
Šárka Havlíčková Kysová: Hastábhinja. Gesta rukou v tradičním divadelním umění Indie.

Lubomír Ondračka

[Článek v PDF ke stažení](#)

Šárka Havlíčková Kysová: Hastábhinja. Gesta rukou v tradičním divadelním umění Indie. Masarykova univerzita, Brno 2013, 236 s.

Je překvapivé, že fascinující svět indického divadla a tance dosud přilákal tak málo českých autorů, kteří by čtenářům zprostředkovali alespoň malou část z této bohaté a pestré tradice. Až dosud mohl český čtenář sáhnout jen po jediné knize, publikaci nazvané *Pod praporem krále nebes*. Divadlo v Indii, vydané v roce 1987 v nakladatelství Odeon v pečlivé redakci Miloslava Žiliny. Jejimi autory byli dva vysoce erudovaní badatelé: indolog Dušan Zbavitel a teatroložka Dana Kalvodová. Tato spolupráce se ukázala jako velmi šťastná, a přestože jde o popularizační práci, jejímž cílem bylo představit dějiny klasického staroindického divadla i nejrůznější současné regionální divadelní formy, včetně lidových, podařilo se autorům vytvořit čtivý a informačně nesmírně bohatý text, který se právem řadí k tomu nejlepšímu, co česká indologie dvacátého století zájemcům o indickou kulturu nabídla.

Publikace Šárky Havlíčkové Kysové je tedy teprve druhou původní českou knihou, jež se zabývá indickým divadlem a tancem. Od výše uvedené práce Dany Kalvodové a Dušana Zbavitele se liší ve všech myslitelných ohledech. Především má jít o práci úzce odbornou, a nikoli popularizační, neboť tato kniha je ve skutečnosti vydanou disertační prací, kterou autorka obhájila v roce 2010 na Katedře divadelních studií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. S tím souvisí i druhá zásadní odlišnost: nejde o nějaký přehledový či do široka rozkročený text, nýbrž o úzce zaměřenou studii, zkoumající jediný prvek indického divadla a tance, totiž gesta rukou (mudry). Nečekaným a nemilým rozdílem oproti knize *Pod praporem krále nebes* je skutečnost, že *Hastábhinja* je prací veskrze nepovedenou. Bylo by jistě nespravedlivé poměřovat dílo začínající badatelky s textem vyvrálých autorů, nicméně i při vědomí, že jde vlastně o školní práci, musím žet hned úvodem recenze konstatovat, že tato kniha neměla v dané podobě vyjít.

Než však ukáží, proč tomu tak je, je třeba recenzovanou knihu alespoň krátce představit. Ve stručném Úvodu (s. 11–14) je shrnut obsah knihy a zejména je tu formulován hlavní cíl celé práce, kterým je „popsat principy, jimiž je komunikace prostřednictvím muder v oblasti divadelního umění realizována“. Formulována tu je i klíčová badatelská otázka, totiž „zda lze systém muder označit za svébytný jazykový systém“ (s. 13). První kapitola *Tradiční formy indického divadelního umění a jejich výrazové prostředky* (s. 15–30) přináší základní kontextové informace o zkoumané látce a představuje některé zdroje poznatků o mudrách, jak textové, tak v živých tanečních a divadelních formách. Následující kapitola *Gesta rukou v odlišných kontextech* (s. 31–40) podává tradiční přehled složek staroindického herectví, zabývá se terminologickou otázkou pojmů užívaných pro gesta rukou (mudra a hasta) a konečně se věnuje i užití muder v jiném než divadelním a tanečním prostředí, totiž v náboženství a zdravotědě. Po těchto úvodních kapitolách následuje samotné jádro práce, kapitoly třetí a čtvrtá. Kapitola *Gesta rukou v divadelní tradici* (s. 41–88) opět představuje některé příručky obsahující pojednání o mudrách i jihoindické taneční a divadelní formy, v nichž se mudry užívají; dále ukazuje systém notace muder v dnešních manuálech, terminologii muder a popisuje způsob, jak mudry vyjadřují svůj zamýšlený význam. Čtvrtá kapitola *Komunikace prostřednictvím muder – lingvistické aspekty; vyjadřování vyšších významových celků, základy gramatiky* (s. 89–119) zkoumá onu ústřední otázku celé práce, tedy zda lze užití muder považovat za svébytný jazykový systém. Konečně závěrečná kapitola *Možnosti teoretických závěrů* (s. 121–145) zasazuje zkoumané téma do různých diskursů západního badatelského světa (sémiotika, divadelní antropologie a orientalismus). Následuje kratičký *Závěr* (s. 147–148), který je však spíše souhrnem celé práce, a řada příloh (s. 151–217; slovníček pojmů, tabulky zobrazení muder a jejich významů; fotografické sekvence muder a další doplňující fotografie). Nechybí pochopitelně bibliografie (s. 219–227) a rejstřík (s. 229–233).

Na první pohled publikace působí jako standardní a solidní vědecká práce (koneckonců po seznámení se s jejím obsahem a letmém prolistování jsem se na její četbu těšil). Avšak ponoří-li se do knihy hlouběji kdokoli alespoň základně obeznámený s touto tematikou, velmi záhy zjistí, že jde o text značně povrchní, nepromyšlený, neříkající nic nového a navíc neuměle napsaný. Jak k tomu mohlo dojít? Stručně řečeno, autorka jednak nemá odbornou ani jazykovou výbavu na to, aby mohla zvolené téma zpracovat způsobem, který by byl objevený a přínosný, a jednak nedokáže zmapovat stav bádání v oblasti, již se zabývá.

Pozastavme se nejprve u prvního problému, tedy zda Šárka Kysová Havlíčková vůbec mohla toto téma pomocí zvolených metod zpracovat tak, aby výsledek splňoval nároky kladené na disertační práce, tedy aby přinášel původní a nové poznatky. Aby z výzkumu tohoto tématu bylo možné získat hodnotné výsledky, je třeba skutečně postupovat cestou, kterou zvolila i autorka, totiž kombinovat různé metody: textovou analýzu primárních pramenů pojednávajících o gestech rukou, studium živých tanečních a divadelních forem, v nichž se mudry užívají, a konečně antropologický výzkum mezi samotnými herci a tanečníky. Každý z těchto přístupů klade na badatele nemalé nároky a jejich kombinace pak nároky už opravdu mimořádně vysoké. A těm autorka žel nedostává. V čem konkrétně?

Pokud jde o analýzu textových zdrojů, je pochopitelně třeba ovládat jazyky, v nichž jsou sepsané, tedy především sanskrt a dále starou malajálámštinu, v níž jsou složeny nepostradatelné manuály, které si v uměleckých rodinách herci předávali a které se dosud užívají. Autorka sice uvádí, že překlady ze sanskrtu jsou její vlastní (pozn. 35 na s. 25), ale z řady míst je zjevné, že tento jazyk příliš neovládá (např. z pozn. 86 na s. 47, kde řeší otázku varíující délky jednoho termínu v textech; nebo z pozn. 54 na s. 32, kde slovesnému kořenu ní- připisuje mylné významy). Snad dokáže pracovat s bilingvou, nicméně naprostou většinu termínů přebírá z anglických překladů textů, což pochopitelně vede k podstatným významovým posunům, nezřídka značně zatemňujícím původní smysl (marně jsem například přemýšlel, jak může mudra súčasja mít význam „transparent“ (s. 156), až pohled do sanskrtského originálu ukázal, že jde o vlajku, patáká; občas zůstaly stopy angličtiny přímo v textu: „lotus“ místo „lotos“ na s. 157).

Skutečnost, že autorka pracuje s anglickými překlady textů, není pro výsledek ještě tak fatální, mnohem horší je, že jí jsou jazykově nepřístupné zásadní sanskrtské texty k tématu. Základním a nejstarším dochovaným dílem k teorii i praxi staroindického divadla a tance je Bharatova Nátjašástra (ta byla několikrát přeložena do angličtiny). Jde o text velmi obtížný, obsahující množství nesnadno srozumitelných technických termínů a místy téměř nepochopitelný. To není v Indii nijak neobvyklá situace, v podobných případech bývá k takovému textům k dispozici bohatá komentářová literatura. I k Nátjašástre existovala řada sanskrtských komentářů, nicméně dochoval se jen jediný, zato však vynikající: Abhinavabháratí. Jeho autorem je patrně vůbec největší indický myslitel všech dob, kašmírský učenec Abhinavagupta, který žil na přelomu 10. a 11. století. Ačkoli Abhinavagupta nebyl primárně divadelním teoretikem, nýbrž především tantrikem, jeho komentář je natolik zásadní, že v badatelském světě je zcela nemyslitelné zabývat se jakoukoli částí Nátjašástry bez současného studia tohoto komentáře. Nezasťírám, že rozhodně nejde o snadný text, protože Abhinavaguptovi slouží Nátjašástra jen jako dílčí pomůcka v jeho ambiciózním a myšlenkově geniálním, leč nesmírně náročném projektu, v němž jsou estetické prožitky zapojeny do tantrické cesty ke konečnému vysvobození. K hlubšímu porozumění Abhinavabháratí je tedy třeba znát ostatní Abhinavaguptovy texty, což je samozřejmě obrovské sousto; ostatně není náhoda, že tento text dosud jako celek nebyl přeložen do žádného světového jazyka. Nicméně i při základním seznámení se s tímto komentářem by autorka zjistila, že řeší otázky, které si klade i ona: zda jsou gesta rukou jazykem, jak a proč nesou určitý význam, jak se skládají do vět, jakou úlohu v nich má estetická stránka a tak dále. Jinými slovy, téma recenzované knihy bylo do značné míry vyřešeno před tisíci lety. To jistě neznamená, že se na ně nelze podívat i z jiných zorných úhlů a se znalostí dalšího vývoje, avšak pominout přitom tento klíčový text zkrátka nejde.

Vedle Nátjašástry a jejího komentáře máme k tomuto tématu desítky dalších sanskrtských pojednání (a komentářů k nim), z nichž ta nejdůležitější byla vydána tiskem a jsou tedy dobře dostupná (mnohá však dosud zůstávají v rukopisech). Autorka však pracuje jen se dvěma dalšími texty (Hastalakšanadípiká a Abhinajadarpana), jež byly přeloženy do angličtiny, a pomíjí ostatní bohatou textovou tradici, která pochopitelně zachycuje vývoj gest rukou a patří tedy k základnímu zdroji poznatků o mudrách. Tato neschopnost pracovat s primárními texty vede k tomu, že si autorka klade zcela zbytečné otázky, které pak v průběhu své práce „řeší“. Dobrým příkladem je terminologický „problém“, zda jsou dva sanskrtské pojmy, které se pro gesta rukou používají (mudra a hasta), synonymické, či nikoli. Otázka je položena v kapitole 2.2 nazvané přímo Hasta a mudra, kde se dozvíme, že tato slova „jsou někdy chápána jako synonyma“ (s. 34), ale že chápat tato slova synonymicky „není zcela vhodné zejména proto, že právě díky vnímání rozdílů v jejich významu lze do značné míry vystihnout podstatu fungování symbolické řeči rukou“ (ibid.). Následuje seznam slovníkových významů těchto pojmů (doprovazený těžko pochopitelnou větou: „je nutné využívat např. sanskrtsko-anglických slovníků, jejichž počet i kvalita naopak umožňují hlubší poznání staroindické literatury a porozumění mnohdy komplikovaným významům sanskrtských textů“), abychom se hned na další straně dozvěděli, že „[v] našem pojednání máme možnost rozlišování mezi těmito dvěma slovy neustále na paměti, ale v souladu s indickou praxí je používáme rovněž synonymicky“ (s. 35). K tématu se pak autorka vrací v kapitole 4.9 Hasta versus mudra – jedna možná teorie, kde nejprve tlumočí vysvětlení jednoho z tanečnicků (hasta je základní gesto, mudra pak jeho rozvinuté vyjádření; s. 117), hned poté však cituje opačný názor jiného učitele: „Když jsme se na názor na tuto problematiku zeptali Gópála Vénua, měl mnohem prostší vysvětlení. Oba výrazy vnímal spíše jako synonyma a připustil, že užití jednoho či druhého může mít souvislost s oblastí (v zeměpisném smyslu), kde se výraz užívá. V Kérole se tak podle Vénua více používá výraz mudra. Naopak v bháratánátjam jsme se při spolupráci s tanečnicí Bhaktí (sic!) Déví setkávali téměř výhradně s výrazem hasta“ (s. 118). To však autorku zjevně neuspokojuje, takže nakonec konstatuje, že „[r]ozlišení mudra a hasta má teoretický potenciál a zejména pro západní badatele se může jevit jako z tohoto hlediska výhodné.“ Ponecháme-li stranou to, že se nakonec nedozvíme, jakou pozici autorka zastává (tedy krom toho, že ono rozlišování podle ní v sobě skrývá jistý „potenciál“), pak podstatné je, že toto rozlišování není „výhodné“, nýbrž zbytečné a nesmyslné. Řešení celého tohoto „problému“ je velmi prosté, stačilo by se podívat na textovou historii obou pojmů a mít základní znalosti z náboženských dějin této oblasti. Pro gesta rukou se v teoretických pojednáních o divadle a tanci užívá zhruba až do 11. století výhradně termínu hasta. Pojem mudra ve významu gesto pochází z úplně jiného prostředí, totiž tantrického,

kde gesta rukou hrála klíčovou roli v rituálu, zejména iniciačním. V Kérale došlo k tomu, že se nejvyšší bráhmanská vrstva silně tantrizovala a zejména chrámový rituál byl (a je) v podstatě tantrický. Součástí chrámového rituálu byl i tanec kúdíjattam (který autorka zkoumá), takže přirozeně i jeho terminologie přejala některé pojmy z tantrismu. V Kérale tedy převládá termín mudra, zatímco v Tamilnádu, kde k této tantrizaci nedošlo, se užívá původní pojem hasta. Gópál Venu měl pravdu.

Druhá metoda výzkumu Šárky Havlíčkové Kysové spočívala ve studiu dvou odlišných živých jihoindických tanečních a divadelních forem: keralského kúdíjattam (a příbuzného kathakali) a tamijského bharatanátjam, přičemž ale jasný důraz byl kladen na kúdíjattam. V tomto žánru se předvádějí klasická staroindická dramata, jejichž jazykem je sanskrit a různé prákrty, při inscenaci jsou některé pasáže přetlumočeny v jazyce manipulátořů (o němž kupodivu v celé knize nepadne řeč), vedle toho na jevišti občas zazní improvizované vstupy v moderní malajálámštině. Chce-li tedy někdo tuto živou formu studovat, musí pochopitelně uvedené jazyky ovládat. Vedle této jazykové výbavy je třeba mít dostatečné znalosti z hinduistické mytologie a náboženských reálií, neboť tato témata jsou obsahem předváděných her. Tyto znalosti však autorce prokazatelně scházejí. Nemá smysl zde vršit jednotlivé doklady, za všechny zmiňme jediný výmluvný příklad. Význam mudry simhamukha je v tanci bharatanátjam podle jednoho z anglických manuálů mimo jiné „homa nebo yagna“ (s. 163). K tomu autorka přičinila vysvětlující poznámku: „Homa nebo také sóma; yagna, případně yagya, yadnya či yajna. Jde o hinduistické (případně buddhistické nebo džinistické) rituální obětiny, mající kořeny již ve védských náboženských obřadech.“ Hóma je označení pro rituál libace do ohně bohům, s obětinou zvanou sóma toto slovo nesouvisí (možná autorka někde zahlédla, že védská sóma se ve staroiránštině nazývala haoma, a omylem si pak toto slovo spojila s termínem hóma?), slovo jadžňa je označení védské oběti obecně (jde tedy o něco širší termín). Rozhodně to tedy nejsou „rituální obětiny“.

Konečně třetí metoda bádání Šárky Havlíčkové Kysové by se dala nazvat sociálněantropologickou: setkává se s umělci, vyptává se jich, tlumočí jejich odpovědi, snaží se pracovat „v terénu“. Podobný antropologický výzkum je nesamozřejmějším a náročným činností. Aby badatel získal věrohodné výsledky a použitelná data pro své bádání, musí vědět, jak na to. Avšak i zde autorka selhává. Ptá se, ale neví si rady s odlišnými odpověďmi (nemá vypracovaná kritéria, jak je posuzovat, a cesty, jak je ověřovat), nemá od umělců a jejich odpovědí žádný odstup. Výsledkem je, že po celou knihu nám zprostředkovává ustálený autonarativ daných tradic, který není schopna kriticky vyhodnotit. Dobře je to vidět na neustálém zdůrazňování starobylosti tradičního tance a divadla. Je samozřejmějším a notoricky známou vlastností Indů (a žel i mnohých indických badatelů) snažit se u všeho prokázat co největší stáří. V tomto případě je odrazovým můstkem Nátjašástra (tedy pro ty soudnějšší), takže se v knize opakovaně mluví o dvoutisíciletém vývoji (s. 22, 23, 24, 41, 46, 48). Teprve v samotném závěru knihy v kapitole 5.3.3 nazvané ‚Sebeprezentace‘ dnešního tradičního indického divadla se v případě kúdíjattam autorka nad touto otázkou explicitně pozastavuje. V případě bharatanátjam však zjevně předpokládá nepřetržitý vývoj starý nejméně dva tisíce let, neboť ho považuje za „přímou tradici Nátjašástry“ (s. 22, 48). To je nedoložitelná spekulace, v Indii žel běžně rozšířená. Na metodologickou naivitu takového přístupu (zde máme asi dva tisíce let starý text, popisující mudry; tu máme tisíc let staré chrámové reliéfy s tanečnicemi a mudrami; před sebou máme současný bharatanátjam s mudrami; takže bharatanátjam je nejméně tak starý jako Nátjašástra) upozorňovala již v osmdesátých letech minulého století vynikající indická znalkyně této látky Kapila Vatsyayan. Ačkoliv je autorka přesvědčena, že „[h]istorie bharatanátjam je ve srovnání s některými dalšími indickými formami poměrně dobře známa“ (s. 22), není tomu tak. Nicméně alespoň tolik víme, že tento tanec se zformoval za panování telugských nájaků v Tamilnádu na přelomu 16. a 17. století a k jeho úpadku začalo docházet od poloviny 19. století v důsledku modernizačních snah v tamijské společnosti. Chrámové tanečnické dévadásí totiž současně působily jako konkubíny svých zámožných patronů (nebyly to tedy přísně vzato „chrámové prostitutky“, jak se často uvádí), což bylo trnem v oku západně vzdělaným hinduistickým elitám společnosti. Definitivní rána tradičnímu bharatanátjam však přišla až se vznikem nezávislé Indie, když byla hned roku 1947 instituce dévadásí zakázána. Moderní revivalisté tohoto tance se tedy vcelku pochopitelně snaží hledat jeho kořeny v šerém dávnověku a současně zamlčet jeho spojení s odsuzovanou praxí konkubínských dévadásí.

Uvedme však ještě jeden doklad onoho nekritického přijímání pohledu samotných aktérů, k němuž je ale třeba podat malý historický exkurs. Kúdíjattam bylo po staletí pouze součástí chrámového rituálu, představení bylo určeno božstvu, jemuž byl chrám zasvěcen, a herci náleželi ke dvěma vysokým bráhmanským kastám. V letech 1936–47 však došlo v keralském hinduismu k revoluční změně: rozhodnutím vládců byl přístup do chrámů umožněn i nízkokastovním a bezkastovním hinduistům. Tato událost měla pro kúdíjattam téměř fatální důsledky: naprostá většina hereckých rodin se rozhodla tohoto povolání zanechat (nebudou přeci předkládat bohu svou obětinu za přítomnosti kastově neadekvátních diváků) a divadlo ztratilo své obvyklé sponzory. Výsledkem byl praktický zánik skutečné původní formy představení (po mnoha desetiletích se jedno tradiční padesátihodinové představení odehrálo až v roce 2008, a to jen díky tomu, že bylo celé zaplacené z projektu Hebrejské univerzity, kde probíhá rozsáhlý a mnohaletý výzkum této divadelní tradice). Nicméně živá tradice určitým – byť výrazně proměněným – způsobem pokračuje, neboť kúdíjattam se chopili lidé z nebráhmanských kast. A zde se dostáváme k tomu podstatnému. Hlavní informátor Šárky Havlíčkové Kysové patří k těmto nízkokastovním hercům, takže jeho prezentace onoho procesu tomu pochopitelně odpovídá. Autorka jeho pohled přijímá (s. 52–53) a jde dokonce tak daleko, že skutečnost, že tito herci nesmějí odehrát představení v chrámu, nýbrž pouze mimo něj, nazývá „chrámově-komunitním snobismem“ (s. 53). To je velmi necitlivé označení, prokazující navíc neporozumění danému prostředí.

V úvodu recenze jsem konstatoval, že druhou příčinou, proč je tato kniha tak nepovedená, je skutečnost, že autorka si nedokázala zmapovat stav bádání. Jinými slovy, nemá vůbec ponětí, co světová věda k danému tématu dosud přinesla. Zřejmě nemá smysl spekulovat o tom, jak je vůbec možné, že student na úrovni postgraduálního studia nedokáže vypracovat rešerši k tématu své disertace. Sekundární literatura, s níž autorka pracuje, je zcela nahodilý výběr titulů, a to převážně indické proveniencí. Z bibliografie se zdá vyplývat, že – s výjimkou jednoho amerického teatrologa – se tímto tématem na Západě nikdo nezabývá. Opak je pravdou. Pokud jde o Nátjašástru, nátjašástrovou literaturu obecně, dějiny staroindického divadla a podobně, je zde silná a výtečná francouzská badatelská tradice, na jejímž počátku stojí Sylvain Lévi a jeho *Le Théâtre Indien* (vydaná již v roce 1890, nicméně dodnes nepostradatelná práce) a kterou dnes nese především Lyne Bansat-Boudonová. Ta je mimo jiné autorkou monumentální studie k Nátjašástre (*Poétique du Théâtre indien*) a řady dalších zásadních prací. Jednou z předností této autorky je její dobrá znalost Abhinavaguptových textů (a to nejen Abhinavabháratí). Přímo mudrami v kúdíjattam a kathakali se již řadu let zabývá Eva Szily; publikovala na toto téma řadu článků a napsala o něm i svou disertaci. Druhá silná tradice bádání je německá. Zde ční zejména Heike Oberlinová, která je autorkou (tehdy ještě pod dívčím jménem Moserová) zřejmě vůbec nejdůkladnější práce ke kúdíjattam (vyšla v roce 2008) a jež veřejně dala k dispozici aktualizovanou, téměř šedesátistránkovou bibliografii k tomuto tématu. Skvělá je též disertace Biliány Müllerové *Die Struktur der Handgesten im indischen Tanz nach dem Natya-Sastra des Bharata* z roku 2008, snadno dostupná v repozitáři Deutsche digitale Bibliothek. Tak bychom mohli pokračovat (včetně titulů v angličtině, a to i od dobrých indických badatelů). Je zkrátka zjevné, že všechna témata, jimiž se Šárka Havlíčková Kysová ve své práci zabývá, jsou zajímavě, fundovaně a důkladně zpracována, takže ač se autorka snaží v čtenářích vzbudit dojem, že objevuje nové věci (a sama je o tom patrně přesvědčena), není tomu tak.

Nejde-li tedy o odbornou práci, snad by mohla tato kniha plnit alespoň funkci popularizujícího a čtivého seznámení s daným tématem, avšak ani těmto nárokům nedostává. Není v ní snad stránka, kde by nebyla nějaká věcná či formální chyba, pracuje s množstvím nijak nedoložených předpokladů, řada názvů kapitol a podkapitol vůbec nekoresponduje se skutečným obsahem, informace jsou v knize špatně distribuovány a zejména v úvodních kapitolách se mnoho údajů několikrát opakuje, argumenty nejsou logicky vystavěny, a to ponechávám stranou formální stránku knihy, která je jedním slovem zoufalá (desítky chyb v prepisech ze sanskrtu, zmatené a nesjednocené bibliografické údaje, v seznamu sekundární literatury je kdo ví proč řada primárních textů, několik knih citovaných v poznámkách v bibliografii vůbec není a podobně). Opravdu důkladná recenze, která by se chtěla vypořádat s alespoň největšími jednotlivými nedostatky, by musela být mnohonásobně delší.

Výsledný pocit po přečtení této knihy je údiv a lítost. Údiv proto, že nechápu, jak mohla v univerzitním prostředí vzniknout takováto práce, respektive jak mohl vůbec někdo připustit volbu tohoto tématu, když muselo být zjevné, že doktorandka k jeho kvalitnímu zpracování zkrátka nemá dostatečnou výbavu. Disertace byla obhájena, dokonce prošla recenzním řízením a byla vydána tiskem (a to v rámci projektu GA ČR „Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál“, což je pro mě další záhada). Lítost pociťuji nad zmarněnou energií, kterou Šárka Havlíčková Kysová na tuto práci vynaložila. Ač se pochopitelně v této recenzi kritika snáší na její hlavu, není tak zcela oprávněná. Je totiž jasné, že autorka je do tohoto tématu zapálená, věnuje se mu již nějakou dobu a má pro něj silnou osobní motivaci. Kdyby při svém doktorském studiu měla lépe vybrané téma (více teatrologicky zaměřené, což je její odborná kvalifikace), a především skutečně zasvěcené vedení, patrně by nemusel být výsledkem takovýto samostatný amatérský pokus o odbornou práci.

Lubomír Ondračka