chceme mluvit – nestačí jen aplikovat velké obecné ideje typu gender, třídní vztahy, společenský vývoj, mír atd. Právě v tom tkví jedna z jejich „superschopností“ – neurčitost, přízemnost a materiální konkrétnost performance nám ve skutečnosti pomáhá porozumět tomu, jak společnost operuje s idejemi, jak vytváří *Sitz im Leben* i to jak diskutovaná a rozporuplná dokáže být. Ačkoliv to dnes nebude znít příliš módně, Kritické mediální dějiny propojují diskusi o velkých idejích s někdy až mikroskopicky

mravenčí prací. Jak řekla Tracy, není náhoda, že jsme se při jejich koncipování tak často scházeli v archivech a utíkali se k velmi konkrétním pramenům a artefaktům.

Tak můžeme jako historici přispět k obecnějšímu diskurzu o dějinách – máme jasnější představu, z čeho jednotlivé reality vzešly. Z deníku prakticky zapomenuté anglické novinářky [Amelie Chesson] se stane případová studie k vývoji aktivismu v 19. století, ideje veřejného prostoru, který se nachází mezi divadlem, politickou scénou a domácím prostředím, a také toho, jak praxe hodnocení performancí může zasahovat do soukromého života.

A dovolím si ještě poznámku k pojmu *média* – a říkám to jako člověk, který učí na katedře *médií a divadla*. V teoretickém uvažování jsme se jako obor spokojili s bezmála ontologickým rozlišením mezi performancí a médii, jako by byly naprosto oddělené. Díky této jasné dichotomii pak nabývá na síle celý diskurz o intermedialitě. My teď naopak apelujeme, aby se tohle rozlišení zkomplikovalo a abychom o performanci uvažovali jako o jednom z médií, skrze něž společnost funguje. Tím najednou získáme úplně jiný obrázek, než jaký podávají tradiční dějiny. Na mnohem hlubší rovině se dostáváme do situací, kdy můžeme zpochybňovat a přehodnocovat evoluční a teleologické postupy historických narativů. Ve výsledku doufám, že nám takový přístup umožní větší vnímavost vůči mnohohlasé různorodosti životních zkušeností, které obvykle vypadávají anebo jsou utlumovány v *grand récits* dějinných vyprávění.

Pokud si dobře vzpomínám, tak pojem přezentismu v našich diskusích nefiguroval. Otázka, jaký mají vůči přezentismu Kritické mediální dějiny vztah a poměr, se ovšem nabízí. Z vašich slov lze soudit, že kritické historické zkoumání skrze média není až tak metoda psaní dějin jako spíš způsob, jak pojem médií využít coby katalyzátor k porozumění tomu, jak lidé v minulosti s konkrétními „médii“ zacházeli a jak jejich prostřednictvím mysleli. To je v zásadě jiná než přezentistická pozice, při které přiznaně aplikujeme dnešní myšlení na historické skutečnosti. Chápete to stejně? Jak byste srovnali tyto dva přístupy, které se jinak nacházejí ve stejném prostoru?

TCD: Myslím, že jsme se s tím vyrovnávali hlavně skrze kategorii *repertoárů*. Neuvažujeme o nich jen ve smyslu repertoárů divadelních společností nebo kultury nebo jako o způsobu, kterým se kultury dorozumívají mezi sebou a produkují formy a žánry. Došlo nám, že repertoáry existují i v populaci. Jsou to formy vědění, které mohou být velice rozšířené, nebo naopak úzce místní, a na jejich bázi je performance srozumitelná. Představte si množiny repertoárů, které se pronikají – jedna obsahuje repertoáry umělců a druhá recipující komunity. Průnik mezi nimi umožňuje vzájemnou srozumitelnost a porozumění. Ani umělci, ani recipující veřejnost nemají horizont chápání, který by se omezoval jen na divadlo, ale mají znalosti z jiných druhů performancí a médií – ať už jsou to nástěnné malby v jeskyních, tištěné knihy, reklamní poutače na ulicích nebo videohry. (Úmyslně jsem uvedla příklady, které pokrývají široký dějinný záběr.) Tvůrci těchto médií si také jsou do určité vědomí, co se v divadle a performanci děje, a rekombinativně operují v rámci volného trhu myšlenek – dokonce i v době, kdy už platí autorská práva. Právě díky rekombinaci se můžeme dopátrat historických indicií. Někdy jsou to artefakty, diskurzy, texty, příběhy, jindy prostorové dispozice. Všechny nabízí divadelnímu a performančnímu historikovi příležitost k formální práci, často strukturalistického typu. A tím se posouváme pryč od dlouho převládající praxe divadelních dějin založené na studiu géníů nebo divadelních společností a místo toho se snažíme porozumět teleologii společenského uspořádání založené na tomto typu cirkulace.

Není to jen idea dějin psaných odspoda, protože se to děje odspoda, svrchu, ze strany – multivektorově – a týká se performance jako vědění.

To má blízko k Mukařovského teorii estetické funkce, normy a hodnoty jako sociálních faktů. Mukařovský se opíral o Otakara Zicha a jeho premisu estetického vzdělání, bez kterého by nám scházely repertoáry nutné pro pochopení představení.

TCD: Kritické mediální dějiny navíc pracují s premisou, že každá vrstva společnosti má ne jedno a totéž estetické vzdělání. To znamená, že nemusíme pracovat s hierarchií estetik, protože jsou volné a svobodné. Očividné je to například na performancích raného novověku.

PWM: Směr, kterým se ubírají naše diskuse kolem Kritických mediálních dějin, reaguje také na jistou frustraci, kterou často vyvolávají mediální studia. Například pojmy jako *remediace*, které mají pokrýt jevy jako anachronismus nebo zastaralost, pořád operují s tezí, že realismus je vnitřní logikou jakékoli formy reprezentace. Oproti tomu náš přístup dává skutečný prostor třeba fantastice, rozličným formám reprezentace a způsobům jejich čtení. Místo abychom předpokládali, že lidé se nenechají poblouznit, aby něčemu uvěřili nebo něco pokládali za skutečné, operujeme s mnohem hravějším elementem – s různými protokoly (*grammars*) chápání věcí, které pozorujeme. Tahle nestálost (*vrtkavost, volatility*) ve vztahu k tvůrcům i k příjemcům fakticky pomáhá rozvolnit některé mocenské struktury, které se v takových historických modelech často prosazují. Napomáhá to podle mě nejen historické perspektivě, ale i porozumění tomu, jak různé kulturní logiky existují zároveň. Úmyslně se většinou vyhýbám pojmu *dekolonizace*, protože je to příliš úzký koncept, ale v tomto případě napomáhá věnovat pozornost i specifickým typům tvorby a typům přijímání reprezentací.

Ještě dodám, ne abych protřečil Tracy, ale jen doplnil: otázka čitelnosti je stejně fascinující jako otázka selhání. Náš přístup vychází z toho, že dokážeme skutečnosti vyčíst i z performancí, které byly neúspěšné. Právě na nich se totiž ukazují symptomy různých souběžných repertoárů. To je významné i pro širší debatu o médiích. Zatím jsem mluvil spíš o tom, jak tento přístup obohacuje uvažování o divadle a performanci, ale chtěl bych podotknout, že přináší i značnou inovaci pro samotnou diskusi o médiích a způsobu, jak je čteme.

TCD: Selhání je nesmírně poučné. Je moc zajímavé, když se historici ptají, proč něco skončilo nezdarem. Peter se dotkl nestálosti: to je jiný způsob, jak pojednat další prominentní kategorii – významnou v minulosti i dnes – totiž *inovaci*. Stále trvám na tom, že skutečná inovace je krajně mimořádná. Jako když blesk udeří do jednoho místa třikrát. Rozhodně to také není kategorie, kterou vnímám jako užitečnou – a to jsem začínala jako historička modernismu, takže by mě inovace měla zajímat. Našla jsem místo toho množství přínosných podnětů, když jsem zkoumala, proč co selhalo, pro koho a kdy, a nehleděla jen na to, co vyvolalo kontroverzi, ale prostě na to, co nehovělo převládajícím nebo rodícím se paradigmátům. Něco mohlo „sednout“ umělcům, ale ne obecenstvu, anebo naopak. Publikum mohlo být různorodé, ať už třídně, etnicky, rasově, nebo jinak. A právě to je nesmírně zajímavé! Tímto směrem, tedy zkoumáním dějin nezdarů, se za posledních dvacet třicet let ubírala část divadelní a performanční historiografie, například v černošských studiích, asijských studiích, latinoamerických studiích a dalších poddisciplínách.

Zaznamenali jste, že by měl *Companion* už nějaký dopad? Zmínili jste, že ovlivnil vaši vlastní práci – mou ostatně také velmi. Ale všimli jste si za posledních pět let v reakci na knihu nějaké změny, dopadu nebo odporu?

PWM: Pokusím se odpovědět ve dvou krocích. Zaprvé je na podobné hodnocení příliš brzy. Zadruhé je odpověď širší. Když *Companion* vyšel, byli jsme uprostřed covidové pandemie, což situaci samo o sobě komplikovalo. Dva roky jsme pořádali Letní institut

výhradně online a to už v té době zahrnoval šest institucí. Když jsme se osobně poprvé v Kolíně sešli, zarazilo mě, že mnoho studentů projevovalo o ideu Kritických mediálních dějin velký zájem, zprvu zejména jako o provokativní podnět. Řada z nich ale dizertace stále ještě píše. To mi naznačuje, že brzy už nějaký dopad postřehneme.

Je také zajímavé sledovat, jak různé je kniha – i to, co ji následovalo – přijímána. Zdá se, že lidé odhalují potenciál tohoto přístupu velmi pozvolna, třeba když organizují sympozia nebo rozesílají pozvánky na návazné diskuse. V tomto smyslu o *Companion* rád uvažuji jako o nedokončeném díle, které se stále proměňuje a posouvá. I proto je na hodnocení příliš brzy.

Zaznamenali jsme ale i kritické reakce – některé odborníky jsme vážně rozčílili a dali to hlasitě najevo. Zajímavé taky je, že odpor přichází jak z mediálních studií, tak z divadelních a performančních studií. A to nám říká, že zjevně něco děláme dobře.

TCD: Souhlasím, že je příliš brzy, protože i postgraduální studenti, kteří knihu četli za pandemie, své práce teprve budou publikovat. Doufala jsem, že se věci rozhýbají víc, ale i tak se některé eseje v knize hodně čtou a citují, i když jiné zůstávají nezasloužené stranou. Od té doby jsme ve spolupráci s Paulem Rae vydali *Cambridge Companion to Mixed Methods Research for Theatre and Performance Studies* (Cambridge, 2024), který vnímám jako pedagogický pandán našeho historiografického a metodologického uvažování, a o něm vím, že se hojně používá v postgraduální výuce.

Companion nevznikl z ideje Kritických mediálních dějin jako nějakého oktrojovaného východiska pro jednotlivé přispěvatele. Naopak, tohoto přístupu jsme se s Peterem dobrali až zpětně na základě spolupráce s přispěvateli a jejich studii. Pro mě a Petera byl jeden z důsledků také to, že jsme mohli vzít *Routledge Companion* a prosadit u Bloomsbury novou ediční řadu nazvanou Kritické mediální historie (Critical Media Histories). V této řadě zadáváme stovaceti- až stopadesátistránkové monografie, které ilustrují, jak lze přístup aplikovat na nejrůznější témata. Doufám, že až bude vydáno deset dvanáct takových knih, budeme schopni ukázat, co Kritické mediální dějiny přináší historiografii – i jak často je badatelé používají a co si z nich odnášejí.

Prozatím jsme mluvili především o první půlce slova *historiografie* – o historii. Zajímala by mě i druhá půlka, *grafie* – tedy samotné historiografické psaní. Jak se podle vás proměnilo, vyvinulo, přerodilo a rekonstituovalo za posledních deset patnáct let? Není to jen otázka rozpadání onoho *grand récit* a hegemonického přístupu k tématům, ale také otázka po mocnosti či ontologii psaní.

TCD: Nevnímám to jako něco odlišného od myšlení a analýzy. Psaní chápu jako způsob, jak myšlenky sdělit, i jako cestu, jak se k nim dobrat. Ve skutečnosti dokážeme pojmenovat mnohem víc postupů a jevů, než o nichž dokážeme jako o nástrojích uvažovat.

PWM: K tomu dvě poznámky. Akademické psaní se obecně mění, mám dojem, že se vrací drobné žánry. Stopadesátistránková monografie, ať už v řadě Cambridge Elements nebo Kritické mediální historie u Bloomsbury, do toho trendu přirozeně zapadají. Dnes se nenosí uvažovat ve velkých, mnohosvazkových monografiích s definitivním výkladem, ale spíš se dnes přináší příspěvky do mozaiky, které spolu vedou dialog. To je zajímavý posun, i když doufám, že se i pro vícesvazkové monografie najde nová forma.

Všiml jsem si také něčeho u studentů – patrně to opět souvisí s tím, že v Kolíně jde zároveň i o katedru médií. Objevuje se nová forma *graphein*, například „digitální zkoumání předmětů“. Máme katedru digitálních humanit a studenty ve skutečnosti až tak nezajímají divadlo a performance jako takové, ale spíš možnosti, jak zkoumat historické artefakty digitálními nástroji. Můj nejoblíbenější příklad přinesla studentka,

kteřá vytvořila trojrozměrnou simulaci figuríny od Oskara Schlemmera z jeho *Louskáčka* z roku 1927. Postavička se jmenuje Radio-kouzelník (*Radio-Zauberer*) a je to typicky schlemmerovský, přísně geometrický, strohý útvar. Studentka ovšem zjistila, že Schlemmer zamýšlel jako materiál typ textilie. Pomocí trojrozměrné simulace ukázala, jak by se taková postava asi hýbala – a najednou tento vysoce abstraktní, ostře řezaný a ne-antropologický schlemmerovský útvar nabyl nesmírné elegance a ladnosti v pohybu.

I to je způsob, jak uvažovat jinak. Pokud trváme na formální preciznosti při práci s artefakty, digitální nástroje nám umožní zkoumat to, čemu archeologové médií říkají *skryté vědění* artefaktů (*tacit knowledge*). To je dost možná úroveň *graphein*, ke které směřujeme a která se odlišuje od dřívějších přístupů.

TCD: To ovšem nejsou digitální humanity jako akumulativní projekt hromadění, ale projekt v pravém slova smyslu analytický.

Jaká je časovost historiografického psaní? Když vás v přírodních vědách neodcitují během pěti let, prakticky jste ze hry. Naopak v humanitních oborech, a zejména v teoretických, je pět let příliš brzy. Nabídli jste jeden úhel pohledu: postgraduanti ještě na dizertacích pracují. Druhý je podle mě ten, že máme co do činění s poněkud specifickým jevem – a myslím, že *pro bono* poznání naší disciplíny a její časové dynamiky je dobré naši specifickou časovou dynamiku pojmenovat.

TCD: Myslím, že zhruba desetiletí po vydání by byla vhodná doba se zastavit se a posoudit, jak si vedeme. A je tu ještě další institucionální faktor: katedry se rekombinují a spojují se obory, které dřív byly jen sousedé, ne spolubydlíci. V severní Americe se mluví o krizi humanitních oborů, které jdou ruku v ruce se znatelným poklesem v počtu přihlášek na humanitní studijní programy – s výjimkou divadelních studií (!) – nicméně i divadelních studií se týkají institucionální přeskupování a redefinice. Jsem relativní optimista. Věřím, že Kritické mediální dějiny přežijí, protože mediální studia nevymizí. Média (přesněji řečeno digitální média) tu s námi zůstanou. Jde ekonomicky o růstovou oblast, a to i ve vzdělání. Nechci tím říct, že se prostě chceme svést na této vlně, ale že divadlo bude možné dál učit v rámci paradigmatu médií a že zejména divadelní historii, která bývá první obětí performančních studií a nových přeskupení, bude možné uhájit.

Pokud mluvíme o přenositelných dovednostech, pak přijdou vhod ony „super-schopnosti“ – schopnost pracovat s kolektivním věděním a představivostí, se společenskou dynamikou, s propozičností a se zvláštním zřetelem na médium/média v jejich historické situaci. K tomu lze přidat schopnost práce s dějinami divadla a performance, které jsou ve srovnání s dějinami digitálních médií, game studies a vůbec herní kultury mnohem delší, což je nepochybně jejich další plus.

PWM: K otázce časovosti bych dodal dva body. Jak zmínila Tracy, Kritické mediální dějiny vznikly na konci procesu vytváření *Companion*. Nebyly východiskem. A zčásti i díky tomu, že v Kolíně sídlím v Divadelní sbírce, mi došlo, že pro řadu otázek jednoduše nemáme archivy a knihovny. Pro realizaci výzkumu celé řady jevů, které Kritické mediální dějiny nyní zajímají, musíme teprve zbudovat prameny. Ukázat celý potenciál Kritických mediálních dějin jako přístupu půjde zčásti ruku v ruce s vytvářením materiálové základny a znovuoobjevováním některých pramenů. Je to zajímavé, protože řada z těch artefaktů se nachází na pomezí dějin umění a divadelních a performančních studií. A abychom se vyhnuli zkratkovitým soudům, že mediální postupy prostě budou

vnímány jako předkinematografické techniky – jinými slovy špatný film – je zapotřebí ukázat, že mají specifické vlastnosti samy o sobě, tedy že jsou jinak situovány. A tento posun perspektivy s sebou přinese podstatnou změnu v oboru. Příslib Kritických mediálních dějin částečně spočívá i v tom, že jakmile je objeví kunsthistorici, muzikologové a literární vědci, otevře se perspektiva pro interdisciplinární otázky – a to způsobem, kterým jsme se ještě neptali.

TCD: Nebo je možné, že si takové otázky zatím položili jen izolovaní badatelé napříč obory. Kritické mediální dějiny mohou napomoci ty otázky zviditelnit.

PWM: Část potenciálu Kritických mediálních dějin vychází z toho, že mají blízko k digitálním humanitám, jako například různé přístupy ke kulturním datům a různorodé zkoumání artefaktů. To jsme rozhodně neměli v úmyslu, ale začíná mi být jasné, že Kritické mediální dějiny přišly v zajímavém historickém okamžiku, kdy otázky po dostupnosti zdrojů nebo po způsobech, jak zacházíme s artefakty a daty, nabízejí nové perspektivy.

TCD: A zároveň nejsou tak úzce zaměřené, jako byl Nový historismus, který uvažoval o protnutí mezi kulturním polem a textovým polem. I přes jeho značný vliv je nyní zřejmé, že šlo o značně úzký kolektivní počin.

Už jste se toho dotkli, ale nedá mi to a zeptám se ještě jednou. Jak se proměnilo pole divadelní a performanční historiografie za posledních deset – v cílech, mezerách, prázdných a slepých místech, ale i jako obor samotný? Jsme svědky toho, čemu se říká krize humanitních oborů, která zasáhla anglofonní oblast, ačkoli nejsem schopen říct, jak se projevila v jiných oblastech, třeba v Německu, a nemám pocit, že by prozatím v takové destruktivní míře dopadla na Českou republiku.

TCD: Když přijdu na diskuse historiografické pracovní skupiny IFTR, lidé někdy skutečně mluví o historiografii. A to je novinka. Mí postgraduální studenti z poslední doby, kteří měli, pravda, se mnou kurzy historiografie – ale to jsem dělala i na začátku 90. let – chtějí vědět, jak historiografii do svých prací zabudovat. A jako kdysi teď nemusím opakovat: „A nezapomeňte, nejen teorie, ale i teorie dějin!“ To je sice lokální příklad, ale pokud má mít obor nějaký dopad, musí být možné ho učit.

PWM: Souhlasím. Stojí také za zmínku, že vedle *Routledge Companion* vyšly přinejmenším dvě podstatné příručky na téma psaní dějin.⁴ Loni časopis *Theatre Research International* věnoval tematické číslo otázkám historiografie, takže historiografie jako taková je ve vzduchu. Kritické mediální dějiny nabízejí mnoho příležitostí, jak uvažovat jinak o mezioborových přístupech a o přínosu humanitních oborů diskurzu obecně.

TCD: Velká část dnešních divadelních a performančních badatelů se zajímá o současné nebo takřka současné jevy. Tím, že formulujeme Kritické mediální dějiny jako obecněji historický projekt, budou naše odborné zájmy čitelnější pro kolegy, kteří se sami jako historici nevnímají. Snad jim tím můžeme ukázat, co všechno je ve hře, když se na „své“ jevy nově podívají z této historické perspektivy. Otázky inovace, posunu paradigmat, zdůrazňování repertoárů a vědomostní cirkulace mají zásadní relevanci i pro současnost. Právě tato rekombinativní povaha je pro nás jako historiky tak zjevná a zajímavá, tak snad ovlivníme obor samotný. Je to myslím lepší, než aby pár lidí pořád jen říkalo: „Někdo by se tu měl začít věnovat historii!“ Takový přístup zjevně nefunguje.

4 COCHRANE, Claire – ROBINSON, Jo. *Theatre History and Historiography: Ethics, Evidence and Truth*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2016; COCHRANE, Claire – ROBINSON, Jo. *The Methuen Drama Handbook of Theatre History and Historiography*. Londýn: Bloomsbury, 2019.

PWM: *Companion* vzešel z dialogu, což se přeneslo i na Kritické mediální dějiny. Doufám tedy, že nám tento počín pomůže nastolit skutečnou polyfonii různých epistemologií i přístupů k historii. S ohledem na politické okolnosti a na krizi ve vysokém školství je zřejmé, že idea paradigmát, které formulují univerzální, světonázorový (*Weltgeist*) pohled na historický okamžik, je definitivně pryč. S Tracy jsme se několikrát ocitli v situaci, kdy jsme měli zapotřebí si vytvořit nový jazyk, abychom porozuměli různým přístupům a požadavkům a neměřili je jedním metrem. Domnívám se, že jsme se právě proto snažili zapracovat do konceptu Kritických mediálních dějin vnímavost a citlivost. Jinými slovy jsme rozhodně nechtěli vytvořit další hegemonický projekt, který se snaží dobýt svět, ale spíš poskytnout platformu k přehodnocování našeho uvažování. A myslím, že *Companion* shromáždil studie, které se vedle sebe můžou zdát vzájemně nekonzistentní, ale celek jako takový pozoruhodně zkoumá různé vrstvy a zákoutí mezikulturních střetů. Konckoncku je potřeba, abychom jako odborníci usilovali o udržení globálního diskurzu – a výhledově to bude čím dál důležitější.

Chtěl bych jen podpořit, co jste řekli, a přidat pár svých příkladů. Pro mě osobně měl *Companion* dopad přinejmenším ve třech oblastech. V roce 2022 mě pozvali na Masarykovu univerzitu učit kurz o divadelní a performanční historiografii a během něho nám *Companion* sloužil jako základ diskusí. A byla to právě ta zmíněná polyfonie a mezi-epistemologické vazby a protiklady, spíše než jediný převládající narativ, co studenti obzvláště oceňovali. Druhá oblast, možná překvapivá, souvisí s tím, co zvýraznila covidová pandemie jako moment redefinice a přehodnocování společenského života. Otevřela totiž otázku, co nám zajišťuje kontinuitu ve chvíli, kdy většina dosavadních sociálních návyků vezme zaskvě. Domnívám se, že právě proto nabyly na významu nové teorie dějin, ale i osobních dějin. Mediální proměnu, jíž právě procházíme, přitom stále ještě zpracováváme a promýšlíme. A konečně třetí oblastí je tento rozhovor, který vedeme při příležitosti tematického čísla *Divadelní revue* věnovaného divadelní a performanční historiografii. Je to téma, které – jak říkáte – visí ve vzduchu a je relevantní právě tím, že otevírá zásadní otázky.

Do češtiny přeložil Pavel Drábek. Anglický originál je k dispozici na webu časopisu.

prof. doc. Mgr. Pavel Drábek, Ph.D.
Národní institut pro kulturu
Divadelní ústav
Kabinet pro studium českého divadla
Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Katedra anglického jazyka a literatury
pavel.drabek@nipk.cz
 <https://orcid.org/0000-0001-8470-722X>

Pavel Drábek je emeritní profesor divadla při Univerzitě v Hullu ve Velké Británii, teatrolog, dramatik, libretista a překladatel. Zajímá se o divadlo raného novověku, hudební divadlo, překlad a adaptaci. Jako redaktor a programový dramaturg spolupracuje s nakladatelstvím Větrné mlýny a festivalem Měsíce autorského čtení. Je kurátorem Pražského Quadriennale 2027.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.