

### 3. Liminalita a transformace

Jakmile protiklady splývají, takže jedno může být zároveň druhým, zaměřuje se pozornost na přechodové stavy mezi jednotlivými stadii – otevírá se tu prostor mezi danými protiklady, jejich meziprostor. Preferovanou kategorií se tu stává „mezi“. Opakovaně se ukázalo, že estetický prožitek umožněný představením lze popsat jako liminální zkušenost, v jejíž moci je proměna zakoušejícího subjektu. Tento způsob estetického prožitku je pro estetiku performativity klíčový, neboť poukazuje na událostnost představení.

Zásadní koncept liminality nepochází z uměleckých ani estetických teorií, ale z výzkumu rituálu. S odkazem na práce Arnoldda van Gennepa jej zavedl Victor Turner (s nímž úzce spolupracoval Richard Schechner). Ve své knize *Přechodové rituály* (1909) van Gennep na velkém množství etnografického materiálu demonstroval, že rituály jsou spojeny s vysoce symbolickými mezními a přechodovými stavy. Přechodové rituály probíhají ve třech fázích:

1. fáze odloučení, v níž se transformovaný vyváže ze svého každodenního života a odcizí se svému společenskému prostředí;
2. prahová nebo transformační fáze, v níž budou transformovaní uvedeni do stavu „mezi“ všemi možnými sférami, který jim umožní nové, do jisté míry rozrušující zkušenosti;
3. fáze přijetí, znovuzačlenění, v níž budou právě transformovaní přijati zpět do společnosti a bude akceptován jejich nový status, nová identita.

Podle van Gennepa lze u různých kultur vypořádat analogickou strukturu a jednotlivé rituály odlišit až jejich kulturně podmíněným obsahem. Victor Turner označil druhou fázi za stav liminality (z lat. *limen* – práh, mez), respektive za stav labilní meziexistence „uprostřed a mezi pozicemi určenými zákonem, návyky, konvencemi a ceremoniály“. <sup>11</sup> Popisuje, jakým způsobem otevírá prahová fáze kulturní prostory pro experimenty a inovace, když „liminalita umožňuje vyzkoušet nové způsoby hraní

<sup>11</sup> TURNER, V. Op. cit. 1969, s. 95. Srov. český překlad: TURNER, V. Op. cit. 2004, s. 96.

i kombinace symbolů, které jsou odmítnuty, či naopak akceptovány“. <sup>12</sup> Podle Turnera mají změny, které prahová fáze podněcuje, vliv na společenský status účastníků rituálu i celé společnosti. Na úrovni jednotlivců to znamená, že z hocha se stává válečník, svobodný muž a svobodná žena se stanou manželi, nemocný je vyléčen atd. Pro společnost spatřuje Turner v rituálech prostředky k obrodě, k etablování skupin jako společenství. Za klíčové považuje především dva mechanismy: jednak rituály vyvolané okamžiky *communitas*, které popisuje jako intenzivní zakoušení pospolitosti, jež má v moci smazat rozdíly mezi individui; a specifické užití symbolů, jež se stávají nejasnými, mnohoznačnými nositeli významu, což aktérům i divákům umožňuje zapojit různé interpretační rámce.

Na Turnera navázali a zároveň polemicky reagovali Ursula Raoová a Klaus-Peter Köpping, kteří akcentovali jednak pluralitu významů jednotlivých rituálů a také jejich specifickou performativitu, tedy jejich charakter představení. Jejich událostnost charakterizují jako „transformativní akt/y“, jemuž/jimž je

připisována schopnost všemožně *transformovat* jak jednotlivé kontexty jednání a významu, tak všechny rámce, konstitutivní prvky a osoby, a tím připsat osobám i symbolům nový status. <sup>13</sup>

Vycházejí z předpokladu, že prahová fáze vede nejen k změně společenského statutu všech účastníků rituálu, ale k proměně „ve všech možných ohledech“, které ovlivní i jejich vnímání reality.

Označím-li estetickou zkušenost, již přináší divadelní představení a performance, za liminální prožitek, neznamená to, že dávám umělecká představení na roveň těm rituálním. Je obtížné určit mezi nimi přesné hranice. Jak se ukázalo, je vhodnější vycházet z toho, že umělecká představení, jakými jsou performance Abramovićové, Beuyse, Nitsche, Schechnera, Schleefa

<sup>12</sup> TURNER, Victor. Variations on a Theme of Liminality. In *Secular Ritual*. Eds. Sally F. Moore, Barbara C. Myerhoff. Assen: Van Gorcum, 1977, s. 40.

<sup>13</sup> RAO, Ursula – KÖPPING, Klaus-Peter. Die „performative Wende“: Leben – Ritual – Theater. In *Im Rausch des Rituals: Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Eds. Klaus-Peter Köpping, Ursula Rao. Münster – Hamburg – London: Lit, 2000, s. 10.

a dalších, tyto hranice neustále zpochybňují a překračují. Umělecká i rituální představení tak vycházejí ze společného principu inscenování, obojí mohou pracovat se scénářem, být předem nyzkoušena nebo založena na improvizaci, obojí se pokoušejí vytvářet skutečnost a zároveň bavit publikum. Obojí také aktérům a divákům nabízejí možnost záměny rolí. Sotva pro ně mohou platit vymezení, která říkají „toto je divadelní představení“ a „toto je rituál“. Jak jsme viděli, aktéři i diváci mají stejnou šanci zpochybnit určené rámce. Jeden rozdíl tu ale je. Stále platí, že mezní stav při rituálu má moc změnit společenský status, a tím i veřejně uznávanou identitu – moc, jíž estetický prožitek při uměleckých událostech nemůže téměř nikdy dosáhnout.

V průběhu svého zkoumání jsem na jednotlivých příkladech opakovaně poukazovala na to, kdy a jak přesně dochází k vzniku liminálního stavu, a tedy i možnosti proměny pro všechny, kdo jsou mu vystaveni. Zpětně lze vypočítat dva faktory, jež vždy vedou k vytvoření liminálního stavu: autopoiesis a emerze, jakož i zhroucení protikladů. Prožitky, které umožňují, vždy přinášejí i liminální zkušenost.

Zdá se, že zejména zrušení opozice umění a skutečnosti a s nimi spjatých dalších opozic přivádějí účastníky do liminálního stavu. Důrazně to dokazují zejména performance s prvky sebezraňování. Tyto performance anulují dosud nezpochybnitelně platná pravidla a normy a navozují u všech zúčastněných – zvláště zraňujících se umělců – stav radikálního pocitu „mezi a uprostřed“. Ryze „estetický“ postoj by tu byl považován za voyeurismus, sadismus apod. a etický přístup zase nese riziko kolize se záměry umělce. Tyto performance uvrhnou diváky do krize, již nelze zvládnout zažitými a známými vzorci chování. Standardní a dosud platná pravidla nebyla za daných okolností akceptovatelná, nová však zatím nebyla definována. Divák byl vystaven liminální situaci a ocitl se v prahové fázi. Takovou krizi lze překonat pouze nalezením a vyzkoušením nových vzorců chování, a to i přes značné riziko hrozícího neúspěchu.

Takové situace vznikaly opakovaně i při jednotlivých představeních Schechnerových, Castorfových a Schlingensiefelových inscenací a rovněž v performancích Coco Fuscoových

a Guillerma Gómeze-Peñy – jinými slovy při představeních, která soustavně anulují protiklady estetické–společenské a estetické–politické. U Schechnera divák neustále kolísal mezi statutem pozorovatele a spoluúčastníka „hry“. U Castorfa hraje svou roli nejistota, zda je v daném okamžiku aktérem či divákem a přihlíží dění jako nepozorovaný pozorovatel, nebo se stal objektem pozorování; zda před sebou vidí postavu nebo herce, který vypadl z role a mluví sám za sebe, zda hrozí a nadává Frank nebo Hendrik Arnst, Puntila nebo Michael Wittenborn; zda je konfrontován s „fiktivním“ světem, nachází se v „realitě“ nebo je snad sám fiktivní postavou fiktivního světa. Castorf s divákem hraje neustálou hru – která nemusí být vždy patrná –, jež ho přivádí do liminální situace, s níž může pomocí hry nakládat.

I Schlingensiefel hraje podobnou hru, ale daleko méně hravou a do jisté míry brutálnější. Upírá divákům jakoukoli možnost vědomého rozhodnutí, na jakém typu kulturní performance se budou podílet, který z rámců zvolí a jakých pravidel, norem a vzorců chování se mají držet. Jsou uvrženi do stavu nejhlubší nejistoty a musí sami zjistit, jak jej překonat. Schlingensiefel rozhodně nejedná jako dobrotivý „šaman“, který by diváky bezpečně provedl všemi turbulencemi a výkyvy, a tím jim napomáhal v nalezení nového vnímání světa i sebe samých. Každý divák se musí s touto situací popasovat sám i za cenu toho, že každý pokus o překonání krize vede jen k vzniku další liminální situace a nové krizi.

Binární opozice nejsou pouhými instrumenty k popisu světa, ale slouží i jako regulátory našeho jednání a chování. Jejich destabilizace a zhroucení proto neznamenají jen destabilizaci vnímání světa, sebe i druhých, ale také otřes pravidel a norem řídících naše chování. Z dichotomií lze vyvodit různá nastavení rámců, jakými je například: „toto je divadlo/umění“ nebo „toto je společenská/politická situace“. Dané rámce se profilují jako jakési příručky správného chování v jimi nastolených situacích. Představení zjevně podněcují kolize protichůdných či vedle sebe stojících rámců, čímž uvádějí diváky *mezi* všechna předepsaná pravidla, normy a řády. Mnozí z nich nepovažují tento stav za „umělecký“. U představení *Prosím, milujte Rakousko!* se organizátoři Wiener Festwochen 2000 – frustrování diváckými reakcemi – pokusili

tomuto stavu předejít rozdáváním papírků s nápisem: „Toto je umění!“ Měla tím být jasně vymezena hranice, která by umožnila vyvolat „patřičnou“ reakci a „estetické“ chování bez potřeby se do představení vměšovat. Co se však rozumí „patřičnou“ reakcí na tento typ události? Jedná se tedy o pokus experimentovat s diváky i kolemjdoucími, který by nově ustavil hranici mezi esteticky a eticky motivovaným chováním? Netřeba dodávat, že Schlingensief papírky zase vysbírával.

Stav „mezi a uprostřed“ i zažívání krize jsou zakoušeny jako tělesná transformace – jako změny fyziologického, energetického, afektivního a motorického stavu. Uvědomění si fyzických změn může mezní stav – někdy ve formě krize – naopak vyvolat. Platí to především pro výrazné emoce a pocity, jež ve vnímajícím subjektu vyvolávají objekty, které se nečekaně zjevují v prostoru – pocit soucitu, strachu i úděsu, jež mohou diváky přemoci při pohledu na sešlá, smrti zasvěcená těla v *Juliu Caesarovi* v podání Societas Raffaello Sanzio, nebo křečovitý smích, který vyvolávala každá další sloka písně *Děkuji* transponovaná o půltón výš. Silné emoce jsou, jak jsme viděli, impulzem k jednání, které může pro jednatelku vést až k zavedení a prověření nového statusu a nových norem. V estetice performativity jdou vyvolané emoce a liminální stavy ruku v ruce a nemohou být separovány.

Estetický prožitek jako mezní zkušenost v průběhu představení je nutné vztáhnout k činnosti a účinku autopoietické zpětnovazební smyčky. Liminální situace není pouze důsledkem zkušenosti nepostizitelnosti a permanentních přechodů mezi pozicemi subjektu a objektu, ale jako liminální situace jsou chápány i každý zvrat a přechod, které nastanou. Každý přechod, každá cesta před onu „mez“ vyvolává stav nestability, z něž může vzejít nepředvídatelná situace, která s sebou nese riziko neúspěchu, ale i šanci na úspěšnou proměnu. To platí zvláště silně pro výše zkoumané inscenace, neboť v nich k přechodům nedocházelo pozvolna a nenápadně, nýbrž náhle a ostentativně. Průběh autopoietické zpětnovazební smyčky je tak možné označit a popsat jako sled přechodů, které v sobě nesou výrazný potenciál pro vznik a uvolnění liminality.

Specifickým druhem přechodů jsou začátek a konec představení, tedy začátek a ukončení autopoietické zpětnovazební

smyčky. Zkoumané inscenace se často neodehrávaly v klasických divadelních budovách, a pokud ano, neřídily se ustálenými konvencemi a pravidly, a tak přechod ze všedního světa do toho divadelního, divácké odpoutání od důvěrně známého prostředí a vstup do představení ani přerod občana v diváka nebyly bezproblémové. Vstup diváků do představení a jejich výstup z něj bývají výrazně příznakové.

Inspirován van Gennepovými rituály odloučení a znovuzáčlenění vytvořil Schechner pro oba přechody speciální vstupní ceremonii (každý divák musel sám projít setmělým průchodem do sálu) a specifický rituál přijetí (společný pochod ulicemi New Yorku po ukončení představení). Ty měly garantovat co nejbezpečnější přechod zlomových fází: přeměna diváků na účastníky a jejich návrat do běžné společnosti po zážitcích, které během představení jejich přeměnu způsobily. Samo představení se tak stávalo prahovou a transformativní fází.

V Ruckertově *Tajné službě* byl přechod z běžného života do představení obstarán tak, že jeden člen týmu zavázal každému divákovi oči a dovedl jej za ruku do prostoru, čímž společně překročili mez. Před druhou částí bylo výrazným předělem odložení svršků – postup hojně praktikovaný při nejrůznějších rituálech. Svléknutí a pozdější znovuození symbolizuje výstup ze skutečného světa a následný návrat do něj. Odchod ze světa představení byl proveden v obráceném sledu: každý účastník byl vyveden z hracího prostoru, páska mu byla sejmuta a on si oblékl šaty. I v tomto případě byla oběma přechodům připisována značná důležitost. To, co se během představení událo, mělo přinést divákům – proměněným na „slepé“ účastníky – extrémně nezvyklý a denervující zážitek. I tady zaručovaly přechody znázorněné a provedené jako překračování hranic mezní a transformativní fázi.

Castorf pracoval v *Trainspottingu* s jinými postupy. Diváka se ve foyer ujal jeden ze zaměstnanců, pozdravil ho a dovedl ke konkrétním dveřím, u nichž měl čekat. Jakmile se u nich shromáždila skupinka diváků, provedl je zaměstnanec spleťtým labyrintem chodeb, po schodech nahoru a dolů do sálu. Každý z diváků prošel malými dveřmi a zjistil, že se nachází na jevišti. Jakmile diváci přivykli chabému osvětlení a začali rozlišovat obrysy sedadel

v zadní části jeviště, postupně usedali na svá místa. Ti, kteří už seděli, mohli dlouhou dobu pozorovat nově příchozí, kterak klopytají šerem jeviště na svá místa, přičemž neměli jistotu, zda již představení začalo nebo jsou stále v přechodové fázi. Nejistota, kterou přechod sám o sobě vyvolává, tu byla ještě posílena. Přechod se stal značně nepřehlednou fází, a tedy extrémně liminální situací. Totéž platí i pro konec představení. Herci zůstávali na jevišti a divákům, kteří chtěli sál opustit, bránili v odchodu tím, že je zapojovali do rozhovorů o tom, co právě viděli. S dámami se poté loučili formálním políbením ruky, a tak diváci, kteří prostor opouštěli, postrádali jistotu, zda již představení skončilo – *de facto* pokračovalo až do chvíle, kdy prostor opustil poslední divák. Vše, co se odehrálo v čase mezi divákovým opuštěním foyer a jeho návratem zpět, navozovalo mezní a transformativní fázi.

Obzvláště radikální postup pak zvolili Abramovičová s Ulayem v performanci *Nepostižitelní*. Vlastní performance sestávala z toho, že oba umělci stáli nazí ve dveřích do místnosti, takže diváci se při přechodu prahu mezi muzejními místnostmi museli protáhnout mezi jejich nahými těly – vstoupit na onen práh, překročit jej a znovu jej opustit znamenalo, že přechod sám se stával představením. Zdá se zbytečně dodávat, že se při představení jednalo o prahovou a transformativní fázi.

Tím, že vytváří představení, má autopoietická zpětnovazební smyčka zároveň moc vyvolávat liminální situace. Liminalita je s autopoiesis úzce spojena, vychází z její událostnosti. Autopoietická zpětnovazební smyčka uvádí diváky do stavu, v němž se odpoutávají od všedního světa s jeho pravidly a normami – přesto, že mnohé prožitky při představení se od těch v běžném životě nemusí odlišovat –, aniž by jim ukazovala způsob, jak se s nově nastolenou situací vypořádat. Takový stav může divákům připadat mučivý i vzrušivý.

Proměny, které proběhnou, jsou především přechodné – jejich účinek trvá po dobu představení nebo po vymezený časový úsek během něj. Patří k nim jak změny fyziologického, energetického, afektivního a motorického tělesného stavu, tak získaná změna společenského statusu, jakož i přeměna z diváka na aktéra či vznik společenství. Jen v konkrétních případech lze určit, zda

zakoušení destabilizace vnímání světa, sebe i ostatních, ztráta platných norem a pravidel na úkor nastolení nového řádu vnímajícího subjektu a v neposlední řadě jeho vnímání reality mohou vést až k trvalé transformaci. Je možné, že jakmile divák opustí představení, bude považovat onu destabilizaci hodnot za nesmyslnou a nepodloženou, a pokusí se o okamžitý návrat k dosud platným a jím uznávaným hodnotám, nebo naopak stav dezorientace přetrvá i dlouho po skončení představení a později skrze reflexi povede až k nastolení řádu nového. To však nemění nic na tom, že svou účast na představení zakoušeli diváci jako mezní prožitek. Ten postrádá dvě zásadní vlastnosti, které jsou platné výhradně pro prožitek při rituálu: trvání (nevratnost) a společenské uznání.

Estetický prožitek nemusí být podmíněn mimořádnými událostmi, bývá i důsledkem vnímání všedního. Různými způsoby jsem upozorňovala na to, že divácké prožitky při představení jsou často shodné s těmi v běžném životě, i když ty jsou často vyloučeny z veřejného diskurzu. Představení mají schopnost zjevovat běžná těla, jednání, pohyby, věci, zvuky i pachy jako mimořádné, jakoby transfigurované. Vlastností mnohých inscenací je, že mimořádným způsobem poukazují na věci běžné, tak jako třeba Cageova „tichá skladba“ nechala tzv. rozeznít ticho. Jakmile se běžné stane mimořádným, dichotomie se hrouť a věci se stávají svými protiklady, pak diváci zakoušejí realitu jako „zakouzlenou“. A právě toto zakouzlení je může přivést do stavu liminality a vyvolat jejich proměnu.