

MOKRÁ PONOŽKA 2016: VÍTĚZEM LITERÁRNĚKRITICKÉ ANTICENY SE STÁVÁ...

V Psím vině 78 jsme Vás informovali o vzniku anticeny Mokrá ponožka, která bude každoročně zachycovat a zviditelňovat texty (či jiné projevy kritické povahy), které jsou nejkrálovějšími příklady nedostatečně profesionální úrovně. Zároveň jsme čtenáře a čtenářky vyzvali k zaslání nominací. Ze zasláných nominací se do nejzvučnějšího výběru prvního ročníku anticeny dostala pětice textů, jejichž autory jsou (v abecedním pořadí) Ivo Harák, Petr Kukul, Lukáš Novosad, Jiří Staňek a Michal Šanda.^[*]

Pětičlenná porota dospěla ke konsenzu, že z nominovaných recenzí a kritik představuje nejvýstražnější příklad nešvarů české literární kritiky za rok 2016 recenze Petra Kukula „Strach z plodů a hnízd“ sbírky Kateřiny Kováčové *Sem cejtíla les*, jež byla publikována ve Tvaru 1/2016. Hlavním důvodem udělení ceny je nepodloženost autorových soudů skrývaná za odborné termíny a znaleckou rétoriku, umocněná povýšeným tónem a sexistickými narážkami. Vedle toho se porota rozhodla udělit čestné (zne)uznání Jarmile Plakové za text „Česká moderní literatura psaná ženami“, publikovaný na serveru CzechLit v srpnu 2016.

Zdůvodnění poroty

Hlavní výtka, kterou porota Mokrý ponožky směřuje ke Kukulově recenzi, se týká její **manipulativně pseudovědecké povahy**.

[*] Konkrétně jde o následující texty: Ivo Harák: Tekuté plisky textu (Tvar 19, str. 2), Petr Kukul: Strach z plodů a hnízd (Tvar 1/2016, str. 20), Jiří Staňek: K nepovísimu? (Tvar 10, str. 20), Michal Šanda: Z překvapivého kadlubu (Pravo, Roč. 26, 2016, 15, 12., příl. Salon, s. 4) a Lukáš Novosad: Ale čert vem naručité projektanty (Týdeník Echo, 2016/47, s. 46).

Petr Kukul uměle vytváří dojem odborné recenze, která detailně analyzuje recenzovaný text. Deklaruje, že rozebírá jeho jednotlivé roviny a následně dospívá ke kritickému zhodnocení sbírky („Autorka jazyk ohmatává a hledá jeho možnosti: fonetické [...], morfologické [...] i syntaktické.“). Jsou to však jen prázdné rétorické strategie, založené na rádobý odborném diskursu („Na první pohled je tu zřejmá snaha o využití jazyka jako kódu, signifikantu, matérie o sobě“: „K přenašení významu nedochází v básních způsobem, který by umožnil přesněji sledovat smysl, a tím pádem ani estetický důsledek změny kontextu.“) Nemeně bezobsažné a vágní jsou i některé pasáže, kde Kukul odborných termínů neužívá, např. při srovnávání autorčiny poetiky s Jiřím Kolářem („Ve skladbě *Sem cejtíla les* je nějak přítomný Jiří Kolář a jeho *Návod k upotřebení* [...] a já nepochybují ani na vteřinu, že [Kateřina] má Koláře hodně načteného.“).

Na těchto strategických autor stává svou domnělou pozici odborníka a autority, z níž si pak může snáz dovolit tvrdit, že ani přes své znalosti sbírce neporozuměl – a vyvozovat z toho nedostatečnou kvalitu sbírky a básniřčinu nezralost. Jde o argumentační faul, protože premisa tohoto závěru není v první polovině textu uvedena, načež se zjevuje ve dvou větech v podobě zkratkovitého zobecnění: „Nůbec nevím, o co v té skladbě jde, co se v ní děje a tak dále. Jenže on to popravdě neví nikdo.“ Zevšeobecňujícím „nikdo“ se recenzent zřiká zodpovědnosti. Nerozumění není prezentováno jako možnost prolomit vlastní recepční stereotypy či reflektovat své estetické preference, ale je od počátku přenašeno na text: nerozumím, protože text je (údajně) nesrozumitelný. Kukul tak předvádí jistý úsudkový alibismus, který má maskovat z odborného hlediska ledabýlý, nepromyšlený a předpojatý pohled na literární dílo.

Jak už jsme naznačili, dalším negativem Kukulova textu jsou všudy přítomné neodůvodněné generalizace. Hodnocení recenzované sbírky vydává za *pars pro toto* české poezie („Což je mimochodem problém společný mnoha autorů [sic] současné české poezie.“). Náhly skok do říše obecnin opět recenzentovi usnadňuje práci: místo důkladné a podložené argumentace nabízí pouze provokativní či ironická „moudra“, která na sebe strhávají pozornost, aniž by cokoli vypovídala o recenzované sbírce. Vlastní citaci ze starší recenze Jana Tlustého obhajuje následovně: „[o citát] není krádež, to je postmoderná.“ Proč je citace, tedy prostředek v literární kritice zcela běžný a konkrétně, překřtěna na krádež

a proč je následně dána do souvislosti s postmodernou, se můžeme jen dohadovat. Jiný příklad: „Nerozumět je správné. Čemu nerozumím, to je umění.“ Tento laciný žert má pravděpodobně útočit na domnělé elitářství umění; jde ovšem o útok vedený z pozice estetického populismu. Podobně scestně generalizující soudy vynášejí Kukal i o poezii obecně, když od ní např. očekává obraznost „pohlcující všechny věci“ nebo když vytváří falešnou opozici „tradiční/dobrá/srozumitelná poezie“ versus „moderní/nerosrozumitelná/zatemňující poezie“. Do očí bijící je také nepřipadný patos, se kterým se Kukal o poezii vyjadřuje („usilovný zápas autora s jazykem“, básnický obraz „sloužil pravdě básně“ – nebo jinde: „Básník nastaví okolnosti a čeká. Užasle a důvěřivě. Báseň se mu rodí pod rukama jako širael.“). Podobně nesmyslné jsou i Kukulovy úvahy usouvztažňující básní(ř)ky a mágy, a to i v případě autorky dotyčné recenze („Možná i proto je Kateřina nakonec nejlepší v poloze magie“).

S výše uvedenými skutečnostmi přímo souvisí i zcela otevřený šovinismus a sexismus recenze. Autorku sbírky Kukal s žoviální a nevyžádanou důvěrností nazývá pouze křestním jménem („Kateřina buď chyběla na botaniku, nebo je to umění.“), udílí jí rady ze své domněle nadřazené pozice („Kdybych mohl Kateřině radit [...], měl bych jí k tomu, aby...“); své hodnotící soudy pronáší silně genderově kótovaným jazykem („Kateřina se zdárá něco stvořit, porodit.“), o používání genericého maskulina ani nemluvě.

Veškeré nedostatky Kukulova textu se projevují v samotném jazyku recenze, který je obskurní aliancí trapné snahy o vtipnost, nepřipadných (totiž jasně nezduvodněných, arbitrárních) generalizací, jazykových i myšlenkových floskulí a dotěrné familiárnosti. Vedle toho obsahuje další dílčí myšlenkové nedůslednosti, přehmaty a zkrat(ky) (např. z toho, že se ve skladbě opakují motivy „potřeby něčeho pevného“, Kukal usuzuje, že autorka je „nejistá ve svém sdělení“) a nadbytečnosti v mnoha rovinách (celý první odstavec, výrazy jako „okázalá aliterace“, „vnitřně přesná analogie“ apod.). Úrovní textu neprospívá ani nemalé množství jazykových chyb a překlepů.

Na závěr je třeba dodat, že v případě Petra Kukulá nejde o první podobně nekvalitní kritický text; zároveň je však nutné poukázat na to, že takto nedostatečný kritický výkon není v recenzních rubrikách českých literárních časopisů ojedinělým jevem. Za podobu každé časopisecké rubriky odpovídá její vedoucí, který/ která je poehopitelně omezený/omezená časovými, finančními

a personálními možnostmi literárního provozu. Neuspokojivá situace současné české literární kritiky není způsobena jen jednotlivci, ale také celkovým nastavením tzv. literární scény. Literární časopisy či pořady by však i v dnešní nevyhovující situaci měly nekontrolovanému bujení neprofesionality odolávat, a ne se na něm aktivně podílet.

Vedlejší kategorie: čestné (zne)uznání

Porota se rozhodla udělit i čestné (zne)uznání, a to Jarmile Flakové za text „Česká moderní literatura psaná ženami“^[*]. Tento pseudo-sumarizující text, který se užítím indexovaných poznámek pod čarou (obsahujících však převážně zbytečné a nicneříkající odkazy) vydává za poučnou studii, je založen na nekoherentním výběru literárních ocenění, jichž se jednotlivým autorkám dostalo, či cílových jazyků, do nichž byly přeloženy. Co z něj však činí panoptikální kuriozitu v tom nejhorším slova smyslu, je jazyk sestávající z neuvěřitelného množství frází, klisé a nesmyslů, které s moderní českou literaturou psanou ženami nemají co do činění. Příkladem budiž citát hned z úvodu: „Smráká se a kdysi cudná a naivní dívka z lepší společnosti svléká svou elegantní košilku v barvě nevinnosti. Je nahá. [...] Píše přitomnost moderní ženské literatury, která se s každým slovem stává minulostí.“ Vzhledem k tomu, že byl tento snad ve všech ohledech nekompetentní „přehled“ publikován na webovém portálu CzechLit, který má seriózně propagovat českou literaturu v zahraničí, a vyšel následně i v anglickém překladu, je jeho negativní potenciál ještě znásořen. U textu takového úrovně je na místě se obávat, že pro zahraniční autory, nakladatele, odbornou veřejnost a investory bude spíše odrazující. I zde selhání padá rovným dílem na vrub autorky a redaktorů webu, kteří tento text nechali projít redakčním sitem.

[*] Jarmila Flaková, *Česká moderní literatura psaná ženami* (CzechLit, 3. 8. 2016, dostupné z: <http://www.czechlit.cz/cz/feature/ceska-moderni-literatura-psana-zenami/>).

Co dál?

Po pilotním ročníku bude Mokrá ponožka dále monitorovat české literární dění – a k tomu vyzýváme i vás. Střádejte své tipy a nominace a kdykoliv během roku nám je zašlete na e-mail Psiho vína psivino@gmail.com s heslem MOKRÁ PONOŽKA v předmětu. Co vám na recenzích, kritikách a literárních pořadech nevoni a co vás nenechává v klidu? Smrdí tu něco? Dejte nám vědět!

*Ondřej Hanus
Roman Kanda
Jana Sieberová
Klára Soukupová
Michal Špina*

K ČEMU JE METAKRITIKA NA SVĚTĚ

Roman Kanda

V závěru notoricky připomínané (ale opravdu pozorně čtené?) Šaldovy konfese „Kritika patosem a inspirací“ je literární kritik vyzdvížen jako jeden z dělníků příštího, a to hned vedle básníka. Podmanivý kulturní entuziasmus se tu pozoruhodně snoubí s futurismem (tj. s vírou v budoucnost, ne uměleckým směrem), později radikalizovaným uměleckými avantgardami. Hodnotový předpoklad, že literatura je opravdu umělecká, stojí-li jednou nohou v budoucnosti, předjímá-li to, co teprve přijde, a neomílá-li pouhé danosti čerpané z rezervoáru přítomnosti a minulosti, není pochopitelně jen specifíkem Šaldovy doby. Určuje totiž povahu celého moderního umění i jeho historicky souběžné kritické reflexe. Jde o základní rys modernismu, jež analyzoval Fredric Jameson v knize *A Singular Modernity* (2002), v části nazvané příznačně „Modernismus jako ideologie“.

Na ideologický aspekt moderní kritiky, zastoupený právě u Šaldy, upozornil v roce 1947 Jan Grossmann. Jeho esej „Ideologie synthetismu“ lze stěží přecenit jakožto následovánímhodnou, myšlenkově konzistentní ukázkou metakritického psaní. Podle Grossmanna funguje Šaldův modernistický dualismus přítomnosti a budoucnosti na jednoduchém principu negace přítomnosti a idealizace budoucnosti. Odtud vycházejí všechny výroky o „novém umění“ nebo „umění zítřka“, odtud pramení militantní rétorika pozdějších avantgardních manifestů, jež se na svůj dnešek dávaly jako na laboratoř, z jejichž tyglíků bude vydestilována syntéza netrpělivě vyhlížené budoucnosti.

Tohle všechno padlo, nic z toho není samozřejmé. Dějinami devalvovaná budoucnost dávno neplatí za tvrdou měnu, a to ani v umění, natož v politice. Skeptické prizma postmodernismu rozložilo příslib budoucnosti do spektra simultánně se odvíjejících přítomných časů, jejichž směr není vůbec přímočarý, ba ani zřejmý. Co se zpočátku

zdálo jako osvobození – osvobození od Programu, od Revoluce, od Dějin –, obrací se v úzkost z toho, že dějiny nemají smysl ani směr. Jak to všechno souvisí s kritikou a metakritikou? Vělní úzce, samozřejmě, jak úzce jen může kritika souviset s obecnou situací umění a kultury. Posmrtně vydaná kniha Zygmunta Baumana nese nikoli náhodný titul *Retropie* (2017). Autor v ní tvrdí, že současný utopický pohled nesměňuje k idealizované budoucnosti, nýbrž k neméně idealizované minulosti, která je *de facto* projekcí našich očekávání a tužeb do historických kulís. Žijeme v době „retro“: obdivujeme staré zlaté časy (které nikdy neexistovaly), dobu zaniklých nebo zánikajících impérií nebo třeba dobu hippies, ovšem i dobu (a v tom spočívá opravdový paradox dneška), kdy kritika věřila, že prostřednictvím umění zahlédne příznak budoucího. Než naznačí odpověď na titulní tázání, musím nejprve položit předchůdnou otázku, co je (dnes) kritika. Pokud budeme literaturu chápat jako estetizovanou komunikaci mezi dílem a čtenářem, pak můžeme kritiku definovat jako komunikaci o této komunikaci (tj. literatuře), která je obrácena jak ke čtenáři díla, tak k jeho původci. Metakritika je pak byla komunikací o komunikaci (tj. kritice) o této komunikaci (tj. literatuře), která se vztahuje jak ke čtenáři a autorovi, tak ke kritikovi, jenž je čtenářem i autorem současně. Zní to krkolomně, ale hlavně to není celá pravda. Nejde totiž jen o komunikování mezi adresáty a texty, nýbrž i o kontext této komunikace, respektive těchto komunikací. Ten rozhodně není tak nevinný, jak by se mohlo zdát vinou naší obvyklé, ideologicky podmíněné přezíravosti vůči všemu, co s náč dostává spolu s textem, ale co samo povahu textu nemá. Neběžní jen o to, že kontext utvářejí osobní zájmy (kamarád kamaráda rád pochválí) či animozity (osobní výpady bývají kořenem každé polemiky). Kontext je strukturován především tím, co není na první pohled viditelné a co není zcela v naší individuální moci: nejen ideologií, ale i ekonomickými (tržními) mechanismy, politikou atd. K zavedeným sebekontrolním mechanismům literárněkritického psaní posledních let, jež jsou po mém soudu důsledkem přibližně čtvrtstoletí přetrvávající představy o autonomním postavení umění a jeho reflexe, náleží mimo jiné to, že pokud na zmíněné kontextuální roviny něčdo upozorní, je rázem načten z ideologizace (*sic*) literatury a kritického výkonu.

Literární kritika dnes trpí zejména tím, jak těsně je přisáta k takzvanému literárnímu provozu. Je jim doslova článkována, drobená a rozめňována. Diktát „tržní služebnosti“, jehož součástí je

požadavek vystupňované aktuálnosti (přitom aktuálnost sama je správný a legitimní princip, nikdo přece nebude čist – až na výjimky – recenzi na roky starou publikaci), vtlučuje kritiku do pozice někoho, kdo zůstává takřkajaké dohánk k tomu, aby reagoval. Aby naněvýš každoročně bilancoval. Na první pohled se to zdá logické, kritika přece reaguje na umělecký výtvor, reflektuje jej, posuzuje, hodnotí, v literární komunikaci je tím „druhotným“. Pod nadvládou zmíněné vystupňované aktuálnosti je přece jen ztížena její role dostát šaldovskému požadavku, aby byla rovněž inspirací, tedy občas oním „prvotním“. Před časem to bylo například diskuse o angažovanosti v literatuře, během níž se kritika k roli inspirátorky alespoň na okamžik přiblížila, nebo to byly úvahy o opozici konceptuálního a lyrického psaní a další.

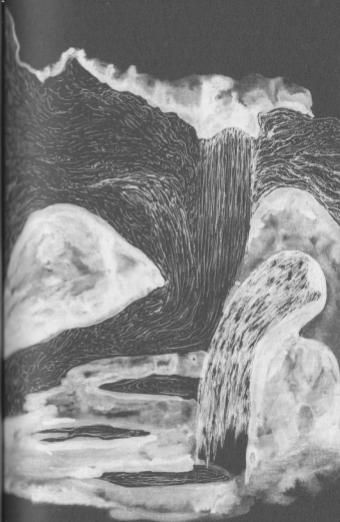
Nejčastější podobou metakritického psaní dnes představují příležitostná morální rozhořčení na adresu nícké úrovně literárněkritické reflexe, která končívají neplodně se opakující tautologií: píše se špatná literární kritika, protože literární kritici píšou špatně. Tento konzervativní moralismus představuje právě jeden z rysů retrotopie: je vyvoláván obraz lepší minulosti, již je poměřována horší přítomnost. „*Vůdčí místo mívá kritika jen v dobách převratu a nově orientace*“, říká v polovině dvacátých let Šalda. Z toho by bylo možné usuzovat, a těžko se tu lze vyhnout ironii, že žijeme v klidné době, kdy je od převratu daleko a nově orientace se nám nedostává. Přítom přítomnost – jakkoli se nám jeví jako nepřehlédlná nakupenina nahodilosti – je naopak dobou paradigmatické změny; změny, kterou jako bychom stále spíše očekávali. Ve skutečnosti už možná probíhá, jen ještě nemáme jazyk, jakým bychom ji dokázali odpovídajícím způsobem reflektovat. A v tom pravděpodobně tkví úskalí současné, převážně prezentisticky založené (tzv. mainstreamové) kritiky: sama tuto nahodilost sdílá a reprodukuje, místo aby do ní vnášela kritéria, aby třídila, prohlubovala perspektivu, konfrontovala hlediska. Kritické výkony sice nejsou prosty estetických soudů, často však do nich není open argumentačně vidět, přesněji řečeno, tento soud není open o rozumnělé formulované koncepci. Jenže kritik nemůže rezignovat na svébytné chápání literatury a kultury, jež je konečně součástí jeho vnímání světa.

Jednu z výjimek v tomto ohledu, abychom aspoň v rámci odbočky uvedli jasný příklad, představují kritiky Jiřího Trávnicka. Ačkoli není snadné s nimi vždy souhlasit – svými závěry mohou naopak leckdy vyvolávat odmitnutí –, nelze přehlédnout, že je jejich základem právě

osobitě pojetí literatury, jejímž středobodem není autor, nýbrž čtenář. Trávnickova představa čtenáře je poměrně konkrétní: jde o konzumenta silných příběhů, oceňujícího přesvědčivou psychologii postav a styl bez estétské zdobnosti. Obtížná přijatelnost Trávnickových soudů (například jeho odmítní Joyceova *Odyseje*, Musilova *Muže bez vlastnosti* nebo próz Věry Linhartové a Michala Ajváze) leží v povaze koncepce samé, ne v tom, že kritik nějakou má (koncepce není dogma). V Trávnickově hodnocení literatury spatřuji dvojí problém: a) jeho pojetí literatury se opírá o představu čtenáře, do níž jsou projekovány spíše kulturní předsudky čili nereflexované předpoklady, jejichž společným jmenovatelem je estetický mimetismus – například že vyprávění bez děje je nudné, že bez rozvedení psychologie postav postrádá příběh „důvěryhodnost“ apod.; b) čtenář je komunikační role, je to způsob čtení, nikoli psychofyzické individuum – jinak čteme detektivku, jinak Sofoklovo drama a nemusíme mít nutkání stavět první způsob čtení proti druhému. Obě role si v nás nekonkurují. Splývání čtenáře a individua, domnívám se, přivádí Trávnicka do úžiny apodiktických soudů, kdy je třeba rozhodnout buď – anebo: Singer, Bykav, nebo „nudní“ modernisté (T. S. Eliot nebo Ezra Pound).

Vraťme se k titulní otázce, která je – jak poučený čtenář jistě ihned poznal – ironickou narážkou na knihu Václava Černého *Co je literární kritika, co není a k čemu je na světě*. Když listuji jinou knihou tohoto „Šaldova následníka“, *Osobnost, tvorba a boj*, jež zahrnuje eseje z let 1939–1942, neubráním se obdivu nad snahou – dílem neskromnou, dílem heroickou – neustále rozšiřovat tematický horizont vlastního psaní; snahou nevyjadřovat se pouze k jednotlivým dílům (tj. být absolutně aktuální), nýbrž hovořit na velká témata, jako je „kultura“, „osobnost“, „mravnost“, „generace“ atd. Zdá se, že z nich jedině poslední zmíněná „generace“ představuje horizont nynější kritikou dosud relativně dosažitelný. Dosud se celkem vážně mluví o generaci básníků, i když kritici většinou neoplývají takovou mírou sebevědomí, aby se sami pasovali do úlohy kritiků generačních. Nejsm si jistý, zda lze v současných podmínkách navázat na tradici personální kritiky, a vnášet mravní měřítko do kritického soudu se mi zdá ošmetné. Produktivní je naopak prostor, kde kritika literatury přerůstá v kritiku kultury, společností vůbec.

Jsem přesvědčen, že aktuální literárněkritická praxe je ovlivněna proměnou, která má hlubší a starší kořeny. Už v roce 1993 vystihl řečenou proměnu Josef Vohryzek v článku věnovaném



přávě zesnulému Janu Lopatkovvi: „*Zdá se, že spějeme k hlubokým proměnám vědomí a komunikace, směřujícím k oslovení, vrhajícímu do světa zkratkové znaky prožitků, idejí a představ, jako by končila éra příběhů a začínala éra esencí. Snad s tím souvisí i polytematicnost v jeho [Lopatkových, pozn. RK] textech z posledních let – se strmjími přechody od faktografie k hodnocení a od komparativních souvislostí k strukturálním i jiným, někdy náhlým odbočkám, a nichž se teprve po přečtení a podrobně úvaze ukáže jejich plná oprávněnost ve vztahu k hlavnímu tématu.*“ Zmínka o esencích se mi zdá příliš platonizující a zdůrazňují spíš Vohryzkovu zmínku o strmjích přechodech, odbočkách a podobně. Možná, že tento „uvědomělý eklekticismus“, jež Vohryzek stručně, nicméně ostře načrtává a jehož průkopníka vidí v pozdním Lopatkovvi, zůstává dosud plně nevyužitou cestou či jednou z cest, jak na výše diagnostikovanou proměnu vědomí a komunikace odpovědět. Úvahy o těchto cestách by se mohly stát podnětem otevřeného metakritického tázání dnešních dnů, tolik vzdálených zestárlé jistotě, že budoucnost je lepší obraz přítomnosti, který nám umění zprostředkovává.

PETER HANDKE

Pouliční divadlo a divadelní divadlo

Brecht je spisovatel provokující k zamyšlení. Z funkčních možností reality, které se prostě nabízejí, udělal myšlenkový model, založený na vzájemných protikladech. Tím umožnil, že se funkcím reality, jež se dosud povětšinou jevily jako čiré fungování, dá s pomocí argumentů, pomocí brechtovských modelových protikladů, oponovat. Konečně se ukázalo, že stav světa, který působil jako jednou daný a přirozený, je pouze vytvořený: a právě z toho je patrné, že je i změnitelný, je možné ho utvářet jinak. Není tedy přirozený, neexistuje v bežčasi, je nepřirozený, schopný změny, za jistých okolností dokonce nutně změnu vyžaduje. Brecht se významně podílel na mé výchově.

Ve hře protikladů odhalil Brecht základní reakci konzervativismu na určité skupiny lidí, živořící v neudržitelných poměrech, totiž argument, že „tito lidé ani nic jiného nechtějí“, jako nehoráznou hloupost a cynismus: lidé, jejichž vůle je společenskými poměry cvičena k tomu, aby tyto poměry nechali při starém a kteří už ani *nedokáž* chtít jakoukoli změnu, přirozeně nic jiného nechtějí; *přirozeně* to ani nechtějí jinak? Ne, nechtějí to přirozeně, poměry, v nichž žijí, jsou *záměrně uspořádány* tak, aby zůstali nevědomými a nedokázali si nejenom přát nic jiného, nýbrž aby si nedokázali přát vůbec nic.

Z těchto protikladů vytvořil Brecht hry, *hry*: v tomto smyslu je Kommune v Berlíně s Fritzem Teufelem jako hlavním hrdinou jedinou Brechtovou nástupkyní, představuje Berliner Ensemble svým působením a je přímým protikladem legitimního Berliner Ensemble: oficiální Ensemble buduje protiklady jen proto, aby na konci ukázal jejich možné zrušení, a předvádí protiklady, které už ve své společenské podobě přinejménším formálně neexistují – proto nemohou ani do žádných protikladů ústít. Kommune však myslí jinak. Přemístila hru protikladů z míst, kde jsou protiklady a konflikty obecně akceptovány (divadelní budovy), na místa, která se (zatím) nezdají pro konflikty a protesty vhodná. Neopatřila své hry závěrem, jenž je předem hotovým receptem na nové uspořádání, neboť jako návod na nové uspořádání se nabízela hra sama, *forma*