

## Úvod do estetiky performativity/performativnosti

24. října 1975 se v innsbrucké galerii Krinzinger odehrála památná, přelomová událost. Jugoslávská umělkyně Marina Abramović zde představila svou performanci *Tomášovy rty* (Lips of Thomas). Na začátku se umělkyně svlékla donaha. Poté došla k zadní stěně galerie, připevnila na ni svou fotografii a orámovala ji pětícípou hvězdou. Odtud se odebrala k nedalekému stolku, na němž se nacházel bílý ubrus, láhev červeného vína, sklenice medu, křišťálový pohár, stříbrná lžice a bič (důtky). Usedla na židli ke stolu, vzala si sklenici medu a stříbrnou lžici. Pomalu vyprazdňovala sklenici, až pozřela celé kilo medu. Do poháru si nalila červené víno a po malých doušcích ho pomalu polykala. Oba úkony opakovala až do vyprázdnění láhve i poháru, který následně rozdrtila v pravé ruce. Ta začala krváčet. Marina Abramović se postavila a přešla k zadní stěně s fotografií. Zády ke stěně, čelem k divákům si žiletkou vyřízla do podbřišku pětícípou hvězdou. Krvácela. Potom vzala bič (důtky) a vkleče pod svým obrazem, zády k publiku, se počala bičovat na zádech. Objevily se krvavé šrámy. Nakonec ulehla na kříž z ledových kostek a rozpažila ruce. Ze stropu v místech nad jejím žaludkem visel tepelný zdroj. Vlivem horkého vzduchu počaly rány po pětícípé hvězdě opětovně krváčet. Abramović zůstávala nehybně ležet na kvádrech ledu s úmyslem prožívat svá muka tak dlouho, dokud teplo neroztopí všechny led. Po třiceti minutách nehybného ležení bez jakéhokoli náznaku přerušit svou trýzeň nesneslo několik diváků dále její utrpení. Pospíšili k ledovým kostkám, sundali umělkyni z kříže a odnesli ji pryč. Tím performanci ukončili.

Performance sama trvala dvě hodiny. V jejich průběhu spoluvytvořili umělkyně a její publikum událost, jež dosud neměla obdobu či předchůdce ve výtvarných ani v živých uměních. Svým jednáním umělkyně nevytvořila artefakt, nezvniklo zde fixní či opakovatelné dílo, které by mohlo dále existovat bez ní. Zároveň svým konáním nic nezobrazovala. Nejednala jako herečka, která představuje hereckou postavu (jevištní figuru) 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 ubližovala Abramović sama sobě. Týrala své tělo za účelem cíleného překračování hranic. Krmila je substancemi, které jsou v malých dávkách neškodné, ale v takovémto množství způsobují nevolnost a nepohodlí. 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 byt' náznakem najevo pocit'ovanou trýzeň – nezasténala, nevykřikla ani nezkřivila obličej bolestí. Celkově potlačila jakýkoli fyzický příznak

nevolnosti či utrpení a nedopřála tak pozorovatelům jistotu při rozhodování, zda se v tomto případě jedná o skutečně prožívanou bolest či zda je tato pouze předstírána, sehrána. Umělkyně se omezila na znázorňování těch jednání, jež její tělo zřetelně ovlivňovala – krmila ho medem a vínem, způsobovala mu viditelná zranění. To vše, aniž by dala najevo jakoukoli změnu vnitřních stavů, kterou by v ní její jednání vyvolalo.

Tím přivedla publikum do iritující, bytostně zneklidňující a v jistém smyslu strastiplné situace, která vybočovala z dosud zdánlivě pevně určených, nesporně platných norem a jistot. Při návštěvě galerie či divadla platilo tradiční pravidlo, podle něž se role návštěvníka rovná pozorovateli, respektive diváku. Návštěvník galerie tak pozoruje vystavená díla s větším či menším odstupem bez možnosti se jich dotknout. I s nejvyšší možnou účastí a zaujetím sleduje divák v divadle dění na jevišti bez možnosti zasáhnout, i když se jedna z postav na scéně (např. Othello) rozhodne zabít jinou (v tomto případě Desdemonu). Diváci si plně uvědomují, že vražda je pouze předstírána, i to, že se představitelka Desdemony na konci objeví před oponou a spolu s představitelem Othella se bude klanět při děkovačce. Naproti tomu v běžném životě platí pravidlo okamžitě zasáhnout, pokouší-li se někdo způsobit zranění sobě či jiné osobě, pokud tím neohrožujeme vlastní život. Jaká pravidla má ale divák aplikovat v případě performance Mariny Abramović? Cíleně a dobrovolně si veřejně ubližuje a svou sebetrýzeň navíc schválně prodlužuje. Kdyby totéž prováděla na libovolném veřejném prostranství, diváci/svědci by se patrně dlouho nerozmýšleli a okamžitě zasáhli. Ale tady? Neprokazuje snad respekt vůči umělkyni právě to, že ji necháme dokončit její plán a umělecký záměr? Nepodstupuje člověk riziko, že zničí její „dílo“? A naopak: shoduje se se základními pravidly humanity a lidského soucitu sledovat ji klidně při tom, jak sama sobě ubližuje? Chtěla divákům vnutit roli voyerů? Nebo se pouze pokusila zjistit, jak daleko musí zajít, aby se diváci rozhodli ukončit její utrpení? Co v tomto případě platí?

Abramović tak svou performancí dostala diváky do situace, jež je svými pravidly a normami postavila na hranu umění a běžného života, estetických a etických postulátů. V jistém smyslu slova je uvrhla do krize, při jejímž zdolání se nemohli spolehnout na zažitě vzorce chování. Diváci reagovali okamžitými tělesnými znaky, které u sebe umělkyně upozadila – znaky, které odkazovaly k vnitřním stavům, jako například nevěřící úžas v průběhu konzumace jídla a pití či děs doprovázející drcení poháru holou rukou. Když se umělkyně začala řezat břitvou, bylo doslova slyšet, jak přihlížející šokem zadržovali dech. Vnitřní proměny, které diváci prodělali během daných dvou hodin – proměny, jež se zčásti projevovaly pozorovatelnými fyzickými reakcemi – vyústily v jednání se zřetelnými následky. Přispěly k ukončení umělčiny utrpení a tím i performance. Zúčastněné diváky

navíc proměnily v aktéry.

Když se dříve mluvilo o tom, že umění transformuje a podněcuje vykonávajícího umělce i recipienta k přeměně, byly tím spíše myšleny umělcova inspirace či v recipientovi vyvolaný prožitek, jenž k němu jako Rilkeho Apollón promlouvá: „Musíš změnit svůj život“. V každé době se nalézali umělci, kteří se svým tělem zacházeli zhoubně. Vyprávění (svědků) i autobiografie vybraných umělců líčí historiky plné nedostatku spánku, drogové závislosti, alkoholismu i jiných excesů, v neposlední řadě sebeubližování. Páchané násilí však nebylo prováděno za účelem uměleckého aktu a nebylo ostatními jako takový ani chápáno.<sup>1</sup> Podobné praktiky, tolerovány umělcům 19. a 20. století, byly nahlíženy jako možný zdroj inspirace pro umělcovu tvorbu, jako cena za umělecké dílo – nikdy ale jako dílo samotné.

Naproti tomu existovaly – a existují – jiné oblasti kultury, v nichž jsou praktiky jako sebezraňování či jeho riziko brány nejen za „běžné“, ale za příkladné a modelové. Jedná se především o oblasti náboženských rituálů a jarmarečních spektaklů. V mnohých náboženstvích fungují asketové, eremiti, fakíři a jógíni, jimž bývá přisuzována zvláštní svatost, jako lidé, kteří nejenže vystavují své tělo pro obyčejného smrtelníka nepředstavitelnému odříkání a ohrožení, ale dobrovolně mu také způsobují rozličná zranění. Pozoruhodné je, že čas od času se podobné praktiky rozmohou masově, jako tomu bylo v případě bičování. Původně individuální či skupinové konání sester a mnichů, pocházející z 11. století, rozvinulo se sebemrškačství do několika forem: ve 13. a 14. století byla pořádána procesí sebemrškačů, 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 hromadně bičovali. Sebemrškačství zůstalo dodnes živou tradicí, praktikovanou při procesích na Velký pátek ve Španělsku a jižní Itálii, při liturgii *Semana Santa* či při oslavách Těla a Krve Páně.

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

Po ranní a večerní modlitbě 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 (citát 13). Konečně další mučily svá těla každodenním trýzněním: jedna skupina ořezanými pruty, druhá důtkami se třemi nebo čtyřmi řemínky, třetí zelenými řetězi, čtvrtá biči, které byly opatřeny hroty.

Během adventu i v době půstu se sestry po ranní modlitbě 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.<sup>2</sup>

Rituál sebebičování pozvedal sestry nad jejich každodenní existenci v klášteře a nabízel jim možnost transformace. Utrpení, jež svému tělu (Fleisch) přinášely, a násilí, jemuž ho (Körper) vystavovaly, jakož i jejich 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.“<sup>3</sup>

Dobrovolné sebemrškačství, kdy násilí páchané na vlastním těle slouží jako prostředek k duchovní obrodě, patří dodnes k uznávaným způsobům pokání v katolické církvi.<sup>4</sup>

Druhou kulturní oblast, v níž jsou sebezraňování či jeho riziko akceptovány, představují jarmareční spekákly. Zde jsou předváděny úkony, které „běžně“ vedou k těžkým zraněním – polykání ohně či ostrých mečů, propichování jazyka jehlicí a mnohé další – umělci se však jako zázrakem nic nestane. Artista ale provádí úkony, jež ho často uvrhují do smrtelného nebezpečí. Jeho mistrovství pak spočívá právě ve schopnosti tomuto riziku čelit. Přitom stačí jen na vteřinu ztratit koncentraci při provazochodectví bez záchranné sítě nebo drezúře divé zvěře či hadů, a číhající hrozba se stane reálnou – provazochodkyně se zřítí dolů, 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, moment, v němž se snoubí jejich nejhubší strach spolu s fascinací a lačností po vzrušující podívané. Při spektáklech se tak nejedná primárně o přeměnu aktérů, neřkuli obecenstva, ale spíše o demonstraci mimořádných tělesných i duševních schopností artistů, kteří tím uvádí publikum v úžas – stav, který pocítují diváci i při vystoupení Mariny Abramović.

Dalším charakteristickým znakem její performance je přerod diváků v aktéry, tedy jev, jenž je pozorovatelný v rozličných kulturních oblastech. V tomto kontextu se jako jeden z padnoucích příkladů jeví rituál poprav v období raného novověku. Jak dokazuje Richard van Dülmen, shlukli se diváci po výkonu trestu kolem mrtvoly odsouzence, aby si sáhli na jeho tělo, krev, končetiny nebo oprátku. Věřili, že tento dotek způsobí vyléčení určitých chorob a přinese jim celkové zdraví, tělesnou odolnost a integritu.<sup>5</sup> Proměna diváka v aktéra se zde uskutečňuje na základě víry v trvalou

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud představuje výjimku. Nebylo to ale jeviště, na němž by provozoval své divadlo krutosti – ono divadlo jako mor, jenž přináší smrt či uzdravení – ale jeho vlastní tělo, zničené drogami i léčbou elektrickými šoky.

<sup>2</sup>

<sup>3</sup>

<sup>4</sup>

<sup>5</sup>

přeměnu vlastního těla, tím má ale z principu jiný podnět než transformace, již prožívají diváci performance Mariny Abramović – zde se nejedná o jejich těla, nýbrž o její. Svým jednáním, které je proměnilo v aktéry, tedy přímým kontaktem s umělkyní se pokoušeli ochránit její tělesný stav. Jednali na základě etického rozhodnutí, jehož důsledky byly zacíleny na jinou osobu, zde umělkyni.

V tomto ohledu se zásadně odlišují i od aktů, prováděných při futuristických večerech (*serate*), dadaistických večírcích (*soirée*) a surrealistických „prohlídkách“ (*Besichtigungstouren*) na počátku 20. století, při nichž se také diváci proměňovali v aktéry. Zde bylo totiž obecnstvo k jednání vyprovokováno pomocí zacílených podnětů, provokací a šoků. Proměna diváka v aktéra vyplývala automaticky z daných inscenačních kroků, a neměla tak nic společného s uvědomělým rozhodnutím dotyčného diváka, na což lze soudit jak podle zpráv o podobných akcích, tak na základě uměleckých prohlášení. Ve svém manifestu *Das Varietétheater* (1913) uvádí Filippo Tommaso Marinetti následující příklady jako možné způsoby vyprovokování publika:

Je potřeba překvapit obecnstvo v přízemí, v lóžích i na galerii. Následuje několik návrhů: potřete vybraná sedadla účinným lepidlem. Diváci – páni či dámy – zůstanou přilepení, čímž rozesmějí zbytek publika [...]. Prodejte totéž místo deseti různým osobám, což vyvolá tlačeni, rozpory a hádku. – Popudliví, excentričtí či výbušní diváci necht' obdržít volné vstupenky, aby provokovali obscénními gesty, štípáním dam i jinými nepřístojnostmi. – Posypte židle prachem, který vyvolá kýčání a smrkání atd.<sup>6</sup>

Šlo o umělecké spektakly, při nichž byla část diváků proměněna v aktéry prostým působením šoku, silou provokace, zatímco zbytek publika i tvůrce jejich konání rozčilovalo, provokovalo či bavilo. I při performanci Mariny Abramović vyvolala proměna některých diváků v aktéry u zbytku publika rozporuplné 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; na druhou stranu i pozitivní pocity jako úlevu a spokojenost, když se konečně někdo rozhodl ukončit muka umělkyně i některých diváků.<sup>7</sup>

Bez ohledu na konečnou svornost či rozdílnost vyvolaných pocitů propojovala Abramović ve své performanci znaky rituálu i spektaklu, respektive mezi rituálem a spektaklem permanentně oscilovala. V rámci rituálu dosáhla proměny umělce (tedy sebe) i vybraných diváků, která ale v tomto případě nevedla k veřejně kvitované změně statutu či identity; jako spektakl fungoval ten aspekt, jenž v přihlížejících vyvolal pocity úžasu, děsu a šoku, a vmanipuloval je do role voyerů.

Podobná performance se vymyká postupům tradičních teorií estetiky. Tvrdošijně se vzpírá nárokům hermeneutiky, jejímž cílem je porozumění uměleckému dílu. V tomto případě se ale nejedná ani tak o

pochopení umělčina díla, jako spíše o zkušenosti a reakce, které umělkyně prožila a vyvolala v publiku – jinými slovy tedy o přeměnu všech zúčastněných.

To ale neznamená, že by se obecnstvu nenabízelo nic k interpretaci nebo že by se použité objekty a s nimi prováděné úkony nedaly považovat za znaky. Například pěticípá hvězda odkazuje k rozličným mýtickým, náboženským, kulturně-historickým i politickým kontextům a může být navíc interpretována jako zažitý symbol socialistické Jugoslávie. Když umělkyně orámovala svou fotografii pěticípou hvězdou a následně si tentýž symbol vyřízla do podbříšku, mohlo obecnstvo tento akt chápat jako symbol všudypřítomnosti státu, který jednotlivce svírá svými zákony, vyhláškami a nařízeními, a rovněž jako symbol násilí, jemuž je jednotlivce od státu vystaven a jenž se mu vrývá pod kůži. Stříbrnou lžící a křišťálovou sklenicí na bíle prostřeném 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 spatřit aluzi na Poslední večeři (Páně). V takovém kontextu by bylo bičování, jež je jinak chápáno jako metafora státního trestního řízení či mučení, případně odkaz k sadomasochistickým sexuálním 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 ji oni sami z kříže sundávali, mohli chápat jako zabránění opětovné historické obětní smrti nebo opakované sejmutí z kříže. Performance mohla divákům sloužit k celkovému vypořádání se s násilím jednotlivce vůči sobě i násilím státu (či ve jménu státu) vůči jednotlivci, a to jak politickým, tak náboženským. Publikum mělo možnost vnímat ji jako kritiku společenských podmínek, kdy je jednotlivce obětován státem či se od něj očekává sebeobětování.

Jakkoli pravděpodobně se podobné interpretace zpětně jeví, nemohou se rovnat vlastnímu prožitku při performanci, v jejímž průběhu se k nim publikum uchylovalo pouze částečně. Jednání umělkyně neznázorňovala toliko „pít a jíst přes míru“, „vyříznout si do pobříšku pěticípou hvězdu“, „bičovat se“ aj. – bylo jimi vykonáno víc, než znamenala. Všem zúčastněným, jmenovitě umělkyni i divákům, vytvářela novou, vlastní skutečnost. Tuto skutečnost diváci nejen interpretovali, ale primárně prožívali. Vyvolávala v nich úžas, úlek, hrůzu, odpor, nevolnost, závrať, fascinaci, zvědavost, soucit i muka a přiměla je k jednáním, která danou skutečnost spoluutvářela. Vyvolané afekty byly zjevně natolik silné, aby přiměly vybrané diváky zasáhnout a zároveň eliminovaly jejich schopnost reflexe, pochopení či interpretace probíhající události. Hlavním cílem performance nebylo porozumění, ale její prožití a následné zhodnocení vlastních prožitků, jež nebylo možné „tam a

tehdy“ plně reflektovat.

Daná performance tak vyvolala situaci, při níž byly redefinovány vztahy, jež jsou zásadní pro hermeneutiku i sémiotiku: zaprvé vztah mezi subjektem a objektem, pozorovatelem a pozorovaným, divákem a představitelem, zadruhé pak vztah mezi materiálností (respektive tělesností) a sémiotičností znaků, tedy mezi označovaným a označujícím.

Pro hermeneutiku i sémiotiku je dichotomie subjekt-objekt fundamentální. Umělec (*subjekt 1*) vytváří umělecké dílo jako samostatný, fixní a opakovatelný artefakt, jenž existuje nezávisle na svém tvůrci. To umožňuje recipientovi (*subjekt 2*), aby jej vnímal jako interpretovatelný *objekt*. Fixní, opakovatelný artefakt – umělecké dílo ve významu objektu – tak nabízí recipientovi možnost opakovaného výkladu, odkrývání rozličných strukturních vrstev i objevování nových a nových významů.

Tuto možnost performance Mariny Abramović nepřinášela. Jak již bylo mnohokrát zdůrazněno, nevytvářela umělkyně artefakt, ale přímo před zraky diváků „zpracovávala“ a proměňovala své vlastní tělo. Namísto uměleckého díla existujícího nezávisle na ní či publiku vytvářela zážitek, na němž se přímo podíleli všichni zúčastnění. Divákům nebyl poskytnut nezávislý objekt k posouzení a interpretaci. Ocitli se naopak v situaci *hic et nunc*, tady a teď, při níž se všichni zúčastnění stávali spoluaktéry. Její aktivita vedla k fyziologickým, afektivním, volným, energetickým a motorickým reakcím, jež vyvolávaly další jednání. V průběhu tohoto procesu se vztah mezi subjektem a objektem redefinoval z dichotomického na oscilační, jinými slovy se role subjektu a objektu zkomplikovala a často je od sebe nebylo možno rozlišit. Vytvořili ti diváci, kteří Abramović sundali kříže, svým dotekem specifický vztah spolu-subjektů, nebo ji svým jednáním, jež nebylo z její strany nijak podněcováno či vyprovokováno, odsoudili do role objektu? Nebo naopak jednali jako loutky, objekty umělkyně? Na tyto otázky chybí jasná, jednoznačná odpověď.

Přeměna vztahu mezi subjektem a objektem souvisí se změnou poměru materiálnosti a sémiotičnosti, označovaného a označujícího. Pro hermeneutiku i sémiotiku funguje každý aspekt uměleckého díla jako znak, což ale neznamená, že by přehlížely jeho materiálnost. Naopak, pozornost je zaměřena na každou část „produktu“. Vše, co je na něm vnímatelné, je automaticky interpretováno jako znak: vrstvy barev i jejich specifický odstín v malbě či tón, rytmus a metrum v básni. Každý element se tak stává *označovaným*, jemuž mohou být přiřazovány významy. Nic v umění neexistuje vně vztahu označovaný-označující, přičemž jednomu označovanému může odpovídat více označujících, tedy významů.

Performance Mariny Abramović umožňovala každému jednotlivci v publiku přiřazovat

významy konkrétním objektům i jednáním, na což poukazují výše navržené interpretace fiktivního diváka. Fyzické reakce diváků byly evidentně přímou odezvou na jednání Mariny Abramović, aniž by je tito měli potřebu interpretovat. Když si Abramović vyřezávala do podbřišku hvězdu, nezadržovali diváci dech ani se jim nedělo nevolno proto, že by si onen akt vykládali jako popis státního násilí, ale protože viděli téct krev a představovali si bolest na svém vlastním těle – jejich vnímání tak mělo okamžitý fyzický účinek. Materiálnost (tělesnost) konání zde dominovala nad jeho sémiotičností. Materiálnost ale nebyla chápána jako tělesný exces ve smyslu nezpracovatelného přebytku – **citát Faust** – jako cosi nepostihnutelného významy, které by byly jednotlivým konáním přiděleny. Je pouze vystavena pokusům o výklad, vycházejícím z autoreferenčnosti jednání. Prioritní je fyzický účinek, který dané jednání vyvolává. Materiálnost děje neustupuje sémiotickému znaku ani v něm nemizí, pouze vzbuzuje specifický účinek mimo něj. Až tento účinek – zadržování dechu či pocit nevolnosti – vyvolává v publiku dojem reflexe. Místo aby diváci reflektovali možné významy jejího jednání, koncentrují se na to, jak a proč u nich toto jednání způsobilo takovou reakci. Jaký je vztah mezi účinkem a významem?

Posun ve vztahu subjekt-objekt a materiálnost(tělesnost)-sémiotičnost, jak jej prezentovala Abramović ve své performanci *Tomášovy rty*, pozměňuje vzájemný poměr cítění, myšlení a jednání, který bude později podrobněji prozkoumán a vymezen. Diváci se zde jednoznačně nenacházeli pouze v roli cítících a myslících subjektů, ale též jednajících, tedy aktérů.

Zmíněný posun navíc zpochybňuje tradiční dělení na tři základní heuristické kategorie: estetiku představení, díla<sup>8</sup> a recepcce, a svým způsobem prokazuje jeho zastaralost. Nejedná-li se o umělecké dílo, jež by existovalo nezávisle na tvůrci a recipientovi, ale místo něj se nabízí *událost* (Ereignis), na níž se určitou intenzitou a přidělenou rolí podílejí všichni zúčastnění, a kdy představení i recepcce probíhají paralelně v témže čase na tomtéž místě, je téměř nemožné odděleně aplikovat kritéria estetiky představení, díla a recepcce. Minimálně je nutné opětovně ověřit jejich použitelnost.

Tento požadavek je o to urgentnější, že *Tomášovy rty* nebyly první ani jedinou uměleckou událostí, která by volala po redefinici zmíněného vztahu. Na počátku 60. let se v západních uměleckých směrech objevil obecný, nepřehlédnutelný příklon k performativnosti<sup>9</sup>, jež postihl nejen již existující umění, ale v jehož rámci vznikla nová odvětví tzv. akčních a performativních umění (Aktions- und Performancekunst). Hranice mezi jednotlivými uměními se stíraly a čím dál více umělců vytvářelo namísto děl události, které byly nápadně často realizovány jako performance.

---

8

9



Performativní charakter se ve výtvarných uměních projevil nejprve v akční malbě a body art, později také u světelných soch, videoinstalací apod. Buď se umělec předváděl živě před svým publikem, konkrétně při vlastním aktu malování, čímž stavěl na odiv své tělo a celkově se sebe-prezentoval, nebo byl pozorovatel vyzván k manipulaci s exponáty, sledován ostatními diváky. Návštěva výstavy tak často znamenala i účast na performanci. Značnou roli sehrály i proměnlivé prostory, jež návštěvníky obklopovaly.

Především výtvarníci jako Joseph Beuys, Wolf Vostell, seskupení Fluxus (Fluxus-Gruppe) či Vídeňští akcionisté (Wiener Aktionisten) zavedli v 60. letech nové formy akčních a performativních umění. Už od počátku 60. let provozoval Hermann Nitsch akce jako trhání jehňátek na kusy, které přiváděly aktéry i ostatní účastníky do kontaktu s jinak tabuizovanými objekty a přinášely jim tak specifický zážitek. Diváci Nitschových performancí do nich byli opakovaně fyzicky vtahováni a měněni v aktéry. Cákala na ně krev, výkaly, splašky i jiné tekutiny, byli vyzýváni, aby je po sobě stříkali, kuchali jehně, jedli maso a pili víno.<sup>10</sup>

V raných 60. letech počali se svými akcemi umělci v seskupení FLUXUS. Jejich třetího počínu Actions/Agit Pop/De-collage/Happening/Events/Antiart/L'atruisme/Art total/Refluxus – Festival nového umění (Festival der neuen Kunst), konaného 20. července 1964 (sic!) v hlavní aule (Auditorium Maximum) Technické univerzity v Cáchách, se účastnili umělci Eric Andersen, Joseph Beuys, Bazon Brock, Stanley Brouwn, Henning Christiansen, Robert Filliou, Ludwig Gosewitz, Arthur Kørpcke, Tomas Schmit, Ben Vautier, Wolf Vostell a Emmett Williams. Performancí *Podívej, nákupy – Ne!, Hnědý kříž, Tlusté roby, Modelové tlusté roby* (Kukei, akopee – Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken) vyvolal Beuys (dle vrchního státního návladního v rámci vyšetřování 1964/65) nepokoje buď majestátným gestem, s nímž držel horizontálně nad hlavou měděnou tyč obalenou plstí, nebo rozlíváním kyseliny chlorovodíkové kolem sebe. Studenti vtrhli na pódium. Jeden z nich udeřil Beuyse několikrát pěstí do tváře, až mu začala z nosu na bílou košili proudem téct krev. Krvácející umělec reagoval tím, že z krabice vytáhl tabulky čokolády a házel je do publika. Obklopený šílenou vřavou a hlučícím davem pozvedl Beuys v levé ruce krucifix jako při zařikávání či odhánění davu, zatímco pravou zvedl do výše na znamení upokojení mas.<sup>11</sup> I v tomto případě šlo o nastolení vztahu mezi všemi zúčastněnými, přičemž materiálnost (tělesnost) zde opět převládla nad sémantičností.

V hudbě se příklon k performativitě projevil již na začátku 50. let počiny a kusy („events and

---

10

11

pieces“) Johna Cage.<sup>12</sup> Audiálními událostmi se v tomto případě stávala rozličná jednání a zvuky – často ty, které vyprodukovali sami posluchači – zatímco muzikant nevydal ani tón, jako tomu bylo v případě Davida Tudora a jeho skladby 4'33" z roku 1952. Během 60. let vpisovali skladatelé čím dál častěji hudebníkům přímo do partitury instrukce, jež jim určovaly pohyby a kroky pozorovatelné návštěvníky koncertu. Tím se zvýraznil jejich performativní charakter. Zrodily se nové, skladateli prosazované žánry jako „scénická hudba“ (Karlheinz Stockhauser), „vizuální hudba“ (sichtbare Musik) (Dieter Schnebel) a „instrumentální divadlo“ (Mauricio Kagel). Zároveň byly stanoveny nové vztahy mezi hudebníky a posluchači.<sup>13</sup>

V literatuře je příklon k performativitě patrný mimo jiné vznikem specifických žánrů, jakým je například „interaktivní“ román, který nabízí čtenáři spoustu materiálu k libovolným kombinacím, čímž z něj dělá (spolu)autora.<sup>14</sup> Objevil se ale také enormní nárůst autorských čtení, na nichž čtenáře láká možnost slyšet autorův hlas(ový projev). Kultovním se stalo například čtení Güntera Grasse z jeho díla *Der Butt*, při němž ho doprovázel bubeník (12. července 1992 v hamburském divadle Thalia). Publikum ale nelákají pouze čtení „žijících autorů“, stejně oblíbená jsou i předčítání z děl mrtvých básníků. Pozoruhodnými příklady se staly: přednes Edith Clevers *Markýze z O.* (Maquise von O., 1989), čtení z pohádek bratří Grimmů Bernharda Minettiho *Bernhard Minetti vypravuje pohádky* (Bernhard Minetti erzählt Märchen, 1990) nebo podnik *Číst Homéru* (Homer lesen), pořádaný roku 1986 ve vídeňském Domě umělců (Künstlerhaus) skupinou Angelus Novus. Její členové přednesli během dvaadvaceti hodin bez jediné přestávky všech 18.000 veršů *Iliady*. Ve vedlejších místnostech byly vystaveny další výtisky *Iliady* a lákaly korzující posluchače, aby si v nich za zvuků recitace sami četli. Jasně se tím zvýraznil rozdíl mezi vlastním čtením literárního díla a jeho předčítáním, tedy rozdíl mezi četbou jako dekódováním textu a „četbou“ jako představením. Pozornost posluchačů se navíc mohla zaměřit na specifickou materiálnost právě znějícího hlasu – jeho barvu, hlasitost i intenzitu – která se výrazně projevila při každé změně předčítáče. Literatura se zde realizovala výhradně formou performance. Hlasy fyzicky přítomných předčítajících jí vdechly život, cestu do představivosti fyzicky přítomných posluchačů si vydobyla skrze apel na různé smysly. Hlas přítom nefungoval jako pouhý prostředek pro přenos textu. Právě díky střídání čtoucích způsobovaly jednotlivé hlasy svou jedinečností, že posluchači vnímali více *jak* než *co* se říká. Svou roli sehrál i časový faktor: celková délka dvaadvacet hodin ovlivnila nejen vnímání všech zúčastněných, ale přiměla je tento vliv i kvitovat. Ubíhání času mělo dopad na percepci a především podmiňovalo

---

12

13

přeměnu emočního vnímání. Účastníci později přiznali, že v průběhu akce na sobě pociťovali změny.<sup>15</sup>

I v divadle se v 60. letech projevil příklon k performativitě. V první řadě se jednalo o přenastavení vztahu mezi představiteli a diváky. *Spílání publiku* (Publikumsbeschimpfung) Petera Handkeho v režii Clause Peymana bylo premiérováno ve frankfurtském divadle Theater am Turm v rámci prvních „Experiment“ (3.-10. června 1966, Frankfurt nad Mohanem). Zde se měla proměnit definice divadla na základě změny vztahu aktérů a diváků. Divadlo už nebylo pojímáno jako mimese „jiného světa“, nápodoba fiktivní reality, již má obecnost pozorovat, analyzovat a pochopit, nýbrž jako proces nastolování specifického vztahu mezi aktéry a diváky. Divadlo se utvářelo právě děním *mezi* aktéry a diváky. Důležité bylo, že se mezi nimi něco dělo, menší váhu – alespoň na první pohled – pak mělo co se událo. Rozhodně se nejednalo o ztvárnění fiktivního světa, v němž se komunikace realizuje pouze na jevišti, tedy v rámci promluv jednotlivých dramatických osob, na jejímž základě by pak teprve mohla vzniknout i vnější divadelní komunikace mezi jevištěm a hledištěm (tedy aktéry a diváky). Ústředním se stal vztah aktérů a diváků. Herci utvářeli a zároveň testovali tento vztah přímým oslovováním diváků, spílali jim do **doplňt citace** a pohyby svých těl utvářeli s diváky specifické prostorové vztahy. Diváci na to přistoupili a reagovali po svém: někteří apludovali, jiní vstávali, opouštěli místnost, komentovali dění, vstupovali na jeviště, hádali se s herci atd.

Zdálo by se, že všichni zúčastnění se shodnou na charakteristice divadla jako procesuálním aktu – syntéze jednání aktérů, jejichž cílem je vytvoření vztahu k publiku, a reakcí diváků, kteří nabídku akceptují, modifikují či se pokusí navrhnout jinou, vlastní. Dojednání a stvrzení platného vzájemného vztahu mezi aktéry a diváky bylo základním předpokladem pro vytvoření divadelní reality. Jednání herců i diváků tak znamenala to, co vykonávala, a tak se stávala autoreferenčními. Jako autoreferenční a konstitutivní mohou být, stejně jako zatím všechny popsané příklady, označeny za „performativní“ v Austinovském smyslu.<sup>16</sup>

Na premiéře probíhaly procesy interakce souběžně. Někteří diváci přejali roli aktérů a jejich jednání a komentáře poutaly pozornost herců i ostatních diváků. Buď odmítali akceptovat nastolenou dohodu, zvedali se a opouštěli divadlo, nebo uposlechlí opakovanou výzvu a znovu usedli. Na druhé repríze však došlo k incidentu. Někteří diváci vstoupili na pódium ve snaze „spoluhrát“ s herci a nehodlali je opustit ani po několika různých návrzích ze strany herců i režiséra. Ten nakonec vyjednávání ukončil a přikročil k prosazení vlastních podmínek, když se rozhodl

---

14

15

zmíněné diváky z pódia (násilím) vytlačit.<sup>17</sup>

Co se zde přihodilo? Diváci, kteří vstoupili na pódium, a režisér Peymann očividně vycházeli z odlišných předpokladů. Peymann vycházel z premisy, že inscenuje literární text tematizující vztahy mezi herci a publikem. To pro něj automaticky neznamenal, že se v průběhu představení tyto vztahy fakticky znovu-nastolí, a proto nebyl ochoten akceptovat nečekaný průběh, jenž na základě jeho zinscenování Handkeho textu nastal. Domníval se, že převedením textu na scénu vytvořil umělecké „dílo“, které publiku prezentuje. Své nadšení či nelibost s jeho „dílem“ měli diváci projevit potleskem, bučením či komentáři. Odpíral jim ale možnost do něj zasáhnout a modifikovat je svým konáním. Pro Peymanna znamenal vstup na jeviště porušení jím nastolených hranic a útok na samu podstatu jeho představení, čímž bylo zpochybněno jeho autorství i autorita. Nakonec trval i on na dodržení tradiční dichotomie subjekt-objekt.

S vědomím domnělého konsensu, podle něž se divadlo utváří a definuje na základě vztahu mezi herci a diváky, nevnímalo publikum dané představení primárně jako umělecké dílo (měřítkem jehož hodnocení bývá, jak úspěšně se podařilo dramatický text „zdivadelnit“), nýbrž jako událost, jejímž cílem je redefinice vztahů mezi herci a diváky, a jež tím analogicky přináší i možnost záměny rolí. Z jejich pohledu mohlo představení uspět i jako událost pouze v případě, že tuto možnost nabízí. Jeho deklarovaná performativnost pak nemohla být pro publikum naplněna pouhými standardizovanými prostředky, jakými jsou potlesk, bučení či komentáře, musela se naopak realizovat formou zásadního přenastavení vztahu aktérů a diváků, jež by molo vést až k záměně jejich rolí.

Ačkoli měl Peymann v úmyslu svým zásahem zachránit a znovunastolit integritu svého „díla“, způsobil tím, alespoň z pohledu vytlačených diváků, její selhání jako události. Naproti tomu v divadle americké avantgardy, např. „Living Theatre“ Juliana Becka a Judith Malinas (od *Basy*, *The Brig* z roku 1963) či „environmentální divadla“ Richarda Schechnera a jeho Performanční skupiny (Performance Group, založena 1967) byla „divácká účast“ zanesena přímo do programu. Publiku byla spolupráce nejen umožněna, ale bylo k ní přímo vyzýváno. Fyzický kontakt herců s diváky i diváků mezi sebou dával vzniknout určitému společenskému rituálu, jako tomu bylo v případě představení *Paradise now* (Avignon 1968) v podání Living Theatre i *Dionýsos 69* (*Dionysus in 69*) v podání Performance Group.<sup>18</sup> Redefinice vztahu mezi aktéry a diváky šla ruku v ruce s posunem sémiotického statutu jednotlivých jednání a jejich potenciálních významů. Pozornost se přesunula k specifické tělesnosti, jejím účinkům na všechny zúčastněné a jejich následným fyziologickým, afektivním, energetickým,

---

16

17

motorickým i emocionálním reakcím značné intenzity, jež jim zmíněná tělesnost umožňovala.

Rozvolnění hranic mezi uměleckými směry, jež od poloviny 60. let prosazovali umělci, umělečtí kritici, vědci i filosofové, je možno označit za příklon k performativitě. Výtvarná umění, hudba, literatura i divadlo tendují k seberealizaci skrze *performance*. Namísto fixních děl nabízeli umělci *události*, jichž se neúčastnili pouze oni, ale do nichž byli zahrnováni i recipienti, přihlížející, posluchači a diváci. Tím se zásadním způsobem změnily podmínky pro produkci i recepci uměleckého díla. Ústředním bodem těchto procesů přestává být umělecké dílo, samostatné a nezávislé na umělci i recipientech, které vzniká jako objekt z aktivit subjektu-tvůrce a podléhá percepci a interpretaci subjektu-recipienta. Místo toho se setkáváme s událostí, jejíž začátek, průběh i konec jsou determinovány jednáním všech zúčastněných subjektů – umělců i diváků. Tím se modifikuje vztah mezi materiálním a sémiotickým statutem objektů *performance* i vykonaných aktů. Materiální status se neshoduje se sémiotickým, naopak se od něj odděluje a nabývá vlastní existence. To znamená, že *účinek* působení objektů i aktů přestává být závislý na významech, které jim lze přiřadit, a vzdaluje se jakýmkoli pokusům o jeho charakteristiku v rámci významů. Jako svébytné události nabízejí *performance* libovolných umění všem zúčastněným (tedy umělcům i divákům) možnost transformace v jejich průběhu.

Zavedené teorie estetiky se mohou stěží adekvátně vyrovnat s příklonem k performativitě v umění, jakkoli je možné je na ně zčásti aplikovat. Přesto postrádají schopnost postihnout zásadní moment – přechod od díla k události a tím přerod vztahu subjekt-objekt, materiálnost-sémantičnost. Pro pochopení, analýzu a pojmenování daného přerodu je zapotřebí vyvinout novou estetiku: estetiku performativnosti/performativity.

## Definice pojmů

### 1. Performativnost

Pojem „performativní“ (performativ) zavedl John L. Austin. Do filosofie jazyka ho uvedl v rámci cyklu přednášek *Jak udělat něco slovy*, který proběhl na Harvardu v roce 1955, tedy v době, do které zasazují příklon k performativitě v umění obecně. V dřívějších pracích používal Austin zkusmo pojem „performativní“ (performativisch), později se rozhodl pro termín „performativní“ (performativ), protože je „kratší, ne tak ohavný, jednodušší k užívání a co do tvaru tradičnější“ (Austin 1963: 6). O rok později vznikla stať *Performativní věty*, v níž dovysvětluje svou volbu slovy: „Je pochopitelné, nevíte-li, co slovo *performativní* znamená. Jedná se o ošklivý novotvar, který snad ani žádný zvláštní, velkolepý význam nemá. Má však jednu výhodu: není významově zatížený“ (1970: 233). Austin odvodil výraz „performativní“ od slovesa „to perform“, „vollziehen“, tedy „provést“: „člověk ‘provádí’ úkony“.

Vytvoření neologismu bylo nevyhnutelné ve chvíli, kdy Austin udělal zásadní objev pro filosofii jazyka. Zjistil, že vyřčené věty nemusí sloužit pouze k vyjádření sdělení a tedy jako tvrzení, ale bývají často úzce spjaty s konáním, čímž vymezil základní rozdíl mezi konstativní a performativní výpovědí. Svěbytnost druhého typu je vyjádřena označením „explicitní performativ“ . Když při roztržení láhve o příď pronese někdo větu „Křtím tuto loď jménem Královna Alžběta“ nebo když úředník řekne při svatebním obřadu oběma partnerům, kteří uzavírají sňatek, „Nyní vás prohlašuji za manžele“, nevyjadřují tyto věty pouhou skutečnost, a nemohou tak být označeny za „pravdivé“ či „nepravdivé“. Pomocí daných výpovědí se nová skutečnost utváří – loď se odteď jmenuje Královna Alžběta, a paní X a pan Y se tímto stali manželi. Vyslovení zmíněných vět změnilo svět; nejenže o něčem vypovídají, nesou v sobě navíc provedení úkonu, o kterém mluví. Jsou tedy autoreferenční, neboť znamenají to, co způsobují, a zároveň konstitutivní, neboť utvářejí realitu, o které vypovídají. Tyto dva atributy jsou hlavními charakteristikami performativních výpovědí. Akt, který odjakživa mluvčí všech jazyků intuitivně prováděli, zde byl poprvé pojmenován: jazyk má transformativní schopnost.

V obou zmiňovaných případech se jedná o formální řečové akty, ale pouhé vyslovení správné formulace z ní ještě nedělá performativní výpověď. Aby výpověď nezůstala bez účinku, musí být splněno několik mimojazykových podmínek. Nevysloví-li například větu „Tímto vás prohlašuji za

manžele“ úředník, kněz či jiná pověřená osoba (například kapitán na otevřeném moři), pak není uzavření manželství platné. Podmínky, které musí být splněny, nejsou jazykové, ale kulturně-společenské. Performativní výpověď se vždy obrací ke společnosti, kterou v daném momentu reprezentují aktuálně přítomní, a tak může být považována za vykonání určitého sociálního aktu. Uzavření manželství tudíž není jen legalizováno, je zároveň vykonáno.

Během dalších přednášek pak Austin ruší výchozí opozici konstativů a performativů a jako variantu předkládá trojí dělení na lokuční, ilokuční a perlokuční akty, jejichž pomocí dokazuje, že mluvit vždy znamená jednat. Díky tomu se mohou konstativy stát úspěšnými či neúspěšnými a performativy mohou být pravdivé či nepravdivé. Tím Austin bortí svou vlastní teorii striktní opozice konstativ a performativ. Sibylle Krämer poukázala na to, že Austinem „zinscenované“ zrušení dané opozice může sloužit jako důkaz, že „všechna kritéria jsou zpochybnitelná a pevně dané termíny nejisté, nepostižitelné a mnohovýznamové, podobně jako sám život“ (Krämer a Stahlhut 2001: 45). Jinými slovy, Austin upozornil na performativní akt jako prostředek dynamiky, která „destabilizuje teorii binárních opozic jako celek“ (Ibid 56).

Tento aspekt je pro estetiku performativnosti klíčový. Jak ukázaly předchozí příklady z performancí, happeningů a dalších představení, zažité binární opozice jako subjekt-objekt nebo označující-označované ztrácí svou polaritu a jasné vymezení – dostávají se do pohybu a začínají oscilovat. I přes své zdůvodněné odmítnutí jednoznačné dichotomie pojmů konstativní-performativní upřesnil Austin definici explicitních performativů jako mluvních aktů, které jsou autoreferenční a konstitutivní, a jako takové mohou uspět či neuspět na základě zažitých kulturně-společenských podmínek (jak dokazují detailně rozpracované příklady, kterými svou vlastní teorii popírá, šlo Austinovi od počátku především o její zpochybnění). Další vlastností performativů je tedy jejich schopnost destabilizovat a v jistém smyslu dokonce zrušit binární opozice.

Austin zavedl pojem „performativní“ výhradně ve spojení s mluvnými akty, což ale nevylučuje jeho aplikaci na fyzická jednání, jakým je například performance *Tomášovy rty* (*Lips of Thomas*). Podobné spojení se přímo nabízí, neboť jak jsem ukázala (v předchozí kapitole - pozn. překl.), provádí Marina Abramović autoreferenční akty, které utvářejí realitu (což je společné veškerému jednání), a tím umožňují transformaci role umělce a publika. Jaká jsou ale v tomto případě kritéria úspěchu či neúspěchu? Umělkyně sice zvládla pozřít velké množství vína a medu a způsobit si zranění pomocí žiletky či dětek, její muka byla ale ukončena v okamžiku, kdy diváci zasáhli a sundali její tělo z kříže z ledových kvádrů. Podařilo se její představení či nikoli? Jak přesně jsou definovány podmínky, jejichž naplnění (nebo naopak nenaplnění) nás přiměje označit představení za „úspěšné“

či „neúspěšné“?

Jako umělecká performance poukazují *Tomášovy rty* primárně na podmínky stanovené uměleckými institucemi. Místo konání – galerie – odkazuje explicitně na uměleckou instituci, prostor představení se stává referenčním odkazem pro všechny zúčastněné. Co z toho ale plyne? Jaké byly podmínky určené uměleckými institucemi na začátku 70. let, tedy v době, kdy docházelo k předefinování a restrukturalizaci těchto institucí zevnitř i zvenčí, navíc často iniciovanému mocí? Narozdíl od obřadů jako svatba či křest nejsou umělecké podmínky přesně dány, a tak lze jen s obtížemi určit kritéria, na jejichž základě by byl zásah diváků do představení považován za neúspěch (či naopak úspěch) celé akce. Performance navíc nebyla určena pouze parametry jednoho uměleckého druhu – jak jsem dokázala, vykazovala i znaky rituálu a představení. Zde vyvstává otázka, do jaké míry se kategorie „rituálu“ a „performance“ staly samotným představením. V jakém ohledu je pak jejich vzájemný střet či střet s uměním jako takovým směrodatný při určení úspěchu či neúspěchu celého podniku? (Bateson 1972: 177–93; Goffman 1974)

Je evidentní, že Austinův seznam podmínek, které musí být pro úspěšnost performativní výpovědi splněny, nelze jednoduše aplikovat na performativní estetiku. Jak dokazují *Tomášovy rty*, důležitou úlohu pro transformaci pozice všech zúčastněných zde hraje smísení rámců a jejich vzájemná kolize. Kdo si troufne rozhodnout, zda se na základě zmíněné transformace jedná o úspěšné či naopak neúspěšné představení? V této formě je otázka po úspěchu či neúspěchu jednoduše špatně formulována, což znamená, že je potřeba modifikovat pojem „performativní“ v kontextu estetiky performativnosti.

Pojem „performativní“ ztratil svou výlučnost ve své mateřské disciplíně – filosofii jazyka – ve chvíli, kdy teorie mluvních aktů zpopularizovala teorii „řeči jako jednání“, svůj druhý boom si prožil v teorii kultury a kulturních studiích v 90. letech. Až do druhé poloviny 80. let se v kulturních studiích prosazovala myšlenka „kultury jako textu“. Jednotlivé kulturní fenomény i celé kultury byly pojímány jako strukturované soustavy znaků s určitými významy. Četné pokusy popsat a definovat kultury byly označeny prostě jako jejich „(pře)čtení“. V rámci takového chápání kultur(y) bylo hlavním úkolem kulturních studií především rozluštit a interpretovat texty napsané v cizích jazycích, známé texty pak rozložit na subtexty a tím je v rámci čtecího procesu dekonstruovat.

V 90. letech si cestu prorazila změna badatelských metod. Do popředí se dostaly dosud přehlížené performativní stránky kultury, které s sebou přinesly použití specifického (praktického) referenčního rámce na existující či možnou realitu a pojmenovaly specifickou „realitu“ kulturních dějů a jevů, což se tradičním textovým modelům nikdy nepodařilo. Do popředí se dostalo pojetí



„kultury jako performance“. Dále došlo k předefinování pojmu „performativní“, který v sobě od té chvíle explicitně zahrnoval i fyzická jednání.

Judith Butler zavedla ve své studii „Performativní akty a formování genderu: esej z fenomenologie a teorie feminizmu“ (Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory<sup>4</sup>) z roku 1988 pojem „performativní“ do kultur(ál)ních studií, aniž by přímo odkazovala k Austinovi. Butlerová tvrdí, že identita pohlaví (genderu) – jakož i všechny ostatní identity – nejsou předurčeny ontologicky či biologicky, ale jsou výsledkem specifických (kulturně daných) fyzických jednání: „V tomto smyslu není gender stabilní identita nebo centrum (locus of agency), ze kterého vycházejí jednotlivá jednání, ale identita utvářená pomocí *stylizovaného opakování určitých vzorců jednání*“ (Butler v Sue-Ellen Case 1990: 270). Tato jednání označuje Judith Butler za „performativní“, „kdy ‘performativní’ nese dvojí význam: ‘dramatické’ a ‘nereferenční’“ (Ibid.; 270). Ačkoli se definice daného pojmu jeví na první pohled velmi vzdálená od Austinova pojetí, při bližším pohledu se rozdíl minimalizují, neboť jsou způsobeny vytržením pojmu „performativní“ z kontextu mluvních aktů a jeho přenesením do oblasti fyzických jednání.

Performativní akty i fyzická jednání jsou označeny jako nereferenční, protože neoznačují nic předem determinovaného, interního, nějakou substancí či podstatu. Neexistuje žádná daná, stabilní identita, kterou by bylo možné vyjádřit. Expresivita stojí v tomto směru v přímém protikladu k performativnosti. Performativní fyzická jednání nejsou vyjádřením nějaké předem pevně dané identity – ta se naopak utváří až jejich realizací.

I pojem „dramatický“ poukazuje na zmíněný proces generování identity: „Za dramatický označuji fakt, [...] že tělo není pouhá látka, ale neustále probíhající *zřetelnování* možností. V jistém smyslu člověk není svým tělem, člověk své tělo utváří [...]“ (Ibid.; 273). Tedy že tělo je i ve své materiálnosti výsledkem procesu opakování určitých gest a pohybů. Až tato jednání formují tělo individuálně, genderově, etnicky i kulturně. Performativní akty vytvářejí tělesnou i společenskou identitu. Performativní zde – stejně jako u Austina – znamená „autoreferenční“ a „vytvářející realitu“.

Posun důrazu od mluvních aktů směrem k fyzickým jednáním je charakteristický pro rozdíl mezi pojetím pojmu „performativní“ u J. L. Austina a Judith Butler. Zatímco Austin zdůrazňuje kritéria „úspěšnosti/neúspěšnosti“ a na jejich základě hledá podmínky nutné pro úspěch (kritéria, které jsou téměř neaplikovatelná na vystoupení Mariny Abramović), zkoumá Judith Butler podmínky tělesnosti.

Odkazuje se přitom na Merleau-Pontyho, který tělo nepojímá jako historickou myšlenku, ale

jako výčet všech kontinuálně realizovaných podmínek, tedy jako „aktivní proces ztělesnění určitých kulturních a historických možností“ (Merleau-Ponty v Sue-Ellen Case 1990: 273). Judith Butler vykládá proces performativního utváření identity jako proces ztělesňování (Verkörperung, embodiment), který označuje za „způsob provedení, zdramatizování a *reprodukování* historické situace“ (Ibid.). Stylizovaná opakování performativních aktů ztělesňují kulturně-historické možnosti, a zároveň performativní akty generují tělo i identitu jako kulturně a historicky determinované.

Podmínky, za kterých dochází k procesu ztělesňování, nejsou pod kontrolou jednotlivců (člověk si nemůže zcela svobodně zvolit, které možnosti ztělesní či kterou konkrétní identitu na sebe vezme), ale nejsou ani jednoznačně determinovány společností (společnost se může pokusit prosadit ztělesnění určitých možností a postihovat odchylky od daného úzu – těm ale nikdy úplně nezamezí). I Judith Butler, stejně jako už před ní Austin, přiznává performativním aktům schopnost bortit dichotomie. Společnost se dopouští násilí nařizováním performativních aktů, které formují gender a tím i identitu; na druhou stranu performativní akty umožňují ztělesnění osobnosti, i kdyby to bylo proti společenským normám s rizikem trestu.

Judith Butler přirovnává okolnosti ztělesňování k těm při divadelním představení. V obou případech nejsou akty, na jejichž základě se utváří a předvádí genderová příslušnost, „záležitostí jedince“. U obou se jedná o „sdílenou zkušenost“ a „společné jednání“, o jednání, které propuklo dávno předtím, než vstoupil aktér na scénu. Opakování (vzorců) jednání zahrnuje opětné provádění (re-enactment) a opětovné prožívání (re-experience), založené na společností determinovaném výčtu významů. Kulturní kódy se nevpisují do pasivních těl ani ztělesněná já nepředcházejí kulturním konvencím, které pak tělům dají význam. Judith Butler srovnává ztělesnění identity s inscenováním dramatického textu. Text může být inscenován mnoha rozličnými způsoby a herci se v rámci textové předlohy mohou své role chopit neobvykle a inovačně. Podobně jedná genderově určené tělo v rámci tělesného prostoru, svazováno určitými požadavky, a tak rozehrává své individuální interpretace v prostoru omezeném danými „scénickými poznámkami“. Zinscenování genderové (či jiné) identity jako procesu ztělesňování probíhá podobně jako divadelní představení. Podmínky ztělesňování mohou být v tomto případě popsány a definovány pomocí požadavků kladených na divadelní představení.