

Obsah

Kapitola 1 – Proč estetika performativity	11
Kapitola 2 – Vysvětlení pojmů	
1. Koncept performativity	29
2. Koncept představení	38
Kapitola 3 – Fyzická spolupřítomnost aktérů a diváků ..	51
1. Záměna rolí	55
2. Společenství	71
3. Fyzický kontakt	85
4. Živost (<i>liveness</i>)	96
Kapitola 4 – Performativní utváření materiálnosti	107
1. Tělesnost	109
Ztělesnění/ <i>embodiment</i>	110
Prézentnost	134
Zvířecí tělo	147
2. Prostorovost	156
Performativní prostory	156
Atmosféry	166
3. Zvukovost	173
Zvukové prostory	177
Hlasy	181

4. Časovost	187
Časové intervaly (<i>time brackets</i>)	189
Rytmus	192
Kapitola 5 – Emerze významu	199
1. Materiálnost, označující, označované	202
2. „Prézentnost“ a „reprezentace“	212
3. Význam a účinek	217
4. Dají se představení pochopit?	223
Kapitola 6 – Představení jako událost	233
1. Autopoiesis a emerze	236
2. Hroutící se protiklady	244
3. Liminalita a transformace	252
Kapitola 7 – Opětovné zakouzlení světa	261
1. „Inscenování“	264
2. „Estetický prožitek“	275
3. Umění a život	290
Poznámka k terminologii	301
Citovaná literatura	303
Jmenný rejstřík	319
Názvový rejstřík	327

Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.

Was sich ins Bleiben verschließt, schon ists das Erstarrete;
wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren Grau's?
Warte, ein Hartestes warnt aus der Ferne das Harte.
Wehe -: abwesender Hammer holt aus!

Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung;
und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,
das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.

Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,
den sie staunend durchgehn. Und die verwandelte Daphne
will, seit sie Lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind

Rainer Maria Rilke

Kapitola 1

Proč estetika performativity

V innsbrucké galerii Krinzinger se 24. října 1975 odehrála pozoruhodná a památná událost. Jugoslávská umělkyně Marina Abramovićová zde představila svou performanci *Tomášovy rty* (*Lips of Thomas*). Na začátku se svlékla do naha a poté přešla k zadní stěně galerie, připevnila na ni svou fotografii a orámovala ji pěticipou hvězdou. Odtud se přesunula ke stolku, na němž byl bílý ubrus, láhev červeného vína, sklenice medu, křišťálový pohár, stříbrná lžíce a důtky. Usedla na židli, uchopila med a lžíci. Pomalu sklenici vyprazdňovala, až pozřela celé kilo medu. Do poháru si nalila červené víno a po malých doušcích ho pomalu polykala. Oba úkony opakovala až do vyprázdnění lahve i poháru, který následně rozdrtila v pravé ruce, z níž začala krvácet. Vstala a přešla k zadní stěně s fotografií. Zády k ní, čelem k divákům si žiletkou vyřízla do podbřišku pěticipou hvězdou. Krvácela. Potom vzala důtky a začala se vkleče, pod vlastním obrazem, zády k publiku švihat po zádech. Objevily se krvavé šrámy. Nakonec ulehla na kříž z ledových kostek a rozpažila ruce. Ze stropu v místech nad jejím břichem visel tepelný zdroj. Přílivem horkého vzduchu začaly rány ve tvaru pěticipé hvězdy opět krvácet. Abramovićová zůstala nehybně ležet na kvádrech ledu s úmyslem prožívat muka tak dlouho, dokud teplo všechen led neroztopí. Po třiceti minutách v nehnuté poloze, bez jakéhokoli náznaku možného

přerušení trýzně nesneslo několik diváků dál její utrpení. Sundali ji z ledového kříže a odnesli pryč. Tím performanci ukončili.

Performance trvala dvě hodiny a v jejím průběhu spoluvytvořily umělkyně a její publikum událost, jaká ve výtvarných ani v živých uměních neměla dosud obdobu či předchůdce. Svým jednáním umělkyně nevytvořila artefakt, nevzniklo zde fixní či opakovatelné dílo, které by přetrvalo. Zároveň svým konáním nic nezobrazovala. Nejednala jako herečka, která ztvárňuje postavu a v rámci role sní příliš mnoho medu, vypije nadměrné množství vína a způsobí si rozličná zranění. Nebyla postavou, jež si způsobuje zranění, ve skutečnosti Abramovičová ubližovala sama sobě. Týrala své tělo za účelem záměrného překračování hranic. Krmila je substancemi, které jsou v malých dávkách neškodné, ale v nadměrném množství způsobují nevolnost a nepříjemné stavy. Je potřeba zdůraznit, že obličej ani tělo umělkyně nevykazovaly žádné z předpokládaných symptomů. I zranění, která si způsobovala, musela v divácích vyvolávat dojem silné fyzické bolesti. Ani v tomto případě nedala umělkyně být náznakem najevo pocíťovanou trýzeň – nezasténala, nevykřikla ani nezkřivila obličej bolestí. Celkově potlačila jakýkoli tělesný příznak nevolnosti či utrpení, a nedopřála tak pozorovatelům jistotu při rozhodování, zda se v tomto případě jedná o bolest skutečně prožívanou či zda je pouze předstíraná, sehraná. Umělkyně se omezovala na provádění těch jednání, která umožnila, aby bylo její tělo vnímatelné, sytila ho medem a vínem a způsobovala mu viditelná zranění, aniž by projevovala své vnitřní stavy pomocí vnějších znaků.

Svým jednáním přivedla publikum do iritující, bytostně zneklidňující a v tomto smyslu strastiplné situace, která vybočovala ze zdánlivě pevně určených a platných norem a jistot. Při návštěvě galerie či divadla dosud platilo tradiční pravidlo, podle něž se návštěvník rovná pozorovateli, respektive divákovi. Pozoruje vystavená díla s větším či menším odstupem, aniž by se jich mohl dotknout. I při maximální účasti a zaujetí divák v divadle sleduje dění na jevišti bez možnosti zasáhnout, a to i v případě, kdy se jedna z postav na scéně (například Othello) rozhodne zabít druhou (v tomto případě Desdemonu). Diváci si plně uvědomují, že vražda je pouze předstíraná a že se představitelka

Desdemony na konci objeví před oponou a spolu s představitelem Othella se bude klanět při potlesku. Naopak v běžném životě platí pravidlo zasáhnout, pokouší-li se někdo způsobit zranění sobě či jiné osobě. Jaká pravidla má ale divák aplikovat v případě performance Mariny Abramovičové, která si záměrně a dobrovolně veřejně ubližuje a svou sebetrýzeň navíc schválně prodlužuje? Kdyby totéž prováděla na libovolném veřejném prostranství, přihlížející by se patrně dlouho nerozmýšleli a zasáhli by okamžitě. Ale tady? Neprokazuje snad respekt vůči umělkyni právě to, že ji necháme dokončit její plán a umělecký záměr? Nepodstupuje člověk riziko, že její „dílo“ zničí? A naopak: shoduje se se základními pravidly humanity a lidského soucitu sledovat ji klidně při tom, jak si ubližuje? Chtěla divákům vnutit roli voyeurů? Nebo pouze zjistit, jak daleko musí zajít, aby se diváci rozhodli její utrpení ukončit? Co v tomto případě platí?

Abramovičová tak performancí dostala diváky do situace, jež je svými pravidly a normami postavila na hranu umění a běžného života, estetických a etických postulátů. V jistém slova smyslu je uvrhla do krize, při jejímž zdolávání se nemohli spoléhat na zažité vzorce chování. Diváci projevovali tělesné reakce, které u sebe umělkyně upozadila, tj. znaky, které odkazovaly k vnitřním stavům: úžas při konzumaci jídla a pití či děs doprovázející drcení poháru holou rukou. Když se začala řezat žiletkou, bylo doslova slyšet, jak přihlížející v šoku zadržují dech. Vnitřní proměny, které diváci prodělali během daných dvou hodin – proměny, jež se zčásti projevovaly pozorovatelnými tělesnými reakcemi –, vyústily v jednání se zřetelnými následky. Přispěly k ukončení uměleckého utrpení, a tím i samotné performance. Zúčastněné diváky navíc proměnily v aktéry.

Když se dříve mluvilo o tom, že umění transformuje a podněcuje umělce i recipienta k přeměně, byly tím spíše myšleny tvůrčí inspirace či v recipientovi vyvolaný prožitek, jenž k němu jako Rilkeho Apollón promlouvá: „Musíš změnit svůj život.“ V každé době se vyskytovali umělci, kteří se svým tělem zacházeli zhoubně. Vyprávění i autobiografie některých z nich líčí historiky o nedostatku spánku, drogové závislosti, alkoholismu i jiných excesech, v neposlední řadě o sebeubližování. Násilí však nebylo pácháno

za účelem uměleckého aktu a nebylo ostatními jako takové ani chápáno.¹ Podobné praktiky umělců 19. a 20. století byly nahlíženy jako možný zdroj inspirace tvorby, jako cena za umělecké dílo – ale nikdy jako dílo samotné.

Naproti tomu existovaly – a existují – jiné oblasti kultury, v nichž jsou praktiky jako sebezraňování či jeho riziko považovány nejen za „běžné“, ale dokonce za příkladné a modelové. Jedná se především o oblasti náboženských rituálů a jarmarečních podívaných. V mnoha náboženstvích se vyskytují asketové, eremité, fakíři a jogíni, jimž bývá přisuzována zvláštní svátost. Nejenže vystavují své tělo odříkání a riziku, jež jsou pro běžné lidi nepředstavitelné, ale dobrovolně si také způsobují rozličná zranění. Pozoruhodné je, že čas od času se podobné praktiky rozšíří masově, jako tomu bylo v případě bičování. Z původně individuální či skupinové praktiky sester a mnichů pocházející z 11. století se sebemrškačství rozvinulo do několika forem. Ve 13. a 14. století byla pořádána procesí flagelantů, kteří svůj rituál prováděli na veřejných prostranstvích před očima početného publika. Jednalo se o společenství rozšířená především v románských zemích, jejichž členové se při konkrétních příležitostech bičovali hromadně. Sebemrškačství zůstalo dodnes živou tradicí, praktikovanou při procesích na Velký pátek ve Španělsku a jižní Itálii, při liturgii *Semana Santa* či při oslavách božího těla.

Z popisu klášterního života řádu dominikánek v klášteře Unterlinden u Colmaru, který založila na počátku 14. století Katharina von Gebersweiler, vyplývá, že se bičování stalo jednou z nejvyšších forem liturgie, ne-li jejím vyvrcholením:

Po matutinu a kompletáři zůstaly sestry stát pospolu na kúru a modlily se, dokud nedostaly znamení, aby začaly s obětním uctíváním. Některé opakovaně padaly na kolena opěvující moc Páně. Jiné, pohlceny ohněm boží lásky, ronily slzy a doprovázely je vzlyky a nářkem. Nepřestaly, dokud je znovu nezaplavila milost a nenašly toho, „jež z duše milují“ (*Píseň písní* 1,7). Další mučily svá těla každodenní trýzní: jedna skupina pruty, druhá důtkami se třemi nebo čtyřmi

1 Výjimku představuje Antonin Artaud. Své divadlo krutosti – divadlo jako mor, jež přináší smrt či uzdravení – neprovozoval na jevišti, ale na svém vlastním těle zničeném drogami a elektrošoky.

řemínky, třetí zelenými řetězy, čtvrtá biči, které byly opatřeny hroty. Během adventu i v době půstu se sestry po matutinu shromáždily v hlavním sále či na jiném zvoleném místě a trýznily svá těla pomocí bičovacích nástrojů tak dlouho, až jim z ran tekla krev. Zvuky úderů se rozléhaly po celém klášteře a doléhaly, sladší než jakákoli melodie, až k uším Páně.²

Rituál flagelace pozvedal sestry nad jejich každodenní existenci v klášteře a nabízel jim možnost transformace. Utrpení, jež svému tělu přinášely, a násilí, jemuž ho vystavovaly, jakož i jeho viditelné následky s sebou přinášely proces duchovní obrody: „Ti, kdož se těmito všelikými cestami přiblíží k bohu, budou odměněni lehkostí v srdci, čistou myslí, planoucími pocity, projasněným úsudkem a jejich duch bude povznesen k bohu.“³ Dobrovolné sebemrškačství, násilí páchané na vlastním těle sloužící jako prostředek duchovní obrody, patří v katolické církvi dodnes k uznávaným způsobům pokání.⁴

Druhou kulturní oblast, v níž jsou sebezbraňování či jeho riziko akceptovány, představují jarmareční podívané. Zde jsou předváděny úkony, které by „běžně“ vedly k těžkým zraněním – polykání ohně, ostrých mečů, propichování jazyka jehlicí a mnohé další –, umělci se však jako zázrakem nic nestane. Artista provádí úkony, které ho často vystavují smrtelnému nebezpečí. Jeho mistrovství spočívá právě ve schopnosti tomuto riziku čelit. Přitom stačí jen na vteřinu ztratit koncentraci při chůzi po laně bez záchranné sítě nebo při drezuře divé zvěře či hadů a číhající hrozba

2 ANCELET-HUSTACHE, Jean. Les „Vitae Sororum“ d'Unterlinden: Édition critique du manuscrit 508 de la bibliothèque de Colmar par Mme Ancelet-Hustache. *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 1930, n. 5, s. 340. Cit. dle LARGIER, Niklaus. *Lob der Peitsche: Eine Kulturgeschichte der Erregung*. München: Beck, 2001, s. 29.

3 LARGIER, N. Op. cit., s. 30.

4 Srov. heslo „disciplína“ (*discipline*) Émila Bertauda v *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique: Doctrine et histoire* 3. Ed. Marcel Viller. Paris: Beauchesne, 1957, s. 1310, v němž se uvádí, že sebemrškačství, je-li praktikováno masově, umožňuje těm, „již je provozují, přiblížit se v jeho průběhu skrze pokoru utrpení Krista. [...] Bičování rozhodně nenáleží výlučně primitivní řádové spiritualitě nebo ranému křesťanství, součástí jejichž modliteb bylo i očištění půstem, cudností a bděním. Musí být chápáno jako úctyhodný úkon, neboť je od svého rozšíření provozováno věřícími a dodnes je jednou z běžných částí nábožného života.“ Cit. dle LARGIER, N. Op. cit., s. 40.

se naplní – provozochodkyně se zřítí, krotitel šelem bude napaden tygrem a krotitelka hadů bude uštknuta či uškrcena. To je přesně ten moment, jehož se diváci děsí a jemuž se pokoušejí čelit, okamžik, v němž se snoubí nejhlubší strach s fascinací a lačností po vzrušující podívané. Při těchto spektaklech nejde primárně o přeměnu aktérů ani obecenstva, ale spíše o demonstraci mimořádných tělesných i duševních schopností artistů, kteří tím uvádějí publikum v úžas – stav, který pocítují diváci i při vystoupení Mariny Abramovičové.

Dalším charakteristickým znakem její performance je přeměna diváků na aktéry, tedy jev, jenž je pozorovatelný v rozličných kulturních oblastech. Jako jeden z vhodných příkladů se tu jeví rituál popravy v období raného novověku. Jak dokazuje Richard van Dülmen, diváci se po výkonu trestu shlukli kolem popraveného, aby si sáhli na jeho tělo, krev, končetiny nebo oprátku. Věřili, že dotek vyléčí určité choroby a přinese jim zdraví, tělesnou odolnost a integritu.⁵ Přeměna diváka na aktéra se zde uskutečňuje na základě víry v trvalou proměnu vlastního těla, čímž má tato přeměna z principu jiný podnět než transformace, kterou prožívají diváci performance Mariny Abramovičové – zde se nejednalo o jejich těla, nýbrž o tělo její. Příímý kontakt diváků s umělkyní zapříčinila obava o její tělesný stav, který se pokoušeli ochránit. Jednali na základě etického rozhodnutí, jehož důsledky byly zacíleny na jinou osobu, umělkyni.

Jejich jednání se však lišilo od aktivního zapojení diváků při futuristických *serate*, dadaistických *soirée* a surrealistických „prohlídkách galerií“, kde bylo obecenstvo k jednání vyprovokováno pomocí cílených ataků a šoků. Přeměna diváků na aktéry vyplývala samovolně z daných inscenačních kroků, a neměla tak nic společného s vědomým rozhodnutím dotyčného diváka, jak lze soudit i podle zpráv o těchto akcích a na základě uměleckých prohlášení. V manifestu *Il Teatro di Varietà* (Divadlo varieté, 1913) uvádí Filippo Tommaso Marinetti příklady možných způsobů provokování publika:

5 Srov. DÜLMEN, Richard van. *Theater des Schreckens: Gerichtspraxis und Strafrituale der frühen Neuzeit*. München: Beck, 1988, s. 161n.

Je potřeba překvapit obecenstvo v přízemí, v lóžích i na galerii. Následuje několik návrhů: potřete vybraná sedadla účinným lepidlem. Diváci – páni či dámy – zůstanou přilepení, čímž rozesmějí ostatní [...]. Prodejte totéž místo deseti různým osobám, což vyvolá tláčenici, rozpory a hádku. – Popudliví, excentričtí či výbušní diváci nechť obdrží volné vstupenky, aby provokovali obscénními gesty, štipáním dam i jinými nepřístojnostmi. – Posypte židle prachem, který vyvolá kýčání a smrkání atd.⁶

K přeměně tu docházelo prostým šokem, silou provokace, zatímco zbytek publika i tvůrce toto konání rozčilovalo, provokovalo či bavilo. I při performanci Mariny Abramovičové vyvolala přeměna některých diváků na aktéry u zbytku publika rozporné reakce: stud u těch, kteří se báli zasáhnout, u jiných zlost a vztek kvůli předčasnému ukončení performance, jež jim zabránilo pozorovat, kam až bude umělkyně ve svém sebetřýznění ochotna zajít, a na druhou stranu i pozitivní pocity úlevy a spokojenosti, když se konečně někdo rozhodl ukončit muka umělkyně i některých diváků.⁷

Ať už jsou shody i rozdíly pocitů vyvolaných v divácích jakékoli, musíme si uvědomit, že Abramovičová ve své performanci propojila znaky rituálu i spektaklu, respektive mezi rituálem a spektaklem neustále oscilovala. V nápodobě rituálu⁸ dosáhla proměny umělce (tedy sebe) i vybraných diváků – proměna v tomto případě ovšem nevedla k oficiální, veřejné změně statusu či identity. Jako spektakl fungoval ten aspekt, jenž v přihlížejících vyvolal pocity úžasu, děsu a šoku a vlákal je do role voyeurů.

Podobná performance se vymyká přístupům tradičních estetických teorií. Tvrdošijně se vzpírá požadavkům hermeneutiky,

6 MARINETTI, Filippo Tommaso. *Das Varietétheater*. In *Der Futurismus: Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution: 1909–1918*. Ed. Umbro Apollonio. Köln: DuMont Schauberg, 1972, s. 175n.

7 Na to naráží performerka Rachel Rosenthalová: „V performančním umění se diváci mění subtilním procesem ze sadistů v oběti. Jsou nuceni empaticky snášet všechny situace, do nichž se umělec dostane, nebo při nich zakoušet pocity voyeurství a potěšení, případně sebevědomí a nadřazenosti. [...] Tak či tak, otěže drží v rukou umělec. [...] Publikum obvykle rezignuje dříve než on.“ ROSENTHAL, Rachel. *Performance and the Masochist Tradition*. *High Performance* 4, Winter 1981, n. 2, s. 24.

8 K pojmu „rituál“ srov. podkapitulu *Liminalita a transformace* v šesté kapitole.

jejímž cílem je porozumět uměleckému dílu. V tomto případě se ale nejedná ani tak o pochopení díla, jako spíš o zkušenosti a reakce, které umělkyně prožila a vyvolala v publiku – jinými slovy o proměnu všech zúčastněných.

To ale neznamená, že by se obecenstvu nenabízelo nic k interpretaci nebo že by se použité objekty a prováděné úkony nedaly považovat za znaky. Například pěticípá hvězda odkazuje k rozličným mytickým, náboženským, kulturně-historickým i politickým kontextům a může být navíc interpretována jako zažitý symbol socialistické Jugoslávie. Když jí umělkyně orámovala svou fotografii a následně si tentýž symbol vyřízla do podbřišku, mohlo obecenstvo tento akt chápat jako symbol všudypřítomnosti státu, který jednotlivce svírá svými zákony, vyhláškami a nařízeními, a rovněž jako symbol násilí, jemuž je jednotlivec ze strany státu vystaven a jež se mu vrývá pod kůži. Stříbrnou lžící a křišťálový pohár na bílém ubruse si mohli diváci vyložit jako odkaz na měšťanské prostředí vyšší střední třídy, nadměrné množství medu a vína pak jako kritiku kapitalistické společnosti založené na konzumu a plýtvání. Podobně v tom ale mohli spatřovat aluzi na Poslední večeři. V takovém kontextu by bylo bičování, jež je jinak chápáno jako metafora státní represe či mučení, případně jako odkaz k sadomasochistickým sexuálními praktikám, bráno jako nápodoba bičování Ježíše Krista a jeho věrných. Když pak umělkyně s rozpaženými rukama ulehla na ledový kříž, spojili si diváci tento akt s Kristovým ukřižováním. I moment, při němž jí pak oni sami z kříže sundávali, mohli chápat jako zabránění další historické oběti nebo opakování aktu sejmutí z kříže. Performance mohla být diváky interpretována jako vypořádání se s násilím jednotlivce vůči sobě i s násilím státu či jiných institucí – nejen politických, ale také náboženských – vůči jednotlivci. Publikum mělo možnost vnímat performanci jako kritiku společenských podmínek, kde je jednotlivec státem obětován či se od něj sebeobětování očekává.

I když se podobné interpretace zpětně jeví jako pravděpodobné, nemohou se vyrovnat vlastnímu prožitku při performanci, v jejímž průběhu se publikum k výkladům uchýlovalo pouze částečně. Jednání umělkyně neznázorňovala toliko „jíst a pít